Université catholique de Louvain

Leesoefeningen in het onvermogen

Filiatiedynamiek en waarneming van de andersheid in Frans Kellendonks romans

Dissertation doctorale présentée par Matthieu SERGIER en vue de l'obtention du grade de Docteur en Philosophie et Lettres (Langues et Littératures germaniques)

Année académique 2008-2009

Aan mijn vader

Inhoud

Vooraf 11

"Een schrijver die vaak is mislezen" 15

Deel I – Filiatiedynamiek en ruimte

Hoofdstuk 1 – Verwarrende erfenissen 33

- De koning, zijn nar en zijn opvolger (*Bouwval*) 35
- Herinneringen aan een spookachtige voorganger (*De nietsnut. Een vertelling*) 38
- Een andere spookachtige voorganger, die weer herinnerd wordt (*Letter en geest. Een spookverhaal*) 41
- Het voedsel van de oppositie (*Mystiek lichaam. Een geschiedenis*) 43
- De lege plek vertellen (voorlopige conclusie) 48

Hoofdstuk 2 – De vaderruimte. Tussen dodenakker en hel 51

- Van eenzaamheid naar gemeenschapstoebehoren 53
- De afwezige vader ver-tegenwoordigen 57
- Lichamelijke spiegelspelen 67
- Hellevaarten, om de vader te begraven 70
- Opgescheept met het vaderspoor (voorlopige conclusie) 83

Hoofdstuk 3 – Het woord des vaders 87

- De autoreflexieve wetmatigheid van het vaderwoord 89
- Toekomstgerichte woordconstructies 96
- Onverschilligheid 101
- Het indirecte vaderwoord 114
- De vader verteld/t (voorlopige conclusie) 129

Hoofdstuk 4 – De perifere waarneming 133

- Altijd al pendelbewegingen, passief 135
- 'niet-plaatsen' 147
- Walsende spoken, traag terugkomend 151
- De nabijheid van "wat buiten het gezichtsveld ligt" 161
- Staren naar de blik op het (zelf)portret 169
- Waarneming van het spook: het zelfportret als ruïne (voorlopige conclusie) 178

Deel II – Atopie

Hoofdstuk 1 – Ironische beschouwingen 185

- Ironische maagd 188
- Leven is dood 191
- Zelfinzicht, ironisch verteld 196
- Machtsposities 206
- De Geschiedenis, zijn geschiedenis, en wiens klerk? 218
- Hypocrisie 224
- Atopisch vertellen (voorlopige conclusie) 230

Hoofdstuk 2 – Tragiek en groteske 237

- Van tragiek 239
- Naar groteske 251
- Groteskenconstellaties 258
- Proliferatie van de leegte 278
- Ontsnappen aan de talige essentie, in de nabijheid van de dood (voorlopige conclusie) 289

Hoofdstuk 3 – Waarnemen vanuit de dood 291

- Wedijveren om de dood 293
- 'Tussen twee doden' 297
- De taal overschreden 302
- Spoor van het onvermogen (voorlopige conclusie) 310

Open slot 313

- Acht regels voor een atopische waarneming 314
- Ethiek (van de lectuur) 329

Literatuuropgave 341

Vooraf

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

Zonder enige medeplichtigheid had dit onderzoek nooit volbracht kunnen worden. Ik zou hier vooreerst mijn twee promotoren willen bedanken: Prof. Dr. Sonja Vanderlinden en Prof. Dr. Myriam Watthée-Delmotte. Sinds het mogelijke begin van dit verhaal, tien jaar geleden, heb ik het genoegen om met Prof. Dr. Sonja Vanderlinden aan mijn zijde te mogen werken. Al die tijd heeft zij mij bijgestaan met vertrouwen, openheid en een jarenlange ervaring. Dankzij haar kwaliteiten heeft dit werk, ook op menselijk vlak, in een genegen sfeer plaats kunnen vinden. Prof. Dr. Myriam Watthée-Delmotte wil ik in het bijzonder danken voor de methodologische begeleiding van dit onderzoek en het vertrouwen dat zij van meet af aan in mij heeft gesteld. Zonder aarzelen heeft zij de uitdaging aangenomen om, als romaniste, een Nederlandstalig proefschrift te begeleiden. Ik hoop van harte dat onze nauwe samenwerking ook in de toekomst tot concrete realisaties op vakdeskundig gebied zal leiden.

De andere leden van mijn begeleidingscommissie die ik zou willen bedanken voor hun steun en advies zijn Prof. Dr. Guido Latré en Prof. Dr. Hubert Roland.

Twee trouwe collega's verdienen hier een aparte melding. Ik heb het geluk gehad om in dezelfde kamer te mogen werken als Dr. Stéphanie Vanasten. De spannende (maar nooit 'gespannen') gesprekken waartoe deze nabijheid heeft geleid, hebben de vorm van dit proefschrift diepgaand beïnvloed. Ook wil ik Dr. Stéphanie Vanasten van harte bedanken voor haar lectuur van sommige delen van dit werk, zoals de inleiding en het hoofdstuk over het groteske. Doorslaggevend op theoretisch vlak waren ook de discussies met Prof. Dr. Michel Lisse. De mildheid waarmee hij regelmatig enkele uurtjes voor mijn lastige vragen heeft vrijgemaakt, zal ik niet zo gauw vergeten.

Verder zou ik een aantal vakdeskundigen willen danken die mij spontaan ontvangen hebben. Aan de hand van deze ontmoetingen en de contacten die daaruit ontstaat zijn, hebben zij mijn onderzoek aanzienlijk vooruitgeholpen. Ik denk hier meer bepaald aan Prof. Dr. Elisabeth Leijnse, Prof. Dr. Hugo Bousset, Prof. Dr. Frans-Willem Korsten en Prof. Dr. Bart Vervaeck. Allen hebben zij de moeite genomen om sommige van mijn teksten nauwgezet te lezen, om mij daarna van hun leerrijk commentaar te laten genieten. Bijzonder stimulerend voor dit onderzoek, op een directe of indirecte wijze, waren ook mijn gesprekken met Prof. Dr. Hugo Brems, Prof. Dr. Dirk De Geest, Carl Destrycker, Dr. An Faems, Prof. Dr. Roger Henrard, Sjoerd-Jeroen Moenandar, Dr. Koen Rymenants en de heer Piet Struik O.P.

'Extramuraal' aan neerlandistiek doen mag dan wel een eenzame bezigheid heten – of in ieder geval met die reputatie te kampen hebben –, ik zou van deze gelegenheid gebruik willen maken om een aantal organisaties bij name te noemen die op een verdienstelijke wijze het onderzoek en onderwijs op extramuraal niveau bevorderen. Dankzij het tweejaarlijkse Colloquium Neerlandicum en andere initiatieven biedt de Internationale Vereniging voor Neerlandistiek (IVN) de gelegenheid aan neerlandici, over de hele wereld verspreid, om van elkaars werk op de hoogte te blijven. Dergelijke impulsen zijn broodnodig voor ons vak. Tevens zou ik de Association des Neerlandistes de Belgique Francophone et de France (ANBF) willen noemen. Deze vereniging begunstigt de contacten onder neerlandici die werkzaam zijn voor een Franstalig publiek. Meldenswaardig zijn ook de initiatieven van de Onderzoekschool Literatuurwetenschap (OSL). Met de winsterschool die zij om de twee jaar organiseert, stelt de OSL het mogelijk voor buitenlandse promovendi om hun work in progress aan erkende vakdeskundigen te presenteren.

Voor de omgeving en de infrastructuur die het mogelijk hebben gemaakt om meer dan vier jaar lang halftijds met dit proefschrift bezig te zijn, gaat mijn oprechte dank naar Prof. Dr. Heinz Bouillon, Decaan van de Faculté de Philosophie et Lettres van de Université catholique de Louvain. Ook gaat mijn erkentlijkheid naar het Département d'Etudes Germaniques en hun opeenvolgende voorzitters: Prof. Dr. Pierre Godin, Prof. Dr. Philippe Hiligsmann en Prof. Dr. Ludo Beheydt.

Zonder de financiële steun van de Fonds National de le Recherche Scientifique (F.R.S.-FNRS) waren de meeste reizen naar het buitenland voor wetenschappelijke bijeenkomsten en onderzoek gewoon onmogelijk geweest. Ik denk hier onder meer aan mijn onderzoeksverblijf aan de Universiteitsbibliotheek Leiden, waarvan ik het hulpvaardige personeel zou willen bedanken, in het bijzonder de heer Kurt De Belder, Bibliothecaris van de Universiteit Leiden en Directeur Universiteitsbibliotheek, en Dr. André Bouwman, Conservator Westerse Manuscripten. Beiden hebben ervoor gezorgd dat dit onderzoeksverblijf uiterst vlot verliep. Ook zou ik hier mijn erkentelijkheid willen betuigen aan de bibliothecarissen van de Bibliothèque Générale et de Sciences Humaines van de UCL, meer bepaald Christine Moulin en Benoît Muraille, die veel te vroeg gestorven is. Beste Benoît, dit werk draagt ook jouw onzichtbaar spoor, jouw glimlach en jouw fratsen.

Uiteindelijk zou ik alle collega's, vrienden, familieleden, willen bedanken – ook diegene die ik hier uit plaatsgebrek niet noem – die ervoor gezorgd hebben dat dit project in aangename omstandigheden zijn (onmogelijke?) voltooiing heeft bereikt. In het bijzonder denk ik aan Mélanie Baelen, Philippe Beck, Ingrid Bertrand, Dr. Véronique Bragard, Pablo Decocq, Christian Drösch, Anne Lore Leloup (die het hele proefschrift nog een laatste keer heeft herlezen), Anneke Neven, Dr. Julien Perrez, Dr. Laurent Rasier, Virginie Renard, Prof. Dr. Marc van der Woude en Emmanuel en Cathy Bonami-Farmer, Anne Moriaux, mijn twee petekinderen die erbij gekomen zijn (Ethan Gheeraert en Théodore Caestecker) en hun ouders, Pierre-Olivier Mahieu en Jing-Jing Tu, Bernard Vermeulen, mijn poezen Chatos en Gustaaf, en een trouwe fan die mijn perikelen al meer dan dertig jaar op de voet volgt: mijn moeder.

Het allerlaatste deel van deze dankbetuiging gaat naar mijn levensgezel, op wiens steun ik tijdens al deze jaren blindelings heb mogen reken: zij die mij heeft kunnen verdragen, zij die mij heeft aangemoedigd ondanks mijn gekke levenskeus. Dank je, Françoise, voor het geluk dat je me op ieder ogenblik opnieuw laat herontdekken.

Matthieu Sergier,
Genval, oktober 2008.

“Een schrijver die vaak is misgelezen”

> *Ce qu’il importe, ce n’est pas de dire, c’est de redire et, dans cette redite, de dire chaque fois encore une première fois.*
>
> (Maurice Blanchot, *L’entretien infini*, 1969 : 459)

“[E]en schrijver die vaak is misgelezen”. Met die termen omschreef Arjan Peters Frans Kellendonk (1951-1990) in de *Volkskrant* van 15 september 2006. De romans van de Nederlandse auteur werden toen net heruitgegeven.

Het oordeel van Peters dient met fluwelen handschoenen aangepakt te worden. Zijn opvatting van het mislezen kan het beeld van de ‘goede’ lezer voor ogen roepen die in staat is om een tekst eenduidig (correct) te lezen in overeenstemming met wat er duidelijk te lezen staat. Een tekst dwingt zijn lezer echter niet tot het naleven van (lees)regels die voor iedereen zouden gelden. Hermans’ *Nooit meer slapen*, Claus’ *Het verdriet van België*, *Van den vos Reynaerde* leggen hun lezer geen unieke, correcte leeswijze op om hun betekenis te doorgronden. En mocht een tekst letterlijke richtlijnen ter attentie van zijn lezers bevatten, dan nog blijven de lezers vrij om die te volgen of niet. Als zij dat wensen, mogen zij zich aan hun eigen interpretatie houden. Ook bestaat er niet zoiets als een ‘ideale’ lezer die in staat zou zijn om om het even welke tekst op een ideologisch correcte manier aan te pakken[1]. Iedere lezer draagt door zijn lectuur bij tot de betekenis van de tekst. In dat opzicht blijft de betekenis van een tekst van meet af aan onvoltooid en mogelijkerwijs in tegenspraak met andere lecturen ervan.

Ook de stelling van Arjan Peters over de aanpak van Kellendonks werk kan nog op een andere manier gelezen worden. Zijn woorden kunnen immers ook geïnterpreteerd worden vanuit het oogpunt van de *lectuur* die van het werk wordt gemaakt. Ik bedoel hiermee dat Peters’ woorden betrekking kunnen hebben op de houding die de lezer aanneemt om een tekst

[1] Die ‘ideale’ lezer kan uiteraard vergeleken worden met de ‘modellezer’ waarover Umberto Eco het heeft in *Lector in Fabula* (1985). Ook de modellezer van Eco is trouwens geen ‘concrete’ lezer. Hij stemt overeen met een tekstuele strategie die voor het grootste deel door de auteur bepaald wordt: “Le Lecteur Modèle est un ensemble de *conditions de succès* ou de bonheur (*felicity conditions*), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu’un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel” (Eco 1985 : 77).

te lezen: zijn leesgedrag. Zodoende verschuift de aandacht van de zogenaamde duidelijke leesregels die de tekst bevat en van de superlezer naar de manier waarop dat geschrift gelezen kan worden. Zo ontstaat het beeld van Frans Kellendonk als schrijver die ook op een 'betere' manier gelezen kan worden dan in het verleden gedaan werd. Die lectuur zou dan uitgevoerd worden door een lezer die geen superlezer is, maar wel in staat is om het oeuvre van Kellendonk 'beter' te lezen dan tot nog toe werd gedaan. Kellendonks romans zouden voor een lectuur vatbaar zijn die anders is dan tot nog toe gedaan werd. Spreken over een 'betere' lectuur veronderstelt een axiologische opvatting van de lectuur: naast die 'betere' lectuur, zou er ook een 'slechte' of 'minder goede' lectuur bestaan. Doordat hiermee een systeem van goed en slecht ontwikkeld wordt, kan er sprake zijn van een 'ethische' lectuur. De lectuur wordt voor gradatie vatbaar, met helemaal bovenaan de 'ethische lectuur'.

De kwestie van het 'goede' of 'slechte' leesgedrag ten opzichte van Frans Kellendonks oeuvre heeft tot op heden op een doorslaggevende wijze bijgedragen tot het beeld van de auteur dat allengs in de media is ontstaan. Dankzij een slechte lectuur heeft Kellendonk zelfs zijn plaats in de canon verworven, als men Daniël Rovers[2] mag geloven. Ook zijn het de gevolgen van dat leesgedrag die ervoor hebben gezorgd dat Frans Kellendonk en zijn oeuvre er voor sommige critici nog steeds zo actueel uitzien[3], zoals in wat volgt zal blijken.

In de literatuurgeschiedenissen wordt de auteur Frans Kellendonk met het 'academisme' verbonden. Deze literaire tendens (door Hugo Brems (2006: 1990) voorgesteld als "[d]e creatie van een literaire stroming") gaf uiting aan een radicale scepsis ten opzichte van verklaringsmodellen van de realiteit (zowel realistische literatuur als allesomvattende ideologieën) en legde de nadruk op de verbeelding (Anbeek & Goedegebuure 1988; Anbeek 1990). Door Frans Ruiter en Wilbert Smulders wordt het academisme dan ook beschouwd als een soort culturele weerspiegeling van de ontzuiling[4]. Het 'academisme' werd vertegenwoordigd door auteurs die zich, net als Kellendonk, geschaard hadden rond het literaire tijdschrift *De Revisor*, vandaar dat ook van '*Revisor*-proza' werd gesproken. Het ging om Frans Kellendonk, Dirk Ayelt Kooiman, Nicolaas Matsier en Doeschka Meijsing. Na het

[2] "Zijn plaats in de canon heeft Kellendonk onder meer te danken aan slechte lezers" (Rovers 2007: 298).
[3] Zo merkte Peter Henk Steenhuis pertinent op: "Geen moderne Nederlandse schrijver is zo opgehemeld als Kellendonk. Enig wantrouwen is dus op zijn plaats, vooral ook omdat de dwepers de nadruk op het veinzen terwijl de andere helft van het begrip [de term 'oprecht' in Kellendonks definitie van de ironie, namelijk 'oprecht veinzen', MS] er vaak wat magertjes bijhangt" (Steenhuis 2006).
[4] Frans Ruiter en Wilbert Smulders: "Deze literatuur weerspiegelt niet alleen hét grote culturele drama van het Nederland uit de tweede helft van de twintigste eeuw (de drempels van verzuiling en ontzuiling), ze heeft bovendien in belangrijke mate het beeld bepaald dat van dat drama in de cultuur heeft postgevat" (Ruiter & Smulders 1996: 335)

succes van zijn roman *Bouwval* werd Kellendonk tot de redactie van het tijdschrift toegelaten[5]. In een interview met Maarten ´t Hart verwoordde hij wat naderhand door veel critici beschouwd zou worden als de literatuuropvatting van de *Revisor*-auteurs: "Misschien kun je het zo zeggen: wij stellen, als we een verhaal vertellen, de vorm van dat verhaal, de vorm van die mededeling, tegelijkertijd ter discussie, zodat de lezer weet wat hij leest en dus kritisch kan blijven" (Kellendonk 1980: 2). De felste kritiek die het *Revisor*-proza te verduren kreeg, was de koudwatervrees die de auteurs en hun werk vertoonden om zich aan het leven te meten en eraan deel te nemen[6]. Aan de hand van het citaat van Kellendonk kan tevens opgemerkt worden dat deze 'misgelezen' auteur reeds aan het begin van zijn carrière eraan dacht het leesgedrag te bevorderen.

Na de publicatie van *Mystiek lichaam* in 1986 – Kellendonk had de redactie van *De Revisor* toen verlaten – brak de zogenaamde 'affaire *Mystiek lichaam*' uit, en dat is meteen het tweede feit uit Kellendonks loopbaan waarop de literatuurgeschiedenissen het meest hun aandacht richten[7]. In zijn recensie van de roman sprak vooraanstaand criticus Aad Nuis (1986a) zich zeer ongunstig uit. Door Nuis werd Kellendonk van homohaat en vooral antisemitisme beschuldigd. De recensent gebruikte daarvoor sommige passages uit de roman die hij verbond met uitspraken van Kellendonk. Enkele weken daarvoor had voor *NRC Handelsblad* een interview plaatsgevonden van Frans Kellendonk door H.M. van den Brink. In dat interview gaf de schrijver uiting aan zijn ongeloof in een multiculturele samenleving:

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

Vrij vlug ontstond een rel die een tweespalt veroorzaakte onder de kritiek. Enerzijds waren er de aanhangers van Frans Kellendonk. Hun argumenten berustten vooral op de

[5] Voor meer details in verband met het academisme en het *Revisor*-proza verwijs ik naar de literatuurgeschiedenis van Hugo Brems (2006: 390 e.v.). Op bladzijde 708 staan tevens een reeks belangwekkende en pertinente doorverwijzingen naar andere publicaties rond het academisme en het *Revisor*-proza. Sindsdien verscheen nog een artikel van Kevin de Coninck: "*De Revisor* revisited. Over de literatuur van de desillusie" (2007) waarin de tendens, net als in Ruiter & Smulders (1996), voorgesteld wordt als een scharnier in de overgang van het modernisme tot het postmodernisme in Nederland.

[6] Zie Arnold Heumakers & Willem Kuipers (1991) alsook Bas Heijne (1998b).

[7] Sipko Melissen (1998: 853-858) verbindt *Revisor*proza zelfs direct met de affaire *Mystiek lichaam* in de titel van zijn bijdrage over de literatuuropvatting van de *Revisor*-auteurs: "9 mei 1986: Frans Kellendonks roman Mystiek lichaam verschijnt. De literatuuropvatting van de Revisor-auteurs" (Melissen 1998: 853-858). De affaire wordt echter niet vermeld door Ruiter en Smulders (1996).

'antirealistische' literatuuropvatting van de *Revisor*-auteurs, het ironische gehalte van de roman waardoor definitieve eenduidige interpretatie onmogelijk wordt, en de onmogelijkheid om een auteur verantwoordelijk te stellen voor de uitspraken van zijn personages (het interview voor *NRC* was men even vergeten). Anderzijds waren er zij die zich rond Nuis verzameld hadden. Vermeldenswaard is Carel Peeters' reactie in *Vrij Nederland*: hij reageerde eerst nogal evenwichtig op de roman ("Dat *Mystiek lichaam* een briljant geschreven en gecomponeerde roman is, wil niet zeggen dat ik het nadrukkelijke beroep op de metafysica van de Bijbel zo toejuich", Peeters 1986a), maar hij slaagde er wel in om zijn mening een paar weken later, eenmaal de storm losgebarsten was, om te buigen tot "Briljante achterlijkheid" (Peeters 1986b)[8].

In deze inleiding wil ik niet voor de zoveelste maal de 'affaire *Mystiek lichaam*' overdoen. Daarover is al voldoende inkt gevloeid[9]. Veeleer wil ik hier graag aantonen hoe het beeld van Frans Kellendonk vandaag nog steeds voor een deel berust op de rel die na de publicatie van Kellendonks *Mystiek lichaam* is ontstaan, en niet zozeer op Kellendonks teksten. Zo worden Kellendonk en zijn oeuvre door de *Stichting Literaire Activiteiten Amsterdam* (SLAA) in de volgende bewoordingen voorgesteld:

> Geen Nederlandse schrijver is dezer dagen actueler dan de in 1990 overleden Frans Kellendonk. Vijftien jaar vóór het 'multiculturele drama' en de opkomst van het fortuynisme sprak hij al zijn scepsis uit over het multiculturalisme. Kellendonk zette dit uiteen in een interview (NRC, 1986) naar aanleiding van zijn nieuwe, en naar later bleek laatste, roman *Mystiek lichaam*: een groteske familiegeschiedenis waarin korte metten wordt gemaakt met de geseculariseerde en versnipperde samenleving, en waarin harde noten worden gekraakt over onder meer joden, vrouwen, homoseksuelen en geldwolven. Het belang van Kellendonks schrijverschap wordt dit najaar benadrukt in de uitgave van de romans […]. (http://www.slaa.nl/artikel/224/, laatst geraadpleegd op 30 augustus 2008)[10]

Iets verder wordt Kellendonk zelfs aangekondigd als een "Houellebecq avant la lettre". Spijtig is ten eerste dat op die manier een beeld van Kellendonks 'schrijverschap' op de markt losgelaten wordt dat amper steunt op zijn geschriften. En als dat toch het geval is, dan wordt het eenduidig verbonden met Kellendonks interview voor *NRC Handelsblad* – zoals Nuis dat twintig jaar daarvoor in de *Volkskrant* gedaan had, maar wel om Kellendonks boek af te breken. Hier wordt het verband tussen interview en roman *positief* overgebracht, provocatie als commercieel argument. Bovendien ontstaat op deze manier een verheerlijkt, geïdoliseerd,

[8] Zodanig dat Peeters zich blijkbaar verplicht voelde om zich voor zijn meningsverandering te rechtvaardigen in een derde artikel, op 18 oktober verschenen in *Vrij Nederland* (Peeters 1986c).
[9] Naar kritische overzichten van de 'affaire *Mystiek lichaam*' verwijst Hugo Brems (2007: 708). Zie ook: Sipko Melissen (1993), Matthijs Engelberts (1994), Arjan Peters (2006) en Matthieu Sergier (2006).
[10] Pieter Steinz had vier jaar daarvoor haast letterlijk dezelfde woorden gebruikt om Frans Kellendonk in te leiden in een artikel voor *NRC Handelsblad* (Steinz 2002).

beeld van een schrijver – een beeld dat los komt te staan van het (strikt) literaire ambt dat Frans Kellendonk volbracht heeft. In dat opzicht wordt Kellendonk ironisch genoeg het slachtoffer van een praktijk die hij in een van zijn essays juist verwierp, omdat idolatrie zo weinig respect toont voor het dynamische mysterie dat de realiteit altijd zal zijn: "Idolatrie is verstarring, een proces van organisch naar mechanisch, van levend naar dood" schreef Frans Kellendonk (1993: 855). De auteur wordt als een soort profeet van het maatschappelijke verval beschouwd. Arjan Peters kondigde het ironisch aan in de titel van zijn artikel voor *De Volkskrant*: "Kellendonk werd gepromoveerd tot ziener die ons het nakijken gaf". En verder: "Ethiek en religie, door de Verlichtingsdespoten te lang veronachtzaamd, zijn weer een factor van betekenis, niemand die dat nu niet onderschrijft, maar Kellendonk wist het toen al" (Peters 2006).

De 'ethical turn' die we in de neerlandistiek aan het beleven zijn, heeft in Kellendonk blijkbaar een voorloper gevonden. Aan die ethisch gerichte beeldvorming hebben waarschijnlijk ook de columns van Bas Heijne in *NRC Handelsblad* bijgedragen, waarin Kellendonk ter sprake kwam. Voor hem is Kellendonk een schrijver die "[voorstelde] te 'geloven' in de grote woorden in ons leven, zonder ze een bovenmenselijke waarheid toe te dichten", nu die grote woorden als God, Liefde, Eeuwigheid als lege omhulsels ontmaskerd werden (Heijne 2001: 15). In dat opzicht "[was] *Mystiek lichaam* […] zijn tijd een paar jaar vooruit", voegt hij er nog aan toe (Heijne 1992).

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

> Kellendonk wilde ons dus met zijn pleidooi tegen de civilisatie vermoedelijk toch niet terug in de bomen hebben. Hij wilde – in zijn roman [*Mystiek lichaam*, MS] – terug naar de Oudtestamentische situatie. […] Hoe kon hij terugvallen in deze volstrekte achterlijkheid? De enige verklaring die ik kan bedenken is zijn ziekte. Zijn roman is een wraakneming op zijn eigen geaardheid, die tot ziekte leidde, en op de homo in het algemeen. (Marrès 2004: 151)[11]

Al geeft Kellendonk in zijn interviews[12] herhaaldelijk uiting aan een nostalgisch verlangen naar gemeenschap, naar een harmonische samenleving, dat ook in zijn romans teruggevonden kan worden, en al gebruikt hij daarvoor vaak een katholieke terminologie[13], in zijn fictie staat

[11] Zie ook Bas Heijne (1998a: 37).
[12] Zie hiervoor onder meer Martien Kappers (1980 : 609), Willem Kuipers (1984) Jan Lampo (1984) en H.M. Van den Brink (1986).
[13] In verband met Frans Kellendonks passie voor de theologie verwijs ik naar Klaas Vos (1991).

stelselmatig te lezen hoe onmogelijk, hoe te vermijden zelfs, ieder ideaal moet zijn (Boon 1998a: 10-12). In zijn fictie kunnen misschien wel sporen van verlangen gelezen worden, zoals onder meer Jaap Goedegebuure (1990) dat beweert, in dat geval is het echter geen verlangen uit de oude doos, maar een nuchter verlangen, bewust van de onmogelijkheid van zijn verwezenlijking. Deze paradoxale dynamiek waarin verlangen met afstand gepaard gaat, kan misschien ook teruggevonden worden in de manier waarop Jaap Goedegebuure Kellendonks dualistische gebruik van de Bijbel kenmerkte: "afstand nemen zonder het contact te verbreken" (Goedegebuure 1997: 132). Aan de hand van sommige van zijn uitspraken kan Kellendonk enerzijds als een conservatieve nostalgicus geschetst worden. Beweren dat "[z]ijn werk getuigt van een houding die de fragmentering niet aanvaardt en die blijft streven naar eenheid" (Vink 1990)[14] is anderzijds een onvolledige bewering[15].

De reden waarom ik voor Frans Kellendonks romans[16] heb gekozen is dan ook dat zijn oeuvre uitdaagt tot een andere lectuur: een lectuur die afstand neemt van de vereenvoudigende en eenduidige denkkaders die het beeld van de auteur tot nog toe voor een groot deel geschapen hebben[17] – een lectuur die rekening houdt met de discrepantie tussen de auteur als mens, zijn uitlatingen en zijn oeuvre. Zo kan, achteraf bekeken, de hele rel rond het verschijnen van *Mystiek lichaam* alsook de beeldvorming die daaruit ontstaan is door de hedendaagse lezer beschouwd worden als verwittiging om het leesgedrag voortdurend aan de orde te stellen[18]. Maar niet alleen de manier waarop het beeld van de auteur tot stand is gekomen, vergt een andere lectuur, zoals hierboven aangetoond werd. Dat is ook zo voor het

[14] Dergelijke beweringen zijn ook te vinden bij Tom van Deel (1990; 1992)

[15] In de loop van 2008 is ook de publicatie van een biografie van Kellendonk voorzien van de hand van Arie Storm (2004; 2006). Hopelijk wordt ook aan de hand van dat boek de discrepantie tussen de auteur, zijn uitlatingen en zijn oeuvre duidelijk. Zie in verband met deze biografie: www.ariestorm.nl .

[16] Onder "romans" versta ik deel I en deel II van de indeling die Kellendonk uitverkoos voor zijn *Complete werk* (1992), m.n. *Bouwval* (1977); *De nietsnut. Een vertelling* (1979); *Letter en geest. Een spookverhaal* (1982) (Deel I), en *Mystiek lichaam* (1986) (Deel II).

[17] Zo legt ook Barbara De Munnynck meer de nadruk op wat zij de "literaire merites" noemt van Frans Kellendonk, dan op het feit dat hij "*salonfähig*" geworden is: "De jongste jaren is het maatschappelijke klimaat in Nederland sterk veranderd. De Stichting Literaire Activiteiten Amsterdam omschrijft Kellendonk als een 'actuele' schrijver […]. Is Kellendonk *salonfähig* geworden? Het lijkt erop. Maar salonfähig of niet, belangrijker is dat de verzamelband *De romans* vier werken bevat […] die een heruitgave verdienen op grond van hun literaire merites" (De Munnynck 2006: 14). Zie verder nog Joost Zwagermans *Frans Kellendonklezing 2006. Tegen de literaire quarantaine* (2006) over de literaire quarantaine met morele waarden die Nederland zichzelf oplegt, waardoor rellen à la 'affaire *Mystiek lichaam*' ontstaan. De lezing is dan ook een pleidooi tegen de "reductionistische manier van lezen" (Zwagerman 2006).

[18] Hoewel ik me minder kan terugvinden in het tweede deel van zijn bewering omdat daarin ingegeaan wordt op de (wat mij betreft ondoorgrondelijke) auteursintentie, citeer ik hier ook graag Frans C. de Rover : "Nuis' oordeel is deels het gevolg van een leeswijze waarin voorbijgegaan wordt aan de tegenstrijdigheden, deels het gevolg van opzettelijk verkeerd lezen waar het om antisemitisme zou gaan" (De Rover 2003: 12). Het is dan ook nog de vraag of een roman als *Mystiek lichaam*, als hij dan wel als antisemitische roman gelezen wordt, ook bijdraagt aan het antisemitisme, zoals Dick Schram en Jan Hakenmulder pertinent aankaartten (Schram & Hakenmulder 1994: 120). Over de affaire *Mystiek lichaam* als uitdaging voor het leesgedrag verwijs ik verder naar Arjan Peters (2006).

oeuvre van Frans Kellendonk. Mijn thesis is dat de romans van Frans Kellendonk niet alleen een uitdaging vormen tot een ander leesgedrag[19], maar ook de grondslag kunnen bevatten voor een ethiek van de lectuur die berust op de (h)erkenning van het onvermogen waarmee die lectuur gepaard gat. Dit zou impliceren dat de manier waarop de romans het best gelezen kunnen worden in die romans zelf uitgezaaid zou liggen. Met 'onvermogen' wordt bedoeld dat de ethische lectuur, zoals die aan de hand van Kellendonks romans ontworpen kan worden, berust op de (h)erkenning van het onvermogen om aan de hand van die lectuur tot een voltooide betekenisgeving te komen.

Daarbij wordt de vraag gesteld in hoeverre de filiatiedynamiek in Kellendonks romans beschouwd kan worden als een allegorie van de ethische lectuur. In iedere roman van Frans Kellendonk treedt de vader op als een paradigma van het onvermogen, dat de zoon maar niet goed genoeg kan waarnemen – nog een onvermogen, dus. Vandaar dat de zoon er maar niet in slaagt om zijn vader te vertellen en dus 'leesbaar' te maken. De romans van Kellendonk tonen vaders die maar blijven voortspoken in de erfenis die zij aan hun zoon nalaten. Die filiatiedynamiek stelt de vraag naar de manier waarop de andere waargenomen wordt. De zoon zal zijn vader als andere dus moeten leren (h)erkennen in het onvermogen dat de vader tentoonspreidt en in het onvermogen waarmee de waarneming van de vader gepaard gaat. *H*erkennen veronderstelt hier erkennen. Als de zoon zijn vader *h*erkent, op basis van diens lichamelijke kenmerken bijvoorbeeld, dan gaat die herkenning gepaard met de erkenning van de vader als vader. Hierop steunt, zoals uit dit onderzoek zal blijken, de basis van de autonomie waarnaar de zoonfiguur streeft: afstand nemen van de spookachtige vaderfiguur. Er niet meer achter lopen.

De ethische lectuur beschouw ik in ruimer opzicht als een modaliteit van de waarneming van de andersheid waartoe de vader zijn zoon in Kellendonks romans uitnodigt. Daarom worden de regels van de ethische lectuur waarmee dit onderzoek wordt afgesloten in eerste instantie voorgesteld als regels van wat een 'atopische' waarneming genoemd werd: een waarneming die de andersheid als zodanig zo goed mogelijk zou omhelzen. De atopische waarneming kan beschouwd worden als een manier om de andersheid van de andere beter te leren zien. Hierin liggen mijns inziens ook de krachtlijnen van de atopische waarneming:

[19] Al moet de lezer daartoe bereid zijn. Zowel Rob Schouten als Hans Warren merkten op dat de lectuur niet altijd zo aangenaam kan zijn voor de lezers van Frans Kellendonks romans (Schouten 1986; Warren 1993a). Dat kan in verband gebracht worden met de indruk van Stephan Sanders over Frans Kellendonks teksten: "Uit Kellendonks werk spreekt een tegendraadse, ongemakkelijke houding, als van iemand die op bezoek is bij zichzelf en zijn eigen tijd. Hij was en bleef een spookrijder, ook onder astronauten" (Sanders 1995: 130).

ondanks zijn nauwkeurige (maar onmogelijk exhaustieve) omschrijving is het begrip flexibel genoeg om allerhande raakvlakken toe te laten. De atopische waarneming van het verleden zou mijns inziens bijvoorbeeld kunnen bijdragen tot de verdere uitwerking van geschiedenisopvattingen die narratieve interpretaties en lineaire tijdsindelingen op losse schroeven zetten, zoals de aanpak die door de Canadese theoreticus Jean-François Hamel (2006) ontworpen werd. Naast het theoretiseren van de lectuur, zoals hier voor gekozen werd, kan de atopische waarneming ook bijdragen tot de reflectie over de ontvangst van de andere, in tijden waar de zogenaamde 'Fortress Europe' het maar niet eens raakt over haar migratiebeleid. Ook worden in dit onderzoek enkele hypotheses geschetst over de representatie van macht en 'hypocrisie' (Korsten 2008).

Omdat dit onderzoek zich toespitst op de lectuur, duikt logischerwijze vaak de term 'lezer' op. De lezer zoals hij hier begrepen wordt, staat dicht bij de omschrijving die Luc Herman en Bart Vervaeck geven van "voorgewende lezer" (Herman & Vervaeck 2005: 28). Die lezer is uiteraard een abstractie die ik desondanks niet essentialistisch wil opvatten of wil idealiseren. Ik wil er geen 'superlezer' van maken – eerder een bescheiden lezer. Zo zal zo exhaustief mogelijk ingegaan worden op de *keuzes* die de vertelling aan de lezer overlaat, de verschillende manieren waarop hij op sommige passages kan reageren. Dit veronderstelt dat de lezer zich op bepaalde momenten 'aangesproken' kan voelen en op die manier dicht komt te staan bij de 'narratee', de "'aangesprokene' van het verhaal" (Herman & Vervaeck 2005: 28). Toch wil ik mij bij de term 'lezer' houden aangezien het in Kellendonks romans de leesdaad is die regelmatig gedramatiseerd wordt en aan de lezer de gelegenheid geeft om zich in zekere mate met een of andere gedramatiseerde lezer te identificeren. Aan de lezer wordt, met andere woorden, de keuze overgelaten om zich als lezer op een of andere manier aangesproken te voelen. Het gaat me hier dus zowel om de lezer als geadresseerde van de verteller als om de eventuele identificatie met de representatie van de lezer die zijn leesdaad aan het uitvoeren is[20].

Voorts wil ik met dit onderzoek de nadruk leggen op de relevantie van een tekstgerichte aanpak in een tijdperk waarin de literaire neerlandistiek zich vooral lijkt te willen profileren aan de hand van haar institutionele inbedding. In het bijzonder valt dat in

[20] Vergelijk met het begrip "lecteur virtuel" van Vincent Jouve: "[…] [L]e lecteur supposé par le texte et dont la fonction est de servir de relais de communication avec le lecteur réel. Le narrataire extradiégétique […] se présente comme ce lecteur virtuel posé à l'horizon de l'œuvre comme hypothèse indispensable" (1992 : 19).

Nederland vast te stellen. Noemenswaardig in dat verband zijn de publicatie in 2006 van *De productie van literatuur. Het literaire veld in Nederland 1800-2000* onder redactie van Gillis J. Dorleijn en Kees van Rees, en het feit dat de eerste dag van het Colloquium *Achter de verhalen 2* (Radboud Universiteit Nijmegen, 26-28 maart 2008) volledig besteed werd aan het 'institutioneel en interpretatief onderzoek'. Verder werd deze tendens bevestigd met de verschijning van Jos Joostens essaybundel *Misbaar. Hoe literatuur literatuur wordt* (2008). Dat de letterkunde zich aan de hand van haar maatschappelijke relevantie lijkt te willen rechtvaardigen moet mijns inziens niet zozeer opgevat worden als een dreiging voor een tekstanalytische aanpak van geschriften. Veeleer zou diepgaand onderzoek gevoerd moeten worden naar de manier waarop de ene benadering de andere kan belichten en aanvullen, in het bewustzijn van de beperkingen van beide[21]. Het is merkwaardig dat deze institutionele aanpak van de letterkunde gepaard gaat met een wederopstanding van de door Barthes (1984) en Foucault (1994) doodverklaarde auteur, die in feite nooit helemaal gestorven is, zoals ook Bart Vervaeck dat opmerkte (Vervaeck 2007c: 8). Zowel Jos Joosten (2008: 33-34) als Jurgen Pieters (2007) stellen vast dat de auteur na jarenlang academisch "*merlinisme*" (Joosten 2008: 33) aan het herrijzen is[22]. Tot die wederopstanding kan ook het hoge aantal biografieën over auteurs gerekend worden die de laatste jaren verschijnen. Over in hoeverre voor een tekstgerichte aanpak omgegaan kan worden met auteursintentie en biografische gegevens is men echter nog niet uitgeschreven[23].

Graag zou ik mijn eigen auteursintentie situeren tegenover Kellendonks vermeende auteursintentie en de problematiek van de auteursintentie in het algemeen. Met dit werk wil ik vooral aantonen dat tekstgericht onderzoek aanleiding kan geven tot een beter inzicht in maatschappelijke en ethische kwesties die berusten op de waarneming van de andersheid, en meer bepaald in de lectuur als één van de modaliteiten van de waarneming van de andersheid. Als Kellendonks vermeende auteursintentie en diens biografische gegevens dan toch ter sprake komen, worden die niet gebruikt als doorslaggevende informatie. Dit onderzoek steunt dus niet op Kellendonks uitspraken, noch op feiten waarvan media beweren dat zij Kellendonks leven op een of andere manier hebben gebrandmerkt. Dit neemt niet weg dat als

[21] Zo herinnert Bart Vervaeck er bijvoorbeeld aan dat "[w]ie literatuur bestudeert vanuit relevantie, functie en machtstrijd, […] daarmee de logica [bevestigt] van de (westerse, zogenaamd laatkapitalistische) maatschappij. Die ziet immers alles in termen van nut en macht" (Vervaeck 2007b: 44-45).

[22] Jos Joosten citeert verder de benadering van Hans Vandevoorde en in Frankrijk het werk van Maurice Couturier (Joosten 2008: 45) die naast de tekst ook een plaatsje voorzien voor de auteur.

[23] Zo ook staat er in het rapport van de Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen (KNAW) over de "Nieuwe mogelijkheden voor taalkundig en letterkundig onderzoek in Nederland" te lezen dat "de discussie […] over de rol van de intenties en de morele of ideologische verantwoordelijkheid van de auteur [opnieuw aangezwengeld]" wordt (Swanborn 2004: 8-9).

dat relevant bleek, melding werd gemaakt van een of andere uitlating van Kellendonk in een interview of in een essay. Met uitlatingen van Frans Kellendonk die in verband gebracht kunnen worden met zijn fictie kan niet omgesprongen worden zoals met om het even welk ander kritisch stuk over Frans Kellendonk en diens oeuvre. Zij behoren immers tot de auteur van de geanalyseerde romans. Anderzijds kan Kellendonks metadiscours over zijn eigen werk niet als fictie behandeld worden. Dergelijke documenten nemen mijns inziens eerder een tussenpositie in – tussen fictie en andere secundaire literatuur waarvan Kellendonk niet de auteur is – en vergen een grondige problematisering in het licht van Kellendonks andere poëticale uitspraken. Daarna kan overgegaan worden naar de vraag in welke mate die documenten als poëticale verlengstukken kunnen fungeren van Kellendonks romans.

Laten we de methodologische kwestie nog even niet los, om de aandacht te richten op de theoretische en filosofische onderbouw van dit onderzoek. Er werd zoveel mogelijk geprobeerd om theoretische consistentie en consequentie te doen rijmen met respect voor de tekst en zijn meerduidig karakter. Om met dit laatste te beginnen: de neiging kan soms ontstaan om zich al te zeer door persoonlijke voorkeuren te laten meeslepen. Het is trouwens onmogelijk om zodanig afstand van zichzelf te nemen dat er sprake kan zijn van een 'pure metapositie' ten opzichte van het studieobject[24]. Twijfel is daarom een trouwe partner geweest tijdens de redactie van dit onderzoek: twijfel over de getrouwheid aan de ontlede tekst vooral, al hangt de betekenis die aan de tekst wordt toegekend voor een doorslaggevende mate van zijn lectuur af[25]. De vraag kwam steeds terug in hoeverre de passages op een pertinente en doorslaggevende wijze verhelderd kunnen worden aan de hand van de theorieën die je er op het eerste gezicht voor gepast vindt. Eerlijkheid ten opzichte van de tekst vonderstelt verder dat tekst en theorie met elkaar in discussie kunnen treden en elkaar daarmee wederzijds

[24] Zie in dat verband ook Odile Heynders' kritiek op de reconstructie van literatuuropvattingen op basis van "de systematische waarneming vanaf een metapositie van een literatuuropvatting": "[E]lke reconstructie [is] een door de waarnemer zelf tot stand gebrachte, inhoudelijke constructie van tekstuele feiten" (Heynders 2004: 47). En verder: "Maar hier duiken onmiddellijk de spoken van wetenschappelijke justificatie op; hoe bakenen we het feit (wat er gebeurd is), de representatie ervan, en de toenmalige en 'mijn' hedendaagse interpretatie en evaluatie eigenlijk af? Hoe kan de literatuurhistoricus de teksten anders waarnemen dan door hen te lezen? En zodra hij daarmee bezig is, heeft hij toch een objectiverende distantie opgeheven?" (Heynders 2004: 42)

[25] In deze context over lectuur en betekenisgeving zou ik ook graag Jos Joosten en Thomas Vaessens citeren in verband met de vooroordelen over de literaire consistentie van geschriften: "[H]et is voor de studenten moeilijk, zo niet onmogelijk, te ontsnappen aan de hardnekkige misverstanden van ons vak. Het misverstand, bijvoorbeeld, dat de werkelijk interessante vragen door het literaire werk worden opgeroepen, en niet door de literatuurbeschouwer. Of dat literaire waarde een eigenschap is van de tekst, en niet iets dat we daaraan toekennen. Zulke vanzelfsprekendheden moeten bij uitstek in het universitair onderwijs ernstig geproblematiseerd worden" (Joosten & Vaessens 2004: 351). Zo ook herinnert Bart Vervaeck bijvoorbeeld aan het volgende: "Wie spreekt over de postmoderne roman, spreekt uiteindelijk over zijn of haar leesmodel dat geprojecteerd wordt op de roman, die op zijn beurt een weerspiegeling van dat model wordt. Alleen in deze constructivistische en metaforische betekenis zou ik van een stroming als het postmodernisme durven spreken" (Vervaeck 2007a: 135).

kunnen verhelderen maar ook kritisch nuanceren. Een geschrift op een passieve wijze gebruiken louter als illustratie of als toepassing van een theorie is op zijn minst gebrekkig. Iedere theoretische inbreng dient aangepast te worden aan de tekstuele omgeving waar hij voor gebruikt wordt. In die zin is om het even welke theoretische tussenkomst uniek, aan differentie onderhevig. Ook hieraan werd geprobeerd te voldoen door van die nuancering verslag te brengen daar waar dat relevant leek.

Methodologisch en theoretisch zorgden geschriften van auteurs die doorgaans met de deconstructie verbonden worden voor een rijke voedingsbodem. Die 'deconstructivistische aanpak' was aanvankelijk geen bewuste keuze, maar bood zich geleidelijk aan als de benadering die het best afgestemd leek op de bevindingen die zich tijdens de analyses voordeden. Paul de Mans doorslaggevende bijdragen tot de studie van ironie en allegorie, Maurice Blanchots opvattingen over dood en zelfmoord, Jacques Derrida's lectuur van hun beider werk en zijn eigen geschriften waarin de waarneming ter sprake komt, Jacques Lacans reflectie over tragiek bieden een brede waaier aan disciplinaire invalshoeken die tot nog toe niet gebruikt werden voor een analyse van Frans Kellendonks romans. Telkens zorgden deze en andere lecturen voor stimulerende, verhelderende, soms verrassende en zelfs positief ontstellende blikken op het studieobject. Deconstructie leek het meest gepast om de onmacht aan te tonen om de constructie tot voltooiing te brengen.

Vooral in het eerste deel van dit onderzoek zal uitgegaan worden van de vaststelling van gemeenschappelijke kenmerken die de romans van Frans Kellendonk vertonen. Die overeenkomsten zullen steeds meer geproblematiseerd worden. Gelijkenissen worden vastgesteld om de discrepantie te onderzoeken, het optreden van de differentie in de regelmaat. Het respect voor de nuances neemt niet weg dat als gemeenschappelijke motor van de filiatiedynamiek in Kellendonks romans een erfenis optreedt, die de vader op een of andere manier aan zijn zoon nalaat. Die erfenis draagt het spoor van de vader, vandaar de vraag naar de lectuur van dat spoor: op welke manier zal het vaderspoor door de zoon 'gedechiffreerd'[26] worden?

[26] Ik maak hier bewust gebruik van het werkwoord 'dechiffreren'. In het kader van dit onderzoek wordt ervan uitgegaan dat betekenis onvast is, onvoltooid en altijd al aan het verglijden. Bart Vervaeck, aan wie ik het begrip ontleen om er op een gelijkaardige manier gebruik van te maken, omschrijft het begrip 'dechiffrering' als volgt: "Het gebruik van een schijnbaar centraal symbool dat met zo veel uiteenlopende betekenissen beladen wordt dat het uiteindelijk geen enkele vaste kern heeft. Het wordt uitgezaaid over de hele tekst. De term duidt de postmoderne tegenhanger aan van de ontcijfering, die *chiffres* als vaste steunpunten gebruikt om de tekst te verhelderen" (Vervaeck 1999: 203, zie ook Vervaeck 1999: 47).

De vraag naar het vaderspoor en de 'dechiffrering' ervan werd gekoppeld aan de inschrijving van de filiatiedynamiek in de ruimte. Er werd namelijk vastgesteld dat iedere roman minstens één heen- en terugbeweging ensceneert tussen een ruimte die met de zoon verbonden kan worden en een ruimte die de 'vaderruimte' genoemd zou kunnen worden. Dat die ruimtes op het eerste gezicht wel afgebakend zijn, neemt niet weg dat vrij vlug vastgesteld zal moeten worden dat de grens die ze scheidt poreus is. Het terminologische apparaat dat voor de ruimtelijke aanpak wordt gehanteerd is afkomstig van Youri Lotman en zijn theorie over de 'semiosfeer'. Lotmans originele Russische uitgave verscheen voor het eerst in 1966. Hier wordt gebruik gemaakt van de door Anka Ledenko in het Frans vertaalde versie (1999). Lotmans theorie is heel passend voor ons onderzoek. Niet alleen omdat de actualiteit en de theoretische flexibiliteit ervan door de Belgische literatuurwetenschapper Michel Lisse (2006) benadrukt werden, maar omdat net als de ruimtes en de personages bij Kellendonk Lotmans semiosferentheorie op eenvoudige oppositionele binaire stelsels berust die onophoudelijk geproblematiseerd kunnen worden om de complexiteit ervan aan te tonen. De flexibiliteit van Lotmans theorie blijkt onder meer uit zijn begrippenapparaat. Het begrip 'porositeit', bijvoorbeeld, is ook op temporeel vlak gemakkelijk hanteerbaar. Trouwens, de tijdruimtelijke alsook de identiteitsgebonden porositeit werd in een recent artikel over Kellendonks *Letter en geest*, door Agnes Andeweg (2007: 324) aangekaart: "*Letter en geest* [laat] de spanningen zien tussen het private en publieke leven, die blijken uit de *vervagende grenzen* [ik cursiveer, MS] tussen seksualiteit en werk".

Een deel van het Kellendonkonderzoek heeft zich gebogen over een problematisering van het binarisme in Kellendonks romans. Die aandacht heeft gezorgd voor stimulerende bijdragen die allerlei paradigma's van problematische dualistische spanningen in Kellendonks romans belichten, zoals het groteske en de Bijbelse typologie[27]. Die aandacht gaf ook aanleiding tot publicaties die zich bezighielden met Kellendonks geschriften over ironie en met de manier waarop ironie tot stand kwam in diens fictie[28]. Noemenswaardig zijn verder drie andere studies over Frans Kellendonk en zijn romans. Ten eerste is er het artikel van Ernst van Alphen over *Mystiek lichaam*, dat verscheen naar aanleiding van de rel rond de roman. Daarin toonde hij aan dat de twist ontstaan is wegens een manier van redeneren (het "allegorisch denken") die door de roman net afgekeurd was en verworpen werd (Van Alphen

[27] Carel Peeters (1984 en 1991), Jaap Goedegebuure (1992 en 1997) en Arie Storm (1998).
[28] Albers Bernd (1989), Bart Vervaeck (1993b), Philomene Dewaide (1995) Tijn Boon (1998), Wim Bronzwaer (1998), Arnold Heumakers (1998) en Daniël Rovers (2007).

1991: 39). Daarnaast is er de essaybundel van Hans Goedkoop *Een verhaal dat het leven moet veranderen* (2004), waarin Kellendonk regelmatig ter sprake komt. De auteur wordt er gesitueerd tegen zijn socioculturele achtergrond.

Het omvangrijkste onderzoek naar Kellendonk en zijn oeuvre blijft echter Tijn Boons studie *Het koppige hoofd dat niet wilde scheuren. Over Frans Kellendonk* (1998a). Het boek bevat vijf studies die aan Kellendonk en zijn werk zijn gewijd. Mijn onderzoek mag niet als tegenvoeter opgevat worden van Boons lovenswaardige boek, dat trouwens ook de nadruk legt op het feit dat met het tegenstrijdige karakter van Kellendonk en zijn werk niet voldoende rekening gehouden wordt. Veeleer is het mijn bedoeling om het werk van Boon (zonder dat letterlijk in het onderzoek aan te duiden) aan te vullen en te verdiepen. Die bedoeling komt voort uit het feit dat Boons onderzoek, vooral op theoretisch vlak, haast uitsluitend steunt op Kellendonks eigen essays en lezingen. Zo wordt Kellendonks lezing *Idolen* (1986) bijvoorbeeld gebruikt om diens 'reportage' "Leve het realisme" (1984) en om *Mystiek lichaam* (1986) te ontleden (Boon 1998a: 31; 39). Zo wordt ook *Geschilderd eten* (1988), Kellendonks studie over Vondels *Altaergeheimenissen*, gebruikt om Kellendonks romans verder te belichten (Boon 1998a: 70). Als andere geschriften dan die van Kellendonk aangekaart worden, dan gebeurt dat vaak naar aanleiding van motto's die in het werk van Kellendonk terug te vinden zijn (Boon 1998a: 45; 84; 91). Ook is dat zo voor het geringe aantal theoretici die vermeld worden: het gaat om theoretici die door Kellendonk zelf geciteerd werden (Boon 1998a: 71). Een van de zwakheden in het betoog van Boon is verder dat niet altijd duidelijk ingegaan wordt op de discrepanties en misschien zelfs contradicties tussen Kellendonks essays, zijn beweringen in interviews en zijn fictie, alsook op de contradicties tussen de verschillende werken onder elkaar. Daardoor kan een bedrieglijk beeld ontstaan waarin het ene werk als illustratie dient voor het andere. Ook verschillen kunnen soms relevant blijken, niet alleen overeenstemmingen. De tweede beperking die Boons aanpak kenmerkt, is zijn gesloten karakter. Een Boons betoog dat voor een overgroot deel op Kellendonks discours steunt om Kellendonks oeuvre te analyseren, zou een grondige problematisering vergen van Kellendonks poëticale uitspraken en zijn metadiscours over zijn eigen werk. Dat laatste ontbreekt mijns inziens al te zeer in het werk van Boon. Gevaarlijk lijken, uiteindelijk, sommige beweringen die bij de auteursintentie aansluiten of bij het idee dat de verhalen als weerspiegeling kunnen dienen van het gemoed van de auteur:

> En toch kan het literaire werk van Kellendonk […] naar mijn mening in het geheel niet als 'reactionair', 'conservatief" of 'traditioneel' worden aangemerkt. *Wie naar de praktijk van zijn verhalen kijkt, moet vaststellen dat hij niet bepaald een roomse traditionalist was* [ik cursiveer, MS]. […] Nostalgie naar

> ‘het rijke roomse leven’ was Kellendonk vreemd. ‘Er is geen verraderlijker gevoel dan nostalgie,’ schrijft hij aan het eind van *De Nietsnut* (p.191). (Boon 1998a: 93)

En twee bladzijden verder staat te lezen dat “*De nietsnut* [zich laat lezen] als een allegorie van het verweesde levensgevoel van Kellendonk” (Boon 1998a: 95).

In dit onderzoek is het mijn bedoeling om Kellendonks romans anders dan louter via zijn werk en uitlatingen aan te snijden. De toegepaste werkwijze nodigt dan ook uit om ‘Kellendonk’ iets minder centraal te plaatsen. Voortaan zal zijn werk iets meer ex-centrisch gelegen zijn, van de schijnwerpers verwijderd worden om toch te worden verhelderd. De romans die in de volgende bladzijden geanalyseerd worden, zullen zelfs vanuit een *hoek* benaderd worden, via wat achteraf “the defective cornerstone of the whole system” bleek te zijn, om met Paul de Man over de allegorie te spreken (De Man 1982: 775). Hieraan moet toegevoegd worden dat geen enkele van de bovengenoemde studies de filiatiedynamiek[29] in Kellenkonks romans als uitgangspunt neemt. Ook gaat geen enkele studie in op de problematiek van de waarneming van de andersheid in Kellendonks romans. Noch werd er tot nog toe de vraag gesteld naar de ‘leesopvatting’ die Kellendonks romans zouden kunnen uitlokken. De relevantie van een dergelijke benadering blijkt nochtans uit de herhaaldelijke vaststelling dat Kellendonks romans verwarring zaaien in het leesgedrag, ‘slecht’ gelezen worden. En daardoor dagen zij ook uit tot het dechiffreren van de gepaste, ‘ethische’ lectuur.

Dit onderzoek omvat twee delen. In het eerste hoofdstuk van deel één wordt het conflictueuze verband tussen de personages van de vader en de zoon in Frans Kellendonks romans in de kijker geplaatst, met aandacht voor de gemeenschappelijke kenmerken en verschillen tussen de vier romans. Er zal ingegaan worden op een probleem waarmee de zoon in elke roman van Frans Kellendonk geconfronteerd wordt: na het terugtreden van zijn vader moet de zoon zich situeren tegenover een erfenis die het spoor van zijn vader draagt. Men kan zich echter afvragen of er sprake kan zijn van een ‘geschikte’ situering.

In het daaropvolgende hoofdstuk gaat de aandacht naar de polaire ruimtelijke indeling van de romans en de functies van de verplaatsingen tussen die polen. Zijn de grenzen tussen beide polen vastomlijnd? Zou er niet eerder sprake zijn van tijdruimtelijke porositeit alsook van porositeit tussen de identiteit van vader en zoon? Daarin speelt het proces van ‘ver-tegenwoordiging’ van de vader een rol. Samengevat: de zoon *her*vertelt de vader en hij bootst

[29] Al werd de problematiek onder meer vermeld door Arnold Heumakers: “Vandaar dat de vaders […] bij hem [Kellendonk] altijd ‘nietsnutten’ zijn, ‘lafaards’ en ‘lamzakken’: omdat zij de band met het verleden hebben gebroken, zitten hun zoons nu met de brokken” (Heumakers 1998: 13).

hem na om afstand te nemen van het vaderspoor dat het te erven patrimonium draagt. De vraag dient echter gesteld in hoeverre dat proces doeltreffend is.

Het ver-tegenwoordigingsproces, waarin de vaderfiguur door de zoon ver-tegenwoordigd wordt en daardoor opnieuw wordt verteld, doet echter de vraag rijzen in hoeverre de vaderfiguur zichzelf op een autonome manier kan vertellen. Het derde hoofdstuk biedt een mogelijk antwoord op die vraag. Het ziet er naar uit dat sommige vaderpersonages opdringerig met hun taal omspringen. Zij treden 'autodescriptief' en 'autonormatief' (Lotman) op. Andere vaderpersonages bieden zich echter alleen indirect aan. Hun woorden komen nooit rechtstreeks over op de lezer.

Na de problematisering van het vaderwoord wordt in het vierde hoofdstuk verder ingegaan op de polaire ruimtelijke indeling waar Kellendonks romans van getuigen. Ditmaal wordt echter op zoek gegaan naar een 'perifere' ruimte vanwaaruit de zoonfiguur het vaderspoor zou kunnen aanvaarden zonder daarvoor aan autonomie te moeten inboeten. Hierbij wordt het belang van de pendelbewegingen tussen de ruimtes betrokken: die herhaalde bewegingen doen de vraag rijzen naar de manier waarop de andersheid waarmee de iteratie gepaard gaat, waargenomen wordt.

Op die manier wordt het eerste deel afgesloten met de hypothese van een ideale positie vanwaaruit de vaderfiguur waargenomen zou kunnen worden, een positie die wij, vanwege de paradoxale situering ervan, 'atopisch' zullen noemen.

Het tweede deel van dit onderzoek probeert de atopische positie beter te omschrijven zonder de problematiek van de filiatiedynamiek uit het oog te verliezen. Ieder hoofdstuk uit het tweede deel stemt overeen met een conceptuele poging om beter vat te krijgen op de atopische waarneming. Telkens moet echter vastgesteld worden dat in plaats van een afgerond antwoord op de gestelde vraag, een nieuwe vraag ontstaat die een volgend hoofdstuk uitlokt.

Eerst wordt op zoek gegaan naar het verband tussen atopie en ironie: op het eerste gezicht verwerpen beide een binaire reflectie in exclusieve termen om de nadruk te leggen op de eindeloze doorverwijzing waarmee waarneming gepaard gaat. Dit eerste hoofdstuk eindigt met de vraag in hoeverre de handelingen van de personages overeenstemmen met hun gedachten. In welke mate hebben de personages inzicht in de ironie van hun situatie? Zou de atopische visie de visie van een ironicus zijn?

De vraagstelling waarmee het eerste hoofdstuk eindigt doet de vraag rijzen tot op welke hoogte Kellendonks romans ook tragisch genoemd kunnen worden. In het tweede hoofdstuk wordt gepoogd om op die vraag een antwoord te bieden. Tijdens die onderneming

zal echter blijken dat Kellendonks romans de transcendentie zodanig aan de orde stellen dat een onderzoek naar de tragiek slechts naar voltooiing kan streven door middel van een omweg via het groteske potentieel van de romans. Dit hoofdstuk laat zien in welke mate Kellendonks personages onherroepelijk blijven afhangen van een talige essentie die hen met het verwoorden van de leegte bedreigt.

Het derde hoofdstuk gaat dieper in op de tragische onderwerping van de personages aan hun discursieve natuur en stelt de vraag of er toch niet op een of andere manier afstand genomen kan worden van die afhankelijkheid. Kellendonks romans zouden een ‘atopische’ positie laten vermoeden, buiten (in iedere geval verwijderd van) de greep van de woordconstructie, van waaruit het bestaan op een autonome manier waargenomen kan worden. Die positie zou met de nabijheid van de dood te maken hebben.

In het open slot van dit onderzoek worden acht regels van de atopische waarneming uiteengezet. Deze regels, ontstaan uit een tekstgerichte analyse van Kellendonks romans, kunnen dienen om de andersheid op een ‘ethische’ wijze te leren ervaren. Op die uiteenzetting volgt een voorstel om de filiatiedynamiek als een allegorie van de lectuur te beschouwen, met als modaliteit: een leesgedrag dat bewust is van zijn onvermogen. Rest mij nog te hopen dat dit voorstel de verdere lectuur van dit werk niet onmogelijk zal maken.

Deel I

Filiatiedynamiek en ruimte

Hoofdstuk 1

Verwarrende erfenissen

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

De band tussen vader en zoon is in Frans Kellendonks romans van conflictuele aard. Er kan beweerd worden dat dat conflict berust op het al dan niet aanvaarden door de zoonfiguur van een erfenis die hem door zijn vader voorgelegd wordt. Een erfenis die het spoor draagt van de mythologie van zijn familie, zijn stichtende 'illud tempus' (Monneyron & Thomas 2002: 9). Het woord 'mythisch' veronderstelt in ons geval een wereldbeeld waarin twee verschillende tijdsopvattingen naast elkaar zouden staan. In dat wereldbeeld wordt de vertelde tijd waarin de personages leven, hun 'fictieve heden'[30], bepaald door een 'gesloten' tijd, die op het eerste gezicht buiten de historische, lineaire tijd staat:

> Le domaine du mythe, au premier chef, sera celui des origines de l'homme, de ses relations avec l'invisible, de ses peurs et de son destin ; c'est celui des mythes primordiaux précédant la création du monde des cosmogonies traditionnelles. (Monneyron & Thomas, 2002: 87)

De handelingen die in die ontologische tijd volbracht werden, kunnen door de zoonfiguur herhaald worden en op die manier zijn zelfbeeld beïnvloeden. Op die manier ontstaat er een zekere vorm van porositeit tussen mythologische tijd en historische tijdsopvatting. Door de herhaling van mythologische daden wordt de ontologische tijd enigszins binnengebracht in de lineaire tijd. "L'antériorité du mythe n'a donc pas de sens. Le mythe est consubstantiel à l'histoire, et réciproquement […]", beweren Monneyron & Thomas (2002 : 25). Tot die mythologie behoren naast de voorvaderen en levende familieleden ook huisvesting en beroep. Telkens zal blijken dat het personage van de vader daarin als een spilfiguur optreedt.

[30] Zie in verband met het 'fictieve heden' Ricoeur (1984: 186): "[I]l n'y a pas de raison d'exclure la notion de présent fictif, dès lors qu'on admet que les personnages sont eux-mêmes des sujets fictifs de pensées, de sentiments et de discours. Ces personnages déploient dans la fiction leur temps propre, qui comporte passé, présent, futur, voire des quasi-présents, quand ils déplacent leur axe temporel au cours de la fiction. C'est un tel présent fictif que nous attribuons à l'auteur fictif du discours, au narrateur."

Tegenover de patriarchale erfenis die het mythologische spoor draagt, nemen de zonen een terughoudende of een aanvaardende houding aan. Maar waar zij ook voor kiezen, hun beslissing dwingt hen tot een ruimtelijke verplaatsing: minstens één heen- en terugbeweging tussen de thuisbasis van de zoonfiguur en de mythische vaderruimte. Verondersteld wordt, op het eerste gezicht, dat deze onderneming een doel inhoudt. Men kan met andere woorden (en vooruitblikkend op het hoofdstuk over de tragiek in Kellendonks romans) verwachten dat ten opzichte van de mythologische tijd zich een teleologisch gerichte tijd gaat ontplooien. Deze conflictueuze dynamiek zou ik graag kort voor iedere roman apart willen ontwikkelen. Dit overzicht wil dus niet alleen maar een inleidende samenvatting zijn van de verschillende geschiedenissen en betrokken ruimtes. Het wil ook een eerste maal verduidelijken hoe in Kellendonks romans het vader-zoonconflict vervlochten is.

De koning, zijn nar en zijn opvolger (Bouwval)

In *Bouwval* doorkruisen drie generaties gefrustreerde verlangens elkaar op een genadeloos tempo. Alle personages zijn op een of andere manier verbonden met de familie Van Zypflich, een familie die fungeert volgens een hiërarchie met monarchale trekken. De monarchie gaat plots aan het wankelen als bekend wordt dat Theet, de knecht met wie Opa samenleeft in het familiedomein, wil vertrekken. De nar laat zijn koning in de steek en zet de officiële machtsverhouding op zijn kop. "'Een aftandse boerenkinkel beschikt over mijn lot'" (*BVL,* 83), zucht de patriarch. Dat stelt ook Ernst, zijn kleinzoon, vast: "Opa was de slaaf van zijn knecht" (*BVL,* 94). Opa's kinderen hebben onderling al een oplossing klaar: hun vader kan naar een bejaardentehuis. Verder krijgt ('erft') Opa's zoon Willy de gebouwen van het aannemersbedrijf dat op het familiedomein staat, en tante Tonia en oom Joop nemen met hun tienkoppige kroost hun intrek in Opa's woning.

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

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

Ernsts chaotisch zelfbeeld en zijn extralineaire tijdsintuïtie zijn met elkaar verbonden. Zolang de kroonprins zich niet in een lineair tijdsperspectief acht, zal hij een vormeloos, 'ongekroond' imago van zichzelf blijven onderhouden, en omgekeerd. Zijn afwachtende houding weerklinkt in de bijnaam die hem toegekend wordt en die naar de monarchale machtsverhouding in de familie verwijst: de kroonprins. Door wie die naamgeving gebruikt wordt, staat niet vast. Heeft Ernst zichzelf de rang van kroonprins toegekend en noemt hij zichzelf bewust op die manier? Of wordt die term uitsluitend gebruikt door een verteller wiens stem voor Ernst niet waarneembaar is? Daarover valt niet eenduidig te beslissen. Hier wordt over 'een verteller' gesproken. Het spreekt vanzelf dat met de aanwijzing 'verteller' niet één zelfde, unieke vertellende instantie bedoeld wordt, aanduidbaar of niet. Hoewel ik gemakshalve voor de term 'verteller' heb gekozen, wordt er van uitgegaan dat een vertelling wordt gedragen door een onbepaalbaar aantal onzijdige stemmen. Zo zal blijken dat in de

roman *Letter en geest* een onbepaalbaar aantal vertellers optreden. Een gelijkaardige opmerking geldt voor *Mystiek lichaam*, die door een personificatie van de Geschiedenis aan haar klerk wordt gedicteerd. Deze gehoorzaamt echter niet aan de wensen van de Geschiedenis, wat de vraag doet rijzen in hoeverre het wel de Geschiedenis is die over het vertelde beslist. Daarbij kan men zich afvragen door welke extradiëgetische instantie de Geschiedenis en haar klerk zelf verteld worden[31].

De aankondiging van Theets vertrek wordt vergezeld door een bijkomende gebeurtenis die de officiële machtsverhouding nog meer in twijfel trekt. De vertelling begint "[e]en paar maanden nadat [Ernsts] ouders beslist hadden om oud te zijn en beiden tegelijk hun tanden hadden laten trekken […]" (*BVL*, 13). Er is een terugtochtbeweging aan de gang waardoor een leemte ontstaat in de monarchale hiërarchie. Ernsts ouders hebben beslist om zichzelf uit te schakelen. Ze worden oud, staat er geschreven. Vandaar de volgende vraag: als Ernsts ouders beslist hebben om oud te zijn, hoe oud kan de opeens 'tijdloos', 'mythisch' geworden Opa dan wel zijn? De interferenties die in het toekennen van de ouderdom optreden zouden kunnen aanduiden dat het vanuit Ernsts oogpunt is dat zijn ouders oud geworden zijn, en dat de ouderdom van zijn ouders niet zozeer betrekking heeft op hun leeftijd. Waarom zou hij dan vinden dat zij oud geworden zijn? Omdat hij van mening is dat zíjn tijd gekomen is, dat hij hun koninklijke plaats mag innemen. Dat er een royale plaats vrijkomt, blijkt ook uit het feit dat zijn ouders beslist hebben om "hun tanden [te] laten trekken" (*BVL*, 13). Met een woordspeling kan beweerd worden dat zij zich als het ware laten 'ontkronen'. Vanuit het perspectief van de zoon wordt een leegte geschapen in de monarchale hiërarchie. Op basis van wat zich in de andere romans van Kellendonk afspeelt, kan beweerd worden dat de plaats van de vader vrijkomt. Een leemte die de zoonfiguren in de volgende romans telkens opnieuw gaan invullen, of net niet. Karel Osstyn (1986) beweerde immers: "Kellendonk doet niets liever dan de leegte beschrijven". Zo ook Willem Jan Otten (1995: 53): "Dat woord 'leemte' zal altijd wel als een satelliet om Kellendonk blijven wentelen."[32]

De herschikking in de familiehiërarchie die Ernst voor ogen heeft, rechtvaardigt het kroonprinselijke statuut dat hem door de verteller en/of door zichzelf toegekend wordt. Als Opa als monarch optreedt, dan is zijn zoon Willy logischerwijze de kroonprins. Maar deze kiest er in Ernsts perspectief voor om oud te worden en zijn tanden te laten trekken. Ernst zou

[31] Voor nadere informatie over het paradoxale gedrag van de verteller verwijs ik naar Maurice Blanchot (1969: 564-567).
[32] Verder verwijs ik ook naar de titel van Daniël Rovers' artikel over Frans Kellendonk: *De verbeelde leemte. Over Frans Kellendonk* (Rovers 2007).

dan zijn vaders kroonprinselijke plaats moeten innemen, om op een mooie dag gekroond te worden.

De kroning moet er komen de dag waarop de intrige zich afspeelt, en dat is op Allerzielen. Ernst en zijn zus Aapje mogen voor het eerst hun vader, tante Nellie en oom Joop vergezellen naar Opa's huis om er de gestorven voorvaderen te gaan herdenken. De cyclische want jaarlijkse herdenking in het huis der voorvaderen loopt echter op een ontgoocheling uit. Ernst, die later de bouwheertraditie in de familie wil voortzetten en daarom de onthulling van zijn blauw bloed verwachtte, verneemt van Opa dat zijn voorvaderen voortdurend in armoede leefden, agressieve zuiplappen waren en dat zij waarschijnlijk geld van de Kerk verduisterd hadden om er hun eigen huis mee te bouwen. Dat is hetzelfde huis waar Opa in woont. Ernsts dromen van adel worden dus ontdaan van hun vorstelijk gewaad, dat in feite van meet af aan al aan zijn voeten lag te rotten, zoals de visie van de beuken langs de weg al lieten voermoeden. Let ook op de naam van de weg, die naar een soort dubbele dissimulatie verwijst, een mol met een dubbel dak boven zijn hoofd:

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

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

Opa valt vooral op door de grote discrepantie tussen zijn woorden en zijn daden[33]. Hoewel de patriarch in zijn vertellingen respect toont voor de verdwenen voorvaderen en de materiële sporen die zij nagelaten hebben, vernemen tante Nellie en oom Joop dat hij al de nodige maatregelen getroffen heeft om het huis te verkopen aan de naburige garage Gradus Jansen. Met hun kroost zullen zij elders terecht moeten. Reden voor de verkoop is dat Willy (de officiële kroonprins) door zijn gebrek aan ambitie nooit blijk gegeven heeft van enig verlangen om de bouwheertraditie in de familie op dezelfde schaal voort te zetten, meent Opa: "Je wist dat het er allemaal was voor jou en daaraan had je genoeg. Zo kon je blijven denken dat je een bedrijf had, dat je ooit nog wel iets groots zou verrichten, en intussen heb je kans na kans voorbij laten gaan" (*BVL*, 86). Door zijn nietsdoen heeft Willy de materiële

[33] Al wordt in deze studie ook het uitgesproken woord als daad opgevat, was het maar door de ethische dimensie van het woord als 'sui-referentieel' instrument (Ricoeur, 1985: 418-419). De vraag naar de performativiteit van de taal zal overigens nog vaak aan bod komen.

identiteitgebonden erfenis ontweken, maar zodoende heeft hij ook zijn zoon het gras voor de voeten weggemaaid. Ernst mag de voortzetting van de familietraditie vergeten waarvan hij dacht dat hij de erfgenaam was. Eerder heeft hij van zijn vader (dus niet van Opa) een existentiële leegte geërfd. Hoe sterk de evaluatie van deze feiten van het perspectief afhangen zal nog blijken.

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

Ook in *De nietsnut*, Kellendonks daaropvolgende roman, treedt de vader een stap terug: Lucas Goudvis werd vermoord in het vakantiehuis van de familie, in de Belgische Ardennen. In een vorige versie van de roman, die niet gepubliceerd werd, kan zoals in *Bouwval* het kroonmotief bespeurd worden. Dat blijkt uit een telefoongesprek tussen vader en zoon:

> Dat [mijn vader] een aangename verrassing voor me in petto had klonk al bij zijn eerste woorden door toen hij me opbelde: 'Nu je *bekroond* [ik cursiveer, MS] bent voor die documentaire van jou, die ik overigens gemist heb, […] ga je zeker een feestje geven, niet? […].'[34]

De bekroning wordt door de zoon even verder bevestigd: "'Nou, ik <u>blijf</u> [Kellendonk onderstreept, MS] bekroond natuurlijk…'"[35]. Als zijn vader voorstelt om zelf voor de champagne te zorgen, vindt de zoon Frits[36] dat "royaal" gebaar verdacht, wat logisch is aangezien hij het is, als zoon, die bekroond werd, en niet zijn vader: "Zo'n royaal gebaar moest wel duiden op radeloosheid"[37].

De erfenis die zich aan Frits ontvouwt, is dubbel: zowel financieel als geheugengebonden. Zijn vaders goedbetaalde en weinig inspanningen vergende baan in het (juist zoals in *Bouwval*) familiebedrijf, een verzekeringsmaatschappij, komt vrij. De terugtreding van de vader ruimt zoals in *Bouwval* de baan voor een hiërarchische herschikking waarin de zoon een trap hoger kan mikken. Oom (King?) Richard, de broer van Frits' moeder, heeft er de touwtjes in handen en houdt voor Frits de plaats wel warm. Frits zou op lange

[34] Kellendonk, Frans, *De nietsnut*. Varianten. Manuscript. Ongedateerd, Frans Kellendonk archief Centrale Universiteitsbibliotheek Leiden, p. 5.
[35] Kellendonk, Frans, *De nietsnut*. Varianten. Manuscript. Ongedateerd, Frans Kellendonk archief Centrale Universiteitsbibliotheek Leiden, p. 6.
[36] Misschien kan in deze voornaam een verwijzing gelezen worden naar Gerard Reves personage Frits van Egsters in *De Avonden* (1947), als figuur van het nietsdoen en de verveling?
[37] Kellendonk, Frans, *De nietsnut*. Varianten. Manuscript. Ongedateerd, Frans Kellendonk archief Centrale Universiteitsbibliotheek Leiden, p. 7.

termijn zelfs het volledige familiebedrijf kunnen erven (*NN*, 143). Maar weer dient zich een schema aan dat gelijkenissen vertoont met *Bouwval*: het niet-doen van de vader heeft een negatieve weerslag op de verwachtingen van de zoon. Op de King Lear-achtige situatie in *Bouwval* volgt een Hamlet-achtig[38] vader-zoonconflict waarin de zoon opgeschept zit met onaanvaardbare herinneringen aan zijn vaders bestaan – herinneringen die maar blijven voortspoken en die hij in een coherente vertelling probeert te stoppen[39]. De roman draagt trouwens als ondertitel *Een vertelling*. We hebben er te maken met een ik-vertelsituatie waarin Frits aan het woord is. Zijn relaas maakt een reeks mislukte ondernemingen kenbaar die zijn vader van buitenaf opgelegd werden, en die de zoonfiguur in hun huidige toestand niet kan aanvaarden. Oom Richard beweert onder meer dat Lucas misschien zelfmoord gepleegd heeft door zijn moordenaar op te hitsen. De enige persoonlijke en geslaagde onderneming van de vaderfiguur zou dan zijn eigen zelfmoord zijn, maar dan wel een "zelfmoord bij volmacht" (*NN*, 141).

"Die feiten blijven in me rammelen zolang ze niet in een verhaal zijn gezet […]" (*NN*, 125), is Frits' mening, en hij beslist om zijn vaders laatste traject tot in Mohrbach-Saint-Hubert over te doen, om er uiteindelijk op de plaats waar het lijk gevonden werd te gaan liggen. Onderweg ontmoet hij Ben, een lifter aan wie hij vraagt om in zijn plaats achter het stuur te gaan zitten. Frits neemt op de achterbank plaats, en vertelt aan de chaufferende lifter de omstandigheden van zijn vaders dood. Let op de identiteitsconnotatie van de naam van de lifter: Ben is een nominale bevestiging van het bestaan: 'Ik ben'[40]. Dit contrasteert met Frits die vindt dat hij geen greep zal hebben op zijn eigen identiteit zolang hij geen vorm gegeven heeft aan zijn vaders identiteit. Naast een bevestiging van het bestaan kan in Bens naam ook een bevestiging van het 'zoon zijn' herkend worden. In het Arabisch betekent 'Ben' 'zoon van'. Ben is reeds 'zoon van' terwijl Frits zich ten opzichte van dat statuut probeert te situeren.

Met de (re)constructie van zijn vader via de taal die hij uitspreekt alsook met de lichamelijke nabootsing onderneemt Frits een deconstructie. Hij bezweert de herinneringen die zijn vader hem naliet en hem niet bevredigen. De bedoeling is hier niet om *De nietsnut* te

[38] Een verband met Shakespeares *Hamlet* werd onder meer gelegd door Andre Matthijsse (1980), Carel Peeters (1979), Tom Van Deel (1980) en Frans C. de Rover (1982: 5).
[39] Zelf noemde Kellendonk *De nietsnut* in zijn gesprek met Hans van Daalen (1988 : 12) "een vertelling over de onmogelijkheid van het vertellen." Ook Marloes van Beersum (2002: 5) stelt vast: "Meer nog dan een zoektocht naar feiten is de roman de zoektocht naar een ontbrekend verhaal: de lezer krijgt het verslag van Frits' poging tot reconstructie van zijn uiterst moeizame poging tot het maken van een verhaal van alles wat hij weet over het leven van zijn vader."
[40] Een andere interpretatie van die naam wordt door Tijn Boon geleverd: "De naam Ben, eerste persoon enkelvoud, suggereert dat Frits eigenlijk in zichzelf zit te praten" (Boon 1998: 50).

lezen alsof het een ‘postmoderne’ roman was. Toch citeer ik hier graag Bart Vervaeck (1999:32; 34) over het wereldbeeld in de postmoderne roman:

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

Ook de vraag wanneer de paradoxale nabootsingdynamiek ophoudt, herinnert aan het postmodernisme. Herboren voelt Frits zich pas de dag *na*dat hij op de plek van zijn vaders lijk is gaan liggen. Hij beslist om uiteindelijk de plaats van zijn vader in het familiebedrijf over te nemen, maar daarvóór wil hij het einde (maar welk?) van zijn avontuur aan Ben vertellen, die in Nederschreven woont, een plek waarvan de naam de niet alleen de realiteitsillusie in twijfel trekt maar ook herinnert aan de verteldaad en dus aan het nut van Frits’ taalonderneming. Op de terugweg wordt hij door de politie aangehouden. Volgens de agent bleef Frits op de snelweg maar auto’s inhalen terwijl hij zich alleen bevond. Frits was alleen zonder dat hij daar enig besef van had. Blijft hij dus in de ban van zijn vaders spookachtige aanwezigheid? Die vraag lokt een reeks nieuwe vragen aan. Moet Frits’ beslissing om in het familiebedrijf te gaan werken daarom beschouwd worden als een logische voortzetting, maar ditmaal onbewust, van zijn imitatiespel? Zal de doorvertelling aan Ben een nieuw deconstructieproces op gang brengen? In hoeverre is Frits, net als Ernst, het slachtoffer van het object van zijn afkeer? Laten de woorden waarmee hij zijn vader heeft ge(de)construeerd zich niet op zijn eigen persoon toepassen? Ik wil hier van meer scepsis blijk geven dan Tijn Boon. Volgens hem impliceert de doorvertelling in Nederschreven, waar Ben woont, het voortbestaan van een ‘*mogelijkheid* tot communicatie’(Boon 1998a: 52). Al wilde Kellendonk in de verfilming van zijn roman het slot met de politiecontrole overslaan, met de (haast retorische) vragen die ik hier ter sprake breng, wil ik erop blijven wijzen dat geslaagde communicatie voor Frits hoogstwaarschijnlijk onbereikbaar blijft. Zoals dat ook nog verder zal blijken, worden Kellendonks personages inderdaad geconfronteerd met de ontsnappingsmogelijkheden aan hun solipsistische talige essentie.

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

Opnieuw, dit keer in *Letter en geest*, laat een vader zijn plaats vrij in de instelling waar hij werkzaam was. Ditmaal is het personage Brugman echter niet de biologische vader van hoofdfiguur Mandaat, maar wel de persoon die door de hoofdfiguur vervangen wordt als vakreferent Germaanse talen in een universiteitsbibliotheek. Over Mandaats voorganger wordt wel gefluisterd dat hij de vader is van het kind dat Qualing, zijn assistente draagt[41]. Daarnaast wordt Mandaat nog 'ongewenst verliefd' (*LG*, 239) op Qualing, die ondertussen zíjn assistente geworden is, in plaats van de assistente van Brugman. In een eerdere versie die niet gepubliceerd werd, kan Mandaats beslissing om te gaan werken verbonden worden met een verlangen om de kindertijd te verlaten voor een proces van volwassenwording, zoals in *Bouwval*:

> Mandaat loopt tegen de dertig en die klap kan pijnlijk hard aankomen, dat weet hij. De beslissing om eindelijk eens te gaan werken heeft daar alles mee te maken. Een met verantwoordelijkheidsbesef gecapitonneerde volwassenheid moet de klap opvangen. Hij heeft het aanvaard. Hij is geen kind meer. Mandaat is een man[42].

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

Brugman neemt in Mandaats leven een even spookachtige plaats in als Lucas ten opzichte van zijn zoon Frits in *De nietsnut*. Beide figuren kunnen op één of andere manier niet door de vertelling gereconstrueerd worden. De taal lijkt op het mysterie dat ze zijn geen vat te

[41] Wel kan Brugman volgens Tijn Boon beschouwd worden als een soort spirituele vader van Mandaat: "Brugman heeft goddelijke trekken en Mandaat wordt herhaaldelijk vergeleken met niemand minder dan Gods zoon op aarde" (Boon 1998a: 112).
[42] Kellendonk, Frans, *Letter en geest*. Varianten. Typoscript met wijzigingen. Ongedateerd, Frans Kellendonk archief Centrale Universiteitsbibliotheek Leiden, p. 12.

hebben. Over Brugman wordt slechts hier en daar vaag iets verteld, maar niemand kent hem echt goed of kan hem enigszins beschrijven (*LG*, 233-234). Mandaat denkt dat zijn voorganger op nachtelijke uren wel in het boekenmagazijn ronddoolt, in de vorm van een spook. Het boekenmagazijn waarin de spookverschijningen plaatsvinden, wordt door Mandaat met zijn eigen slapende brein vergeleken, waarin hijzelf als een virus zou rondspoken. Hijzelf zou dus met een mise en abyme van de spookverschijningen vergeleken kunnen worden. Op de achtervolgingsscènes tussen Mandaat en het spook in het magazijn volgt nog een ander kat-en-muisspel, op dezelfde plek: tussen de arme Mandaat en homopedofiel directielid B.C. Latour van Uffel, die tegenover de nieuweling als mefistofelische leermeester fungeert (*LG*, 212-213). Samen met Mandaats "beschamende herinneringen" (*LG*, 248) waarbij ook achtervolgingen betrokken zijn, wijzen deze passages op een centrale problematiek die in *Letter en geest* ter sprake komt: het gebrekkige contact, dat in de roman op iedere hoek op de loer staat en in geen enkel geval tot volmaking kan leiden, op lichamelijk noch op talig vlak. Zo vertelt mentor Van Uffel aan Mandaat:

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

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

> Net toen ik had aangekondigd hem alles te zullen vertellen waren we een stortbui binnengereden. Het water zeeg in lappen langs de ruiten en de regendruppels roffelden zo hard op het autodak dat ik mijn eigen stem niet meer kon horen. (*NN*, 121)

Wat verder nog *Letter en geest* betreft, naast de mislukte achtervolgingen kunnen bijvoorbeeld de toevallige wrijvingen van Qualings achterste tegen Mandaats broek vermeld worden, die bij deze laatste een zaadlozing veroorzaken (*LG*, 246), of diens (tot mislukken gedoemde) verlangen om in contact te treden met het kind dat Qualing draagt (*LG*, 238). Geslaagd contact blijft in deze roman uit.

Tijdens zijn laatste rit naar huis blikt Mandaat terug en constateert hij een leemte: zijn geheugen, dat talig is, heeft aan zijn verleden in de bibliotheek geen betekenis kunnen geven. Mandaat stelt vast dat zijn geheugen interpreterend en associatief werkt. Bovendien is het synthetisch en daardoor vervormend, moet hij ondervinden (*LG*, 279)[43]. "Wie zwijgt heeft niet bestaan" (*LG*, 286), prent een zwerver hem in, voordat Mandaat het diëgetische niveau verlaat voor de leegte van het metatekstuele.

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

In menig opzicht kan Kellendonks laatste roman, *Mystiek lichaam*, beschouwd worden als een verdieping in de conflictueuze stof van zijn vorige romans[44]. "Kellendonks romans blijken schakels van een ketting", schrijft Bas Heijne (1998a: 28). Dat blijkt bijvoorbeeld wat de familie betreft. Tijn Boon (1998a: 32) deinst er niet voor terug om de familiestructuur in *Bouwval* met de samenstelling in *Mystiek lichaam* te gaan vergelijken: "Broer en zus, kinderen nog in de novelle, lijken in de roman te zijn uitgegroeid tot volwassenen. Juist zulke overeenkomsten maken een vergelijking interessant […]". De familie Gijselhart, waar in *Mystiek lichaam* alles om draait, lijkt in zijn samenstelling bijvoorbeeld erg op de familie Van Zypflich in *Bouwval*, waar de kinderfiguren volwassen zouden zijn geworden. Verder treffen wij zoals in *De nietsnut* een tot imitatie gedoemde zoon, die in *Mystiek lichaam* de naam Leendert draagt. Een andere overeenkomst met *Bouwval* is het feit dat de zoon een zus heeft: Magda.

Leendert is een homo die een erbarmelijke opinie heeft over zijn seksuele voorkeur: "[d]e homoseksualiteit, die buiten de geschiedenis staat en geen eigen vormen heeft, is tot imiteren en overdrijven gedoemd" (*ML*, 390). In eerste instantie probeert de zoon zich te bevrijden van een opdringerige vaderfiguur door middel van zijn daden (onder meer zijn beroep) en zijn taal, zoals in *De nietsnut* en *Letter en geest*. Een merkwaardig verschil met de vorige romans is wel dat Leendert langzamerhand meer inzicht krijgt in zijn parodiedaden, waartegenover hij een kritische houding gaat aannemen. Met Mandaat vergeleken is van rijping sprake: hier is de zoonfiguur overtuigd van Van Uffels verklaringen over de

[43] Tijn Boon (1998: 31) geeft een vergelijkbaar citaat van Frits in *De nietsnut*: "Goudvis merkt op 'dat in het geheugen tijd, snelheid, verandering, groei, verval, kortom alle dynamische processen, verstillen tot statische beelden' (NN, 171)".
[44] Zie verder Bas Heijne (1993) alsook Rolf Bosboom (1994: 11): "Een monolithische benadering is […] haast onontkoombaar, aangezien de afzonderlijke werken een grote mate van eenheid vertonen."

homoseksualiteit “als imitatie van hartstocht” (*LG*, 263). De mannenliefde wordt bij Leendert bewuste opvoering van de liefde (*LG*, 264). Leendert wordt in die roman zodanig helderziend dat hij het imitatiespel terugkaatst op de heterowereld:

> [De vrouwen] kwellen zich af met nieuwe rolpatronen, ontmoetingsroosters, ochtend- en avondpillen, pessaria, spiraaltjes, sterilisaties, vruchtafdrijvingen, een hele technologie wordt er ontwikkeld, alleen opdat ze het paradijs van de homo deelachtig mogen worden. Degenen in wier oog wij bestaan spiegelen zich aan ons. De geïmiteerden gaan hun imitators imiteren. Het komt eens te meer neer op de teloorgang van de smaak. Het is de eindzege van de kunstmatigheid. (*ML*, 391)

De meerderheid van de critici interpreteert *Mystiek lichaam* vanuit de duidelijk oppositionele thematiek die er behandeld wordt en die op de personages toegepast wordt zonder al te zeer rekening te houden met de mogelijkheden van een diachrone invalshoek. Dat is onder meer de benadering van Jaap Goedegebuure. Hij laat zich inspireren door de Bijbelse typologie, die ieder type tegenover zijn antitype plaatst. Zo staat Adam bijvoorbeeld tegenover Christus, en Eva tegenover Maria. Dat schema past hij een eerste maal toe in het *Lexicon van literaire werken* (1992: 16): “Het schema van type-antitype dat in het geval van *Mystiek lichaam* kan dienen als interpretatiekader, is ook vruchtbaar bij een mogelijke verklaring voor de tegenstellingen die deze roman inhoudelijk bepalen”. Vijf jaar later past hij het opnieuw toe in zijn bundel *De veelvervige rok* (1997: 116-138): “Het schema van type-antitype bewijst goede diensten bij het zoeken naar een verklaring voor de krasse tegenstellingen die *Mystiek lichaam* kenmerken […].” Ook Carel Peeters (1986A) kiest voor een op binarismen berustende aanpak: “In *Mystiek lichaam* is het dualisme dat kenmerkend is voor Kellendonks werk op de spits gedreven”, evenals bijvoorbeeld Sipko Melissen (1993 : 855-856): “Hoofdlijn in deze complex vertelde moraliteit is de tegenstelling tussen de geschiedenis van het vlees […] en de ‘teloorgang van de smaak’, oftewel het verliezen van het instinctmatig weten wat goed voor je is.”

Een soortgelijke binaire aanpak wil ik hier zoveel mogelijk archterwege laten ten gunste van de problematisering van de erfenis en de acceptatie ervan. De personages hebben een zekere maturiteit bereikt die ervoor zorgt dat zij over meer zelfkennis beschikken, werd beweerd. Vader en zoon hebben wederzijds contact met elkaar. Toen Broer Leendert net twaalf was en nog op het familiedomein de Doornenhof woonde, had hij met zijn vader “hun *enige* [ik cursiveer, MS] gesprek van man tot man” (*ML*, 343). “‘Jongen, zorg ervoor dat je nooit zo wordt als je vader!’” (*ML*, 343). Die woorden kunnen beschouwd worden als de erfenis die Gijselhart aan zijn zoon meegeeft met “een mond, die strak stond van de sluwheid […]” (*ML*, 343). Die erfenis wordt door de zoon ook aanvaard, aangezien hij zijn gedrag

vanaf dat ogenblik gaat afstemmen op zijn vaders woorden. Het gesprek dat met de overgave van de erfenis overeenstemt, is zéér minimalistisch. De vertelling geeft zelfs niet te kennen hoe Leendert op zijn vaders verzoek reageert. Het is overigens een moment waarop gevraagd wordt om zich radicaal anders op te stellen. Aan Leendert wordt gevraagd om een houding in te nemen waarin iedere daad enige overeenkomst met de vaderfiguur uitsluit. De vaderfiguur wil zijn zelfbeeld in zijn zoon niet herkennen.

Om Leenderts verhouding tot zijn erfenis beter te begrijpen, moet onze aandacht even gaan naar het onderscheid dat gemaakt kan worden tussen oppositioneel en contradictoir gedrag, zonder daarom strakke grenzen tussen beide te trekken – wat op zich toch niet mogelijk is. De contradictie draagt de termen van de oppositie wel in zich, maar kan in geen enkele van deze termen van de oppositie opgenomen worden[45]. Opposities tussen concepten, aan de andere kant, hebben wel een exclusieve werking. Contradictie laat het samenleven toe van twee termen die zich oppositioneel laten vatten, zonder hiërarchisering, noch afleiding van een der termen uit de andere, aldus Alton Kim Robertson (1996: 2).

Door met zijn partner naar New York te verhuizen om er een geïdealiseerde homoseksuele levenswijze te gaan leiden, kiest Leendert aanvankelijk voor een *oppositionele* opstelling die ook op professioneel (handelend) en talig (vertellend) vlak tot uitdrukking komt. Hoe Leenderts tegengestelde positie gedetailleerd in elkaar zit, zal in het volgende hoofdstuk nauwkeurig ontleed worden. Laten we voorlopig aannemen dat Leenderts opstelling in New York problematisch is aangezien de zoon met zijn opstand bijdraagt tot het voortbestaan van zijn vader. Want A.W. Gijselhart voelt zich het meest op zijn gemak als hij tegengestelde gevoelens, vooral haat, rondom zich kan opwekken. Als zijn dochter Magda teruggekeerd is, bijvoorbeeld, zorgt hij ervoor dat het verwarmingstoestel op haar kamer telkens uitvalt, al weet hij vast en zeker dat zij hem vlug door zal hebben (*ML*, 313). Zodat zij even later reageert: "'Waarom toch vindt u het zo leuk om mij het leven te verpesten heb ik het vanzelf al niet moeilijk genoeg?'" (*ML*, 314). Als vader en dochter ´s avonds in een restaurant aan het eten zijn, jammert Magda als het Gijselhart net gelukt is om zijn gerecht met een acculader te betalen:

> 'En wat ik ook niet snap, Pappie, […] dat is waarom er geen sirenes gaan loeien of stoppen doorslaan wanneer u zegt ik weet het goed met je gemaakt […]'.

[45] Verder verwijs ik nog naar Bart Vervaecks (1999:60) volgende bewering over de paradox: "Paradoxen breken de traditionele opdelingen open. Ze zijn tegelijkertijd het ene en het andere, het deel en het tegendeel. […] Zo bekeken zijn contradicties niet verwerpelijk."

> ‘Hebzucht, meisje, platvloerse hebzucht. De mensen zijn reddeloos verknocht aan het stoffelijke. Ik ben dat niet, ik houd alleen maar van geld. Ik zou zelfs mijn enige dochter verkopen, als er iemand was die haar hebben wilde’. (*ML*, 322-323)[46].

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

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

Iets verder staat dat “[d]e Heer […] waarlijk opgestaan [is]” (*ML*, 299). Gijselhart wordt er wakker door de stem van Magda die driemaal “Lamzak” (*ML*, 297) roept. Hij wordt, anders gezegd, uit zijn slaap/dood getrokken (als een Lazarusfiguur dus levend gemaakt) door woorden die kwade gevoelens tegenover hem uitdrukken. Die woorden vleien hem en veroorzaken zijn mobiliteit: “[Gijselhart] begreep niet helemaal waarom hij zich door dat woord gestreeld voelde en sloop nogmaals naar het raam” (*ML*, 297). Nog een ander voorbeeld is de volgende beschrijving van Gijselharts gevoelens: “Ze stelden hem gerust, in zekere zin, die nukken van [Magda]. Een ander zou ze niet kunnen lijden, dus hoe lelijker ze deed, des te meer was ze van hem” (*ML*, 320). Gijselharts identiteit wordt dus onderhouden door de opstandelijke gevoelens die hij rondom zich kweekt. Laten we nu toch even terugkomen bij Leendert in New York.

Door de oppositie waarvan hij in New York getuigt, draagt ook Leendert bij tot het bestaan van de vader die hij haat. Hiermee slaagt hij er trouwens niet in om de patriarchale erfenis te respecteren, laten zijn handelingen in New York zien. In plaats van op zijn vaders wens in te gaan en dus niet zo als zijn vader te worden (*ML*, 343), gaat hij integendeel steeds meer op zijn vader lijken. De oppositie krijgt steeds meer trekken van een contradictie. Nog meer dan zijn vader in Europa laat Leendert zich in Big Apple (let op de toespeling op de appel in de erfzonde) door het gemakkelijk verdiende geld verleiden. Zijn vader speculeert op de waarde van de ouwe schroothoop die in zijn tuin ligt weg te roesten (*ML*, 302). Leendert speculeert à la baisse op de waarde van de schilderijen die hij als toonaangevend kunstcriticus recenseert (*ML*, 352). Als hij de Verenigde Staten berooid verlaat voor de Doornenhof om er de geschiedenis van het vlees te prijzen, is zijn partner aan een mysterieuze ziekte gestorven, heeft hij van zijn eigen schilderschool, de “Wild Boys”, een bende cocaïnejunks gemaakt

[46] Vergelijk met Mandaat die op zijn nieuwe werkvloer in een mum van tijd merkt hoe “hij zich oefent in haat.” (*LG*, 17).

(*ML*, 352) en hebben drie verschillende staten processen tegen hem aangespannen (*ML*, 413). Kan hier overigens 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 zoals in *De nietsnut*, zou in *Mystiek lichaam* sprake zijn van een onbewuste constructie op basis van een deconstructieprogramma, aangezien Leendert in zijn vluchtoord zijn vader onbewust gaat imiteren – door Leenderts oppositie komt een contradictie tot stand.

De vorige drie romans van Kellendonk eindigden met de terugkeer van de zoonfiguur naar zijn eigen ruimte, die op het eerste gezicht fungeert als tegenpool van de vaderruimte. *Mystiek lichaam* gaat verder en toont wat zich in de Doornenhof na de zoons terugkomst afspeelt. Anders dan in de voorafgaande romans is de ruimte waarnaar de zoon na zijn mislukking terugkeert de vaderruimte, alsof de zoonfiguur terugkeerde naar datgene dat hij wilde ontvluchten. Leendert wordt er van meet af aan door de patriarchale nucleus tot een perifere ruimte teruggedrongen. Hij wordt in een loods gelogeerd, dat zijn vader meteen letterlijk gaat afbreken (*ML*, 405). Broer mag van zijn vader niet deelnemen aan zijn "herwonnen paradijs" (*ML*, 405), dat zijn dochter en haar futloze zoontje, Victor, deelachtig zijn.

Victor begint pas interesse te tonen voor zijn omgeving als zijn biologische vader, de jood Pechman, opdaagt. Met zijn zoon gaat hij bij al zijn familieleden tot in de verste vertakkingen pronken. Wat Leendert betreft, hij beseft vrij snel dat hij ook bij het vlees, waarvoor Victor symbool staat, geen soelaas zal vinden. Hij keert zich daarna tot de dood, waarmee hij een krachtmeting aangaat. Eerst probeert hij de dood te overmeesteren met kat-en-muisspelletjes door zich bijvoorbeeld tot op het nippertje te laten verdrinken. Daarna wordt hij zijn handlanger in een poging om zijn zus' Bijbels conservatief matriarchale levensonderneming te ondermijnen. "[A]ls ik geen engel kan zijn, dan ben ik maar een duivel" (*ML*, 419), beslist hij. Terwijl *Letter en geest* eindigde met een waarschuwing voor het zwijgen, weerklinkt in het slot van *Mystiek lichaam* Leenderts zang als een bevestiging van het niet-zwijgen. Na Magda's vertrek uit de Doornenhof aanvaardt hij in een hoogliedje, dat door Jaap Goedegebuure (1998: 73) gekenmerkt werd als een "totale ommekeer" van het Bijbelse Hooglied, de dood als een onbekende verloofde die hem nooit in de steek laat.

De lege plek vertellen (voorlopige conclusie)

In dit eerste hoofdstuk werd een eerste benadering geboden van de filiatiedynamiek in Frans Kellendonks romans. Telkens blijkt de zoon verwikkeld in een keuze die hij moet maken ten opzichte van een erfenis die het spoor van de vader draagt. In elke roman staat de zoon voor de keuze of hij verder zal treden in het voetspoor van de vader of niet: een uitgeholde familietraditie in stand proberen te houden of niet in *Bouwval;* op professioneel vlak als vervanger optreden van een verdwenen vader in *De nietsnut* en *Letter en geest*, optreden als 'doorverwijzer' naar de vader of niet in *Mystiek lichaam*. Op welke manier moet op die erfenis ingegaan worden? Moet de zoon die erfenis aanvaarden of weigeren? De situering van de zoonfiguur ten opzichte van de patriarchale erfenis dwingt hem tot een ruimtelijke verplaatsing, op zijn minst een heen- en terugbeweging tussen zijn eigen ruimte en een ruimte die het vaderspoor draagt.

Het opdagen van de erfenis valt samen met een terugtreden van de vaderfiguur, door de ouderdom, zoals in *Bouwval* of door een lichamelijke verdwijning zoals in *Letter en geest* of een sterfgeval in *De nietsnut*. Wat *Mystiek lichaam* betreft, de roman laat een vader optreden die zich bewust als identificatiemodel wil terugtrekken. Dat terugtreden laat aan de zoonfiguur een lege plek zien die enigszins overeenkomt met de erfenis van de vader aan zijn zoon: een traditie die amper heeft bestaan, lege plaatsen op de werkvloer, een vader die niet meer als vaderlijk identificatiemodel wil worden. Die leegte is paradigmatisch voor het onvermogen van de vader: het onvermogen om zich als een baken te profileren wat betreft het respect voor de familietraditie, voor het beroep en voor de persoonlijke ontwikkeling. De negatieve connotatie van dat onvermogen vertaalt in dit geval het standpunt van de zoonfiguur.

Dit eerste hoofdstuk laat zien dat de erfenis en de leegte die daarmee gepaard gaat, zich op allerlei, soms paradoxale, manieren kan laten waarnemen. De ruimtelijke verplaatsingen die de zonen ondernemen, leiden hen dan ook, telkens opnieuw, tot een poging om een vader te hervertellen die nooit bleek te zijn wie zij dachten. De lege plek die vrijgekomen is, willen de zonen opnieuw invullen via de vertelling. Er komt een reconstructie op gang die meteen ook een deconstructie is: het passieve personage Ernst laat zich zijn voorvaderen door zijn Opa vertellen en Opa en Frits hervertellen hun vader(s), Mandaat doet hetzelfde met Brugman en het spook, en Leendert gedraagt zich als tegenpool van zijn vader, vooral schriftelijk, zodat ook op die manier Gijselhart op een paradoxale wijze blijft

voortleven. Telkens wordt de vader *her*verteld om beter afstand van hem te nemen. Dit laatste zal verder ook nog bevestigd worden.

In het volgende hoofdstuk zal dieper ingegaan worden op de functies die de ruimtelijke verplaatsingen vervullen in de dynamiek die de erfenis op gang brengt. Deze bespreking zal worden gesitueerd ten opzichte van de polaire ruimtelijke indelingen die Kellendonks romans vertonen.

Hoofdstuk 2

De vaderruimte. Tussen dodenakker en hel

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

(Frans Kellendonk, *Bouwval*, p. 36)

Toen in het vorige hoofdstuk de roman *Mystiek lichaam* ter sprake kwam, werd vastgesteld dat een ruimtelijke indeling die op opposities steunt contradictoir kon overkomen. Zo bleek de Doornenhof in New York veel meer aanwezig dan op het eerste gezicht leek. De grenzen tussen de termen van de opposities bleken vrij poreus. In dit hoofdstuk wordt de vraag gesteld in hoeverre de handelingen van de zoonfiguur in de vaderruimte overeenstemmen met de polaire indeling van de ruimtes in Kellendonks romans. Meer bepaald wordt de vraag gesteld in welke mate de handelingen van de zoonfiguur in de vaderruimte beschouwd kunnen worden als een tegenstelling van de handelingen die hij in zijn eigen ruimte uitvoert. Of zou, aan de hand van de bevindingen in verband met *Mystiek lichaam*, eerder gesproken moeten worden van asymmetrische herhaling, naar Youri Lotmans voorbeeld (Lotman 1990: 10)? Op die mogelijkheid zal in dit hoofdstuk verder ingegaan worden. In *Bouwval*, werd vastgesteld, koestert de passieve Ernst aanvankelijk een chaotisch, vormeloos zelfbeeld. "Een zittende houding paste het best bij zijn postuur" (*BVL*, 18). Contrasteren die passiviteit en dat zelfbeeld met zijn gedrag bij zijn grootvader?

Ook Frits Goudvis, bijvoorbeeld, wordt aanvankelijk door vormeloosheid bedreigd, totale uitwissing zelfs, zo blijkt. Vandaar de vraag of zijn reis naar Mohrbach-Saint-Hubert, de plaats waar zijn vader werd vermoord, hem een duidelijker zelfbeeld zal opleveren. Frits is net afgestudeerd en moet nog een baan gaan zoeken. Door het feit dat hij geen student meer is en nog niet werkt, bevindt hij zich, voorlopig althans, in een soort tussenstadium waarin hij als het ware nog niemand is en tot niets dient. Een gelijkaardig anoniem en onrendabel bestaan leidde Frits' vader trouwens op zijn werkplaats (*NN*, 116; 139). Frits leeft in een woonark. Die ruimte waarop hij ronddobbert, herinnert uiteraard aan Frits' patroniem:

‘Goudvis’. Maar verder vertoont de ruimte waarin Frits leeft vooral een efemere dimensie, de dreiging van een plotse verdwijning:

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

Wat Mandaat in *Letter en geest* betreft, zijn vorige werk, dat hij vanuit zijn bed deed, doemde hem tot een eeuwig wachten (*LG*, 205), zodanig dat hij zich begon af te vragen of hij niet dood was (*LG*, 206). Zou zijn nieuwe baan in de universiteitsbibliotheek hem iets minder vervelen en wat meer tot leven wekken?

De beginsituatie van Kellendonks zoonpersonages kan vergeleken worden met een wachtkamer waarin zij eenzaam en immobiel, niet handelend, ronddobberen. Ze dreigen er te verdwijnen, op te lossen in het niet-bestaan. Vandaar de vraag of de vaderruimte werkelijk als een ruimte van de verlossing fungeert – als een ruimte waarin de zoonfiguur niet meer eenzaam wacht maar integendeel mobiel is en in gemeenschapsverband handelt. Die ruimte zou enigszins een nieuwe geboorte mogelijk maken, om de woordkeuze van de verteller in *De nietsnut* en in *Letter en geest* te gebruiken. Zo vertelt Frits een episode uit zijn jeugd, waarin hij hoopt dat zijn vader hem zal straffen: “[Z]o wachtte ik tot ik krijsend opnieuw geboren mocht worden, tot mijn wereld opnieuw binnenstebuiten zou worden gekeerd, van baarmoeder tot moeder aarde” (*NN*, 186). En opnieuw Frits, die meent dat hij aan het eind van zijn imitatieproces gekomen is: “Als herboren – zo stond ik op, de volgende ochtend”(*NN*, 195). Ook Mandaat verlangt naar een nieuwe geboorte. Zijn baan heeft hij gekozen “om in liefde opnieuw herboren te worden” (*LG*, 217).

Van eenzaamheid naar gemeenschapstoebehoren, cyclisch

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

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

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

Dat proces toont verder de permeabiliteit van de semiosfeer, zegt Lotman (Lotman 1999: 16).

In Kellendonks geval zal blijken dat de zoonfiguren een ruimtelijke verplaatsing ondernemen op zoek naar een radicale verandering, een radicale asymmetrie ten opzichte van hun vorige ruimte. Maar zij zullen onherroepelijk verbonden blijven aan de 'taal' (om verder Lotmans voorbeeld te gebruiken) waaraan hun vorige semiotische ruimte verbonden is. In Kellendonks romans blijven de zonen het spoor dragen van hun vorige semiotische ruimte. De radicale asymmetrie kan een eerste maal teruggevonden worden in de overgang van eenzaamheid naar gemeenschapstoebehoren (Van Deel 1992) waarmee de ruimtelijke verplaatsing van de zoonfiguur gepaard gaat: bevestiging van het behoren tot een familie in *Bouwval* (*BVL*, 40); het leven met de anderen delen als terminale beslissing van de zoonfiguur in *De nietsnut* (*NN*, 196) en als oorspronkelijke beslissing in *Letter en geest* (*LG*, 217). Dat de eenzaamheid aan ruimtelijke verplaatsing voorafgaat, komt ook in *Mystiek lichaam* duidelijk naar voren. De verplaatsing van Leendert en zijn homoseksuele partner naar Manhattan wordt

door de verteller voorgesteld als een vlucht voor Magda's "terloopse opmerking" (*ML*, 350) over de mannelijke "afzwering van de vrouw" (*ML*, 350). In Magda's woorden komen zowel de ruimtelijke verplaatsing als eenzaamheid voor:

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

Hier kan, tussen haakjes, opgemerkt worden dat Magda's woorden zich tegen zichzelf zullen keren. Haar geschiedenis eindigt met haar eigen eenzame verdwijning uit de Doornenhof na het optreden van Pechman. Op dat ogenblik bevestigt Magda zelf haar efemere bestaan:

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

Een einde maken aan de eenzaamheid was tevens Magda's doelstelling met haar zwangerschap, zoals blijkt uit de aanhef van haar brief aan Leendert: "'Lieve broer, spoedig zal ook ik niet meer alleen zijn.'" (*ML*, 346, 354).

Terug naar Leendert en zijn verplaatsing naar New York die een einde moet maken aan zijn eenzaamheid. In New York richt Leendert een homoseksuele gemeenschap op. Uit vrees voor de voorspellende woorden van zijn zus? Om zich op te stellen tegen de solitaire levensgang van zijn vader? Het valt niet uit te maken. In ieder geval, Leendert sticht een schilderschool waaraan de naam Wild Boys gegeven wordt: "jonge homoseksuele krijgers" (*ML*, 350) die de buitenaardse "utopie van de biologische onafhankelijkheid" (*ML*, 350) schilderen op zijn verzoek. Toch zal Leenderts homoseksuele kolonie geleidelijk in eenzaamheid gedompeld worden. De Wild Boys snuiven steeds meer cocaïne, om steeds minder te schilderen (*ML*, 352) en Leenderts partner sterft aan een onbekende ziekte. Minder opvallend maar veelzeggend is een haast letterlijke waarschuwing voor eenzaamheid die Leendert te horen krijgt. Over speculatie 'à la baisse', een praktijk waaraan Gijselharts zoon zich begeeft, wordt hem het volgende verteld:

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

De gemeenschap die Leendert in de Nieuwe Wereld opgericht heeft is zichzelf met behulp van drugs, een letale ziekte en geld aan het uitwissen, waardoor haar stichter weer door eenzaamheid wordt bedreigd. Leendert vertrekt daarna naar de Doornenhof, waar ondertussen een andere gemeenschap zich aan het ontpoppen is, ditmaal rond Victor, Magda's zoontje. Gijselharts zoon verlaat de mannenwaan om zich over het vlees te ontfermen. Maar ook die gemeenschap, waarin Leendert nooit zijn plaats heeft kunnen vinden (*ML*, 410), is van voorbijgaande aard. Als Pechman, Victors biologische vader, komt opdagen, duurt het niet lang voordat hij beslist om de Doornenhof te verlaten, vergezeld door Magda en de kleine Victor. De verteller, in de vrije indirecte rede Gijselharts gedachten verwoordend, laat verstaan dat de eenzaamheid zich weer een weg kan banen in het bestaan der mannelijke Gijselharten: "Ze zaten hier wel bij elkaar, hij en zijn zoon, maar dat had niets te betekenen nu Prul weg was" (*ML*, 449).

Met het wederoptreden van de eenzaamheid verschijnt ook weer de dreiging van de verdwijning, de uitwissing. Aan het slot van *Mystiek lichaam* wordt die verdwijning concreet uitgebeeld: terwijl Leendert de roman afsluit met een hoogliedje waarin hij de aanwezigheid van de dood als trouwe minnaar verwelkomt, wordt Gijselharts lichaam van binnenin leeggevreten. "Poreus zou het straks in elkaar zakken" (*ML*, 450). De afwisseling tussen gemeenschap en verdwijning kan bovendien cyclisch genoemd worden. Na zijn dochters vertrek is Gijselhart logischerwijze aan het einde beland van zijn geschiedenis, zijn bestaanscyclus die begon met het incipit van de roman. De eerste bladzijden van *Mystiek lichaam* laten immers een eenzame rentenierende A.W. Gijselhart zien waarvan het dagelijkse leven zich beperkt tot het wachten op zijn dochter (*ML*, 309). Dat tijdloze niet-bestaan wordt in de eerste pagina's van de roman bevestigd door het feit dat Gijselhart moet herrijzen. Hij moet weer leven onder de vorm van een welafgebakend lichaam dat aan de lineaire tijd onderhevig is. De herrijzenis waarmee de roman opent, vindt plaats in de ochtend van paasmaandag (*ML*, 310), wanneer Magda haar vader wakker maakt door drie keer na elkaar te roepen: "'Lamzak'" (*ML*, 297)[47]. Hierin kan uiteraard een parodie van Christus' en Lazarus' herrijzenis herkend worden.

Aangezien de roman opent met Gijselharts herrijzenis en afsluit met diens verdwijning kan *Mystiek lichaam*, aan de hand van zijn ondertitel *Een geschiedenis* gelezen worden als de geschiedenis van A.W. Gijselhart. Oek de Jong (1998:98) meldt hoe Kellendonk tussen twee

[47] In het uitroepen van een vaderlijke trek kan een echo gehoord worden van Frits' jeugdherinnering, waarin hij zijn vader voor "nietsnut" en "lafaard" (*NN*, 184) uitscheldt.

titels twijfelde: *Gijselhart* en *Mystiek lichaam*. Het is de voorkeur van Kellendonks collega 'Revisor-auteur' die de doorslag gaf. De naam van de patriarch laat niet alleen maar, zoals in alle titels van Kellendonks romans, een tegenstelling opduiken tussen het koude ijs en het warme hart, maar gaat ook in op een van Gijselharts karaktertrekken: hij gijzelt het hart van zijn dochter. De patriarch gunt zijn dochter de mogelijkheid niet om een andere vaste betrekking aan te knopen dan met haar vader[48].

De ondertitel kan ook verwijzen naar de geschiedenis van de familie Gijselhart in en rond de Doornenhof, zoals die geschiedenis in de roman van Kellendonk beschreven wordt. De cyclische oppositie tussen vormeloze eenzaamheid en gemeenschap blijft in dat geval nog steeds van toepassing, maar zonder bijbehorende ruimtelijke verplaatsing aangezien alles zich op de Doornenhof afspeelt. Inderdaad, aanvankelijk leven Gijselharts kinderen apart: Leendert zit in New York en Magda leeft ergens met een van haar minnaars. Met Victors geboorte is de familie opnieuw 'herenigd'. Aan het einde van de roman is er weer sprake van verspreiding aangezien Magda vertrekt. Leendert en Gijselhart blijven wel samen op de Doornenhof leven, maar Gijselhart is aan een verdwijningsproces onderhevig en zijn zoon is misschien doodziek.

Het einde van de geschiedenis der 'Gijselharten' kan nog radicaler opgevat worden. Dat is mogelijk als men Leenderts homoseksualiteit erbij haalt en als men ervan uitgaat dat Victor niet de naam Gijselhart draagt, maar wel de naam van zijn biologische vader, namelijk Pechman. Leendert is Gijselharts enige mannelijke erfgenaam. Diens homoseksualiteit belet hem de naam Gijselhart aan een (mannelijke) erfgenaam door te geven. De geschiedenis die verteld wordt is, met andere woorden, het einde van de naam Gijselhart. Het Gijselhart-zijn zal, zonder nieuwe mannelijke erfgenaam, uitsterven, dus definitief verdwijnen na Leenderts dood. Zo bekeken valt de cyclische oppositie tussen vormeloosheid en gemeenschap plotseling stil.

[48] Voor de interpretatie van de namen in *Mystiek lichaam* verwijs ik naar Ernst van Alphen (1991). In verband met A.W. Gijselhart beweert Van Alphen dat als "de strekking van Kellendonks romans anti-semitisch had moeten zijn, dan zou Pechman op allegorische wijze Gijselhart hebben kunnen heten. In zijn hoedanigheid als huisjesmelker en pandjesbaas is Gijselhart […] inderdaad koud van hart. Hij gijzelt, hij houdt andermans eigendommen als object van chantage vast" (Van Alphen 1991: 35).

De afwezige vader ver-tegenwoordigen

Naar hun woordkeuze (gedachten en gesprekken) en handelingen oordelend, valt op dat de zoonfiguren onderweg naar en in de vaderruimte een dubbele daad plegen. Ten eerste wordt (worden) de verdwenen (voor)vader(en) door zijn (hun) zoon *opnieuw* verteld. Die woordconstructie is een *her*vertelling van de vader en is noodzakelijkerwijs asymmetrisch, als men zich Lotman herinnert: al draagt het hoogstwaarschijnlijk een herkenbaar spoor van de originele vader, het kan hem niet vervangen. Die nieuwe vertelling van de vaderfiguur blijft onvermijdelijk gebrekkig, al was het maar vanwege de subjectieve woordenselectie die met de verteldaad gepaard gaat. De taal kan nooit overeenstemmen met wat de vader was. "[L]e récit ne se contente jamais de simplement rapporter une expérience, ni d'en témoigner passivement ; il la produit, la fabrique, la modèle", schreef Jean-François Hamel (2006: 7).

Wat voor doel heeft de zoon voor ogen met zijn vertelling van de vader? Met zijn woorden wil de zoon zijn afwezige vader 'ver-tegenwoordigen'. Met deze termen wil ik de volgende betekenis oproepen: dankzij de woorden opnieuw tegenwoordig, aanwezig maken. De vader kan vergeleken worden met een geest waarvan de aan- of afwezigheid zou afhangen van de krachtige spreuken van de bezweerder, in dit geval zijn zoon. Let op hoe de oppositie, dankzij de term 'tegen', in het woord 'ver-*tegen*woordigen' ingevoerd is. In dat opzicht staat het fenomeen dicht bij de drie betekenissen die Jacques Derrida (1993: 73-85) hecht aan het polysemantische Franse woord 'conjuration', een term die in zijn vertaling trouwens dicht staat bij de polysemie van het Nederlandse woord 'bezwering': samenzwering tegen een hogere macht, oproepen van een geest of betovering *maar* ook verdrijving van een geest[49]. De woorden die de zoon voor de ver-tegenwoordiging van zijn vader gebruikt, zijn woorden die tezelfdertijd afstand willen doen van het spookachtige. Hierdoor krijgt de vader spookachtige kenmerken toegeschreven: "Alors, on ne parle que de lui, mais pour le chasser, l'exclure, l'exorciser" (Derrida 1993: 164 over het spook). Verder wordt de verdwenen vader niet alleen op een gebrekkige manier *her*verteld. Hij wordt ook nagebootst, dankzij lichamelijke handelingen dus. De zoon wil definitief afstand nemen van het spoor van de vader.

[49] De ver-tegenwoordiging kan verder ook vergeleken worden met Kellendonks beweringen over de transsubstantiatie, in *Geschilderd eten* (1988), zijn essay over Vondels *Altaergeheimenissen* (1645): "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 Goedegebuure, 1997: 122). Voor een diepgaande studie over de efficiëntie van dergelijke rituele formuleringen verwijs ik naar de monumentale studie van Irène Rosier-Catach (2004).

Het is misschien nuttig om de hantering van de term 'ver-tegenwoordiging' te situeren ten opzichte van Ernst van Alphens (1997) 'reenactment'. Zowel in de ver-tegenwoordiging zoals de term hier gebruikt wordt, als in Van Alphens reenactment gaat het om het vertegenwoordigen van een historische gebeurtenis (Van Alphen 1997: 11). Maar terwijl in de ver-tegenwoordiging een verteller optreedt, wordt in de reenactment gezocht naar een directe voorstelling van de gebeurtenis, zonder optreden van een tussenliggende vertellende instantie:

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

Er zou geopperd kunnen worden dat de lichamelijke nabootsingen die de zoonfiguur uitvoert, zoals in *De nietsnut*, onder de 'reenactment' vallen. Toch kier ik ervoor om de lichamelijke nabootsing in dit onderzoek onder de noemer van de ver-tegenwoordiging te plaatsen. Dit rechtvaardig ik door het feit dat in Kellendonks romans de her-vertelling van de verdwenen vader niet beschouwd kan worden los van de imitatie van de vader door zijn zoon. Hervertelling gaat bij Kellendonk altijd gepaard met nabootsing en andersom. Beide ver-tegenwoordigingsdaden zijn onlosmakelijk in elkaar verstrengeld. Een duidelijk voorbeeld hiervan valt waarschijnlijk in *De nietsnut* aan te duiden. In die roman hervertelt Frits niet alleen zijn vaders laatste momenten, hij voert die momenten tezelfdertijd ook op. Ook stelt de term ver-tegenwoordiging het mogelijk om zich te situeren ten opzichte van de postmodernistische 'representatie' (Korsten 2005: 253). Uiteraard kan de ver-tegenwoordiging opgevat worden als een geval van representatie, maar de representatie van de vaderfiguur vindt in Kellendonks romans op een zodanige manier plaats dat voor een specifieke term werd gekozen.

Kellendonks tekst zal ook laten zien hoe de verdrijving van de vader als een begrafenis opgevat kan worden. De spookachtige vader ver-tegenwoordigen maakt dan deel uit van een rouwproces. Let op hoe Derrida in het volgende citaat over de rouw het accent legt op ver-tegenwoordiging, identiteit en plaats. "[Le deuil] consiste toujours à tenter d'ontologiser les restes, à les rendre présents, en premier lieu à *identifier* les dépouilles 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 ver-tegenwoordigende handelingen zoals hierboven beschreven, worden in *Bouwval* gesplitst over vier verschillende personages, met name Opa Van Zypflich, Theet, Pa en Oom Joop. Voor die roman moet rekening gehouden worden met de aanwezigheid van drie generaties Van Zypflichs, die elk hun eigen verlangens koesteren. Om in navolging van Greimas met Vincent Jouve (2001b: 66) te spreken: er moet rekening worden gehouden met de narratieve programma's die al die personages nastreven. Telkens zullen die programma's weer verschillend zijn. Zo worden de gestorven familieleden van de Van Zypflichs anders verteld door Opa dan door zijn knecht Theet, die ze weer anders vertelt dan Ernsts vader. Opa Van Zypflich kan inderdaad, ondanks het feit dat hij een grootvader is, als een zoonfiguur beschouwd worden die ter gelegenheid van Allerzielen zijn gestorven familieleden ieder jaar opnieuw vertelt. Hij doet dat op een selectieve, vleiende manier. Maar Theet corrigeert zijn meester. Hij laat zijn deconstruerende dialect opwellen:

> [Opa:]'Grootvader moest natuurlijk wel een boekhouding bijhouden [van de bouw van het naburige klooster, MS], maar je begrijpt, nauwelijks een opleiding… […].'
> 'En toen wier dit huus gebouwd,' drong Theet aan.
> 'Zijn toegenomen verantwoordelijkheden rechtvaardigden een hogere beloning,' zei Opa langzaam.
> 'D'r wur nog schand van gesproken. Ze zeggen dat de bouw van ´t kloster kwam stil te leggen…'
> 'Werd vertraagd. […].' (*BVL*, 45)

Opa's talige reconstructie van het verleden door middel van de ver-tegenwoordiging van de doden, wordt niet alleen door zijn opstandige knecht gesaboteerd. Tijn Boon (1998a: 104-105) beweert terecht dat *Bouwval* naar de katholieke dodenmis opgebouwd is. Opa wordt door Boon voorgesteld als een priester bijgestaan door Theet als "aftandse" misdienaar. Die interpretatie klopt in de zin dat patriarch en knecht, als overdragers van het 'ware' geheugen, het ceremoniële gesprek leiden. Maar het requiem leiden zij slechts voor een deel. Het gezaghebbende woord wordt niet alleen door de patriarch gevoerd. Want de letterlijke citaten uit het requiem, onder meer in het Latijn, komen uit de mond van zijn zoon Willy. Ernsts vader wordt daarvoor bijgestaan door oom Joop, zijn schoonbroer:

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

Terwijl Opa al vertellend de gestorven familieleden tracht op te hemelen, begraaft zijn zoons duet met oom Joop, in een dode taal, het patrimonium. Twee priesters dus, vader en zoon,

bijgestaan door hun eigen misdienaar: knecht en schoonbroer. De oudere priester hanteert gekunstelde woorden waarmee hij een verdwenen verleden probeert te doen herrijzen. De vraag rijst echter of dat geïdealiseerde verleden ooit heeft bestaan. Wat Pa betreft, die hier als jongere optreedt, hij ontkracht de taal van de oudere ver-tegenwoordiger. Hij doet dat met woorden uit een dode taal, uit een ander tijdperk dat voorgoed verloren is gegaan. Bijgestaan door zijn schoonbroer gebruikt Ernsts vader een talige begrafenistraditie die aan het verdwijnen is, misschien ter aanduiding van de bouwvalligheid van Opa's traditie?

Een bijkomende spilfiguur in deze conflictueuze generatiedynamiek waarin de ver-tegenwoordigende kracht van de taal op proef wordt gesteld, is Ernst zelf. Willys zoon vertelt zijn voorvaderen echter niet. Wel probeert hij het geïdealiseerde familieverleden te ver-tegenwoordigen tijdens wat een 'bezwerende dans' genoemd zou kunnen worden. Als de volwassenen het voorvaderlijke huis verlaten om de doden op het kerkhof te eren, verlaat Ernst de woning voor het gebouw van de loods en timmerfabriek dat achter Opa's woning ligt. Zoals de volwassenen begeeft hij naar een bouwwerk dat moet getuigen van verdwenen figuren uit het verleden. Ernst voelt zich in dat monument "licht" en "vrij". Hij gaat er zelfs kreten slakend dansen en springen, in een moment van verhevenheid (*BVL*, 73-75). Een moment waarop actief gehandeld wordt, terwijl de ouderen, passief zwijgend, onbeweeglijk staand, de stoffelijke resten van lichamen in liggende positie gaan schouwen. De predicaten 'licht' en 'vrij', verba als "dansen" en "springen", evenals Ernsts "woeste kreet" dienen benadrukt te worden. Zij zijn de logische polaire tegenhangers van de vormeloze passiviteit die Ernst aan het begin van de roman kenmerkte. Toen bevond hij zich in zijn ouderlijk huis, de tegenpool van Opa's woning. Dat Ernst hier slechts het slachtoffer is van een illusie in een context van een volstrekt waarneembaar voltooid verleden, lijdt echter geen twijfel. De zoon merkt amper de "roestige betonmolens en een oude waterpomp" (*BVL*, 74). Hij ziet ook niet "dat het hout veelal oud en gebarsten [is]" (*BVL*, 74). Het bedrog is van kortstondige aard: het touw dat hij dansend en springend probeerde te vatten zit los en "[komt] neergedaald en [duwt] hem met een kracht, zo onvermoed hevig dat hij zich loom voel[t] en moe, tegen de betonnen vloer" (*BVL*, 75). Net als voor Opa's vertellingen wordt bedrieglijke elevatie meteen met de grond gelijk gemaakt. Alsof Ernsts val bevestigd diende te worden door het optreden van een derde, verschijnt net daarna "de zwarte gestalte van zijn vader" (*BVL*, 75). De predicaten en verba die de vader kenmerken herinneren aan Ernsts oorspronkelijke passieve toestand. "[Zijn vader] stond heel stil, zweeg en wachtte geduldig tot de kroonprins uit het touw gekropen zou zijn" (*BVL*, 75). Later zal blijken hoe dat vaderlijke 'nietsdoen' ook als

daad opgevat kan worden. Door niets te doen om die (illusoire, bedrieglijk talige) familietraditie overeind te houden, heeft Pa er een einde aan gemaakt.

Over de kracht van de taal gesproken: in een vorige versie van *Bouwval* die niet gepubliceerd werd, wordt nader ingegaan op de relatie die Ernst onderhoudt met een zelfportret van een familielid dat bij hem thuishangt. De persoon op het portret noemt Ernst 'Langueur', en die Langueur wil hij "vernietigen" "[m]aar daarvoor moest hij eerst helemaal tot leven gewekt worden"[50]. Hoe wordt Langueur tot leven gewekt? Gewoon door een personage van Ernst te worden, een slachtoffer van zijn vertelling, door blindelings Ernsts instructies op te volgen, een methode die sterk aan de verteldaden van de zoon in *De nietsnut* herinnert, alsook aan de in elkaar verwikkelde motieven van de moord en de zelfmoord:

> Langueur gehoorzaamde zijn bevelen slaafs […].
>
> De eerste successen waren hoopgevend. Er volgden er meer. Teveel, want Langueur zou zo levend worden dat hem vernietigen op den duur gelijk kwam te staan aan moord, erger nog, zelfmoord[51].

Maar het personage ontsnapt aan de greep van zijn verteller om een reden die aan *De nietsnut* herinnert: het is onmogelijk om de feiten voluit te verklaren, om ze in een coherent verhaal in te lassen. De vertelling suggereert dat de vernietiging van Langueur alleen via een afgerond verhaal zou kunnen:

> Van de voorgenomen vernietiging kwam niets terecht. […] Zo was niets meer vanzelfsprekend, zo werd iedere gebeurtenis, die in hem en om hem heen plaatsvond, een feit, dat verklaring, rechtvaardiging en inpassing behoefde. Maar hij slaagde er niet in ook maar één feit te verklaren, te rechtvaardigen en in te passen[52].

De afwezigheid van een spookachtige voorganger 'waarnemen', om die figuur simultaan te vertellen, na te bootsen en op die manier te begraven: zo wordt de ver-tegenwoordiging gekenmerkt waarmee Frits Goudvis en Felix Mandaat in aanraking worden

[50] Kellendonk, F., *Bouwval'*, *'Achter het licht'*, *'De waarheid en mevrouw Kazinczy'*. Typoscript met wijzigingen van Kellendonk (zwarte pen) en uitgever (diverse kleuren). [i-ii], Kopij [Meulenhoff 1977], Centrale Universiteitsbibliotheek Leiden, p. 6.
[51] Kellendonk, F., *Bouwval'*, *'Achter het licht'*, *'De waarheid en mevrouw Kazinczy'*. Typoscript met wijzigingen van Kellendonk (zwarte pen) en uitgever (diverse kleuren). [i-ii], Kopij [Meulenhoff 1977], Centrale Universiteitsbibliotheek Leiden, p. 8.
[52] Kellendonk, F., *Bouwval'*, *'Achter het licht'*, *'De waarheid en mevrouw Kazinczy'*. Typoscript met wijzigingen van Kellendonk (zwarte pen) en uitgever (diverse kleuren). [i-ii], Kopij [Meulenhoff 1977], Centrale Universiteitsbibliotheek Leiden, p. 127.

gebracht, respectievelijk in *De nietsnut* en in *Letter en geest*. De term ‘waarnemen’ werd hierboven tussen aanhalingstekens geplaatst want in beide romans kan de waarneming op een polyseme manier benaderd worden. Twee betekenissen in het bijzonder moeten hier in acht genomen worden: ‘met zijn zintuigen vaststellen’ en ‘als vervanger optreden voor iemand’.

Letter en geest draagt als ondertitel *Een spookverhaal*. Zo is Kellendonks derde roman, zoals *De nietsnut*, een verhaal waarin het hoofdpersonage het spookbestaan probeert te vertellen dat door een vader geleid werd. Voor beide romans valt op dat het spookbestaan van de verdwenen vader vooral verbonden is met de werkvloer, de ruimte waarin de vader zijn beroep uitoefende. Brugman, de vaderfiguur in *Letter en geest*, wordt door drie instanties verteld: zijn voormalige collega’s als collectief, zijn zwangere assistente Qualing en zijn opvolger/erfgenaam Mandaat. Logischerwijze is Qualing Mandaats assistente geworden. De moederfiguur op wie Mandaat verliefd zal raken (*LG*, 239), maakt dus ook deel uit van het geërfde patrimonium. Brugman wordt op beroepsvlak als een figuur van de niet-daad en de depersonalisatie voorgesteld. Dat was ook al het geval voor de vaderfiguren in Kellendonks vorige romans. In *Bouwval* beweert Opa dat het door zijn zoons nietsdoen is dat het patrimonium verloren is gegaan (*BVL* 86; 90) en in *De nietsnut* wordt Lucas Goudvis door zijn baas omschreven als “een nietsnut, een volslagen nietsnut” (NN, 139). In *Letter en geest* krijgt Mandaat de vrucht van Brugmans werk niet te percipiëren, zoals ook Philomene Dewaide (1995: 18) opmerkte. Brugman was geen schepper van enig waarneembaar materieel product. Zelfs zijn handschrift werd door de werkruimte, hier vertegenwoordigd door Qualing, meteen uitgewist. Dat blijkt uit de volgende passage:

> [Brugmans] handschrift is, net als dat van Mandaat trouwens, verzwolgen door het schoonschrift waarin mevrouw Qualing alles kopieert. In een bureaula ligt de fotokopie van een typoscript, auteur ‘K. Brugman’, getiteld ‘Ontwerp ener systematiek voor de Germaanse Talen’. In de alfabetische catalogus vindt Mandaat onder ‘Brugman, K[ornelis]’ een fiche van een overdrukje uit een bibliotheekwetenschappelijk tijdschrift: ‘Prolegomena bij een systematiekontwerp voor de Germaanse Talen’. (*LG*, 235)

Men kan ook zien hoe het idee van de vervanging als ‘onvolmaakte kopie’ verder tot uitdrukking komt in de termen “fotokopie” en “overdrukje”. Zodanig dat Mandaat en zijn voorganger meer op elkaar gaan lijken. Als vervanger van Brugman is Mandaat de onvolmaakte (‘asymmetrische’) kopie van iemand die, in de weinige sporen van zichzelf die hij nagelaten heeft, al door de onvolmaakte kopie gekenmerkt wordt.

Verder kan Brugman in verband worden gebracht met het spook dat Mandaat in het magazijn van de bibliotheek meent waar te nemen. Wat het spook van het magazijn en

Mandaats (spookachtige) voorganger met elkaar verbindt, is dat "beiden worden verzwegen" (*LG*, 233), stelt Mandaat vast. Brugman kan niet gezien worden. Zijn geschriften worden gekopieerd, en over hem wordt amper gesproken. Hij is zintuiglijk gebrekkig vatbaar. Toch is er in de bibliotheek een lichamelijk spoor van Brugman aanwezig dat meer is dan zijn gekopieerde handschrift, en meer dan het weinige dat over Brugman verteld kan worden. Want Brugman werd door Mandaat vervangen. Wie de afwezige Brugman wil zien, moet naar Mandaats plaats kijken. Waar eindigt Brugman? Waar begint Mandaat? De waarneming van Brugman en het spook is paradoxaal en polyseem. Brugman, Mandaat en het spook zijn alle drie visie van een paradoxale aanwezigheid: Brugman is misschien het spook en moet dus dood zijn, en wie Brugman als aanwezigheid van de afwezigheid wil zien, moet naar Mandaat kijken, dat wil zeggen Brugmans waarnemer die zich afvraagt of het spook door Brugman vervangen zou kunnen worden (*LG*, 253-254).

De enige die wel in staat is om Brugman te vertellen, is Qualing (*LG*, 234). Maar wat zij vertelt is het uitwissen van de identiteit. Mandaats assistente vertelt haar verdwenen collega als de macht der gewoonte, waarop zij de indeling van haar werkdagen "neurotisch" (*LG*, 234) afstemt. De woorden die Qualing gebruikt om Brugman star te vertellen, laten te weinig plaats over aan de macht van de (verraderlijke) verbeelding waarop een personage als Frits Goudvis in *De nietsnut* bijvoorbeeld kon steunen: "[Z]ij beschikt […] over te weinig verbeelding om haar held […] tot leven te kunnen roepen" (*LG*, 234). Brugman zoals hij door Qualing verteld wordt, is het ritme waarnaar zij haar eentonige dagen schikt, een soort rationele indicator, een metronoom. Is het dan zo verrassend dat Brugmans aanwezigheid in zijn afwezigheid aan Mandaat verschijnt als een spookachtige gestalte? De ver-tegenwoordiging van de hersenschim laat immers "een ritme zonder geluid" (*LG*, 230) horen. "Voetstappen ja (hij luistert), maar zonder *présence*, er zit geen vlees aan" (*LG*, 231).

Een roman terug, nu. Een aanwezigheid "zonder *présence*" (*LG*, 231) krijgt Frits Goudvis waar te nemen als hij de ruimte bereikt waar zijn vader vermoord werd. Het enige materiële spoor van Lucas die zijn zoon te zien krijgt, is namelijk de levenloze krijtomtrek rond zijn dode lichaam – een afgebakende leegte als spoor van zijn vader. Dat stelde ook Tijn Boon vast:

> Het meest opmerkelijke aan de vaderfiguur […] is ´s mans afwezigheid. Hij is en blijft 'volslagen dood' (p. 196). Zelfs het *lijk* krijgt Frits niet te zien – alleen de contouren daarvan, een krijtomtrek op de vloer. (Boon 1998a: 94)

Frits' vader treedt op als personages in de vertelling van zijn zoon of is waargenomen als leegte met een omtrek.

Het ritme als spoor van de ontmenselijking (*LG*, 230) kan ook in *De nietsnut* teruggevonden worden. Ditmaal kondigt het ritme de verdwijning van de vader aan: de avond van zijn zevenentwintigste verjaardag krijgt Frits een onverwacht telefoontje. De zoonfiguur krijgt een ritmisch getik te horen dat hij meteen met zijn vader associeert: "In mijn hoofd bleef het getik doorklinken. Het werd het getik van een klok, het schrapend getik van een klok die aanstonds gaat slaan" (*NN*, 153). Het getik deelt de tijd in: het ordent Qualings werkdagen en Frits krijgt het te horen op de avond van zijn verjaardagsfeestje. Het geluid van de regelmaat wordt vooral geproduceerd door de 'verspokende' vaderfiguur: het spook in het boekenmagazijn (*LG*, 230), en Lucas die de avond van de zevenentwintigste verjaardag van zijn zoon, na een zesentwintig jaar durende mislukte loopbaan, op het punt staat zelfmoord te plegen. De vaderfiguur treedt een stap terug om de zoonfiguur in diens oogpunt beter naar voren te laten treden. Het ritmische getik, de regelmaat, is een van de laatste waarneembare sporen van de vader in diens verdwijningsproces.

In de eerste drie romans van Frans Kellendonk gaan de teleologische ondernemingen van de zoonfiguren gepaard met een hervertelling van de vader. Die verteldaad kan vergeleken worden met een bedrieglijke ver-tegenwoordiging van de teruggetreden vader van wie het uitwissen bepaald werd door zijn (familiaal-) professionele omgeving[53]. Het nagelaten vaderspoor wordt door de zoon beschouwd als een last omdat die erfenis het vermogen van het vertellen aan de orde stelt: hoe kan ik een spookachtige aanwezigheid vertellen die zich als een afwezigheid laat waarnemen? Ook voor *Mystiek lichaam* rijst de vraag naar de vertelling van een afwezigheid. In New York vertelt zoonfiguur Leendert zijn vader niet op een directe manier. Wel schrijft hij kunstkritieken en is hij de theoreticus achter de Wild Boys, een schilderschool. Leendert zegt, met andere woorden, wat kunst 'is'. Hij schrijft hoe kunst eruitziet en hoe ze eruit zou moeten zien. Op welke manier ver-tegenwoordigt Leendert zijn vader in zijn woorden? Er zou aangenomen kunnen worden dat Leendert zijn vader ver-tegenwoordigt in de marge van zijn geschriften in New York. In het eerste hoofdstuk van dit onderzoek werd beweerd dat Gijselharts bestaan gevoed werd door de gevoelens van oppositie, onder meer de haat, die hij rondom zich wist te scheppen. Gijselhart is het effect van de gevoelens die *tegen* hem gericht zijn, werd beweerd. Aan diezelfde strategie neemt

[53] Zie ook Frans Willem Korsten (2005: 260) over het wantrouwen van de representatie.

Leendert deel in New York. Zijn geschriften laten zich duidelijk ontleden als een tegenstelling tot de taal van zijn vader, zoals ook Ernst van Alphen vaststelde (Van Alphen 1991: 37). Zijn taal draagt het spoor van de haatgevoelens die hij ten opzichte van de vadertaal koestert. Die filiale (op)positie komt duidelijk naar voren in het volgende citaat:

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

Leenderts stijl streeft naar synthese. In de stilte ("mijn mond houden") vertelt hij datgene waar de taal geen vat op heeft. Zijn schaarse woorden willen uitdrukken wat woordeloos mag blijven. Maar de geschriften van de zoonfiguur die hij bedoelt als tegenstelling tot zijn vaders taal, maken de vader des te meer aanwezig. Hebben wij hiervóór immers niet verklaard dat Gijselharts identiteit gevoed werd door de opstandigheid die hij rond zijn persoon oogstte, de haat die hij rondom zich wekte? Gijselharts identiteit wordt in stand gehouden door het effect van de afstotelijke gevoelens die hij bij anderen teweegbrengt. En dat geldt ook ten opzichte van de taal die zijn zoon in New York hanteert. Leenderts geschriften bezweren zijn vader, waardoor A.W. Gijselhart in zijn zoons taal gaat rondspoken. Hij laat een een niet aan te duiden spoor achter in de tegengestelde woorden van zijn zoon. Spookachtig wordt hij in schaduwzijden van Leenderts geschriften ver-tegenwoordigd[54]. Nergens in Leenderts bijdragen is Gijselhart talig aangeduid, maar hij wordt het gevolg, het 'effect' van zijn zoons opstandige woorden en daardoor voelbaar aanwezig, in de marge. Deze letterlijk onaanwijsbare aanwezigheid kan verduidelijkt worden aan de hand van wat Derrida in *Spectres de Marx* (1993) omschrijft als het "effet de visière" (1993: 26). Dat effect vindt plaats als spook – door hem "spectre" genoemd – en mens elkaar waarnemen. Van heel dichtbij op Shakespeares *Hamlet* steunend, alsook op Marx' *Das Kapital*, omschrijft de Franse filosoof het spook als een paradoxaal en bovennatuurlijk fenomeen. Steeds grijpt hij terug naar oxymorons: "visibilité insaisissable de l'invisible ou invisibilité d'un X visible"

[54] Vergelijk met volgend citaat (303-304), waar een andere spookachtige ruimtelijke situering van Gijselhart vermeld staat: "Hij, kleine man *verborgen* in een speldeprik [sic] op de wereldkaart, had een *fantoom*vinger in de pap van Kennecott en Anaconda, van Phelps Dodge, Calumet & Hecla, O'okiep en de troebele Union Minière [ik cursiveer, MS]."

(1993: 27) zijn daar maar enkele voorbeelden van. Die beweringen kunnen overigens vergeleken worden met Frans Kellendonks eigen beweringen over het spook. Door Paul de Bruin geïnterviewd over de keuze van de ondertitel van *Letter en geest* (de ondertitel luidt: "Een spookverhaal") verklaarde de Nederlandse auteur:

> Wat me aantrok in het idee van een spook was dat het zoiets intriests en ontheemds heeft. Het is er wel, maar het heeft nauwelijks gestalte. Het is een afwezigheid. (Frans Kellendonk in gesprek met De Bruin 1982)

Het spook van Derrida kan niet waargenomen worden, hoezeer men zich er ook op blindstaart. Mens en spook kunnen elkaar nooit gelijktijdig aankijken, al voelt de mens de spookachtige blik op zich gericht.

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

Een andere, zelfs duidelijkere, uitdrukking die zich met het 'effet de visière' laat vergelijken, staat in Leenderts hoogliedje op de dood: "Ik zocht naar jou en vond je niet en al die tijd heb je me naar het altaar geleid" (*ML*, 451). Deze woorden van Kellendonk zijn van fundamenteel belang voor het vervolg van ons onderzoek, namelijk voor de tragische dimensie van Kellendonks proza, dat in het tweede deel van dit werk onder de loep genomen zal worden.

Schoonheid had volgens Leendert geen woorden nodig om waargenomen te worden. Ook de waarneming van de vaderfiguur verloopt in *Mystiek lichaam* woordeloos, aan de hand van zijn paradoxale aanwezigheid in de kantlijnen, aan de grens van de taal. Duidelijk wordt hier een proces ingevoerd waarin de vertel- en nabootsingmechanismen uit de vorige romans tegengesproken worden. Waar de vaderfiguur vertellend ver-tegenwoordigd werd om definitief van hem verlost te worden, wordt hier de tegenstelling van de vader verteld om hem op afstand te houden en hem dus vooral niet te ver-tegenwoordigen. Van ver-tegenwoordiging van Gijselhart is toch wel sprake aangezien Leendert zich steeds meer zoals zijn vader gaat gedragen. Zich beperken tot de logica der tegenstellingen om het vaderspoor te bezweren, werkt blijkbaar niet. De vader kan maar niet begraven worden. Zijn spook doolt maar verder rond.

Lichamelijke spiegelspelen

Van Leendert werd beweerd dat hij in New York op zijn vader gaat lijken. Dat gebeurt onder meer door zijn mystieke omgang met geld. Voor beide personages is rijkdom, in geldwaarde uitgedrukt, iets ongrijpbaars. Waarde en rijkdom worden door hen als heel relatief beschouwd, als iets dat voortdurend aan verandering onderhevig is. Is Gijselhart bang voor "geldontwaarding" (*ML*, 305), dan vreest zijn zoon voor "een krach van de kunstmarkt" (*ML*, 351). Zo wordt over Gijselhart, die geld als "zijn religie" (*ML*, 304) beschouwt, verteld:

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

Gijselharts rijkdom wordt bepaald door de dagwaarde van zijn bezittingen, zoals vastgoed, oud ijzer en sloopmetalen (*ML*, 302). Leenderts rijkdom hangt af van de dagwaarde van de kunst. Hij maakt expertises van kunstwerken, waarvoor hij "tien procent" krijgt "van het verschil tussen aankooprijs en taxatiewaarde". Daaraan moet wel toegevoegd worden dat Leendert de waarde van het kunstwerk voor een deel kan beïnvloeden door zijn kunstrecensies. Rijkdom wordt dus bepaald door een onbepaalbare macht waarop het personage slechts voor een(klein) deel greep heeft.

Van lichamelijke nabootsing van de vader, zoals in de vorige romans, is in *Mystiek lichaam* echter geen sprake. Op dat vlak blijft de asymmetrie tussen vader en zoon in het 'vertaalproces' geprononceerd, om verder met Lotman te spreken. Dit kan onder meer verklaard worden door het feit dat, nog meer dan in de vorige romans van Kellendonk, de vader in *Mystiek lichaam* als een immobiele nucleus fungeert. Daartegenover is de zoon een mobiel personage, dat reist en zelfs in de Doornenhof vrij het huis regelmatig betreedt en verlaat. Ten opzichte van de vorige romans dient verder benadrukt te worden dat A.W. Gijselhart niet lichamelijk verdwenen is, of dood. Door die lichamelijke aanwezigheid van de vader wordt de zoon belet om zijn vader bedrieglijk te *her*vertellen op een directe manier, zoals in de vorige romans. Dat neemt niet weg dat Gijselhart ver-tegenwoordigd wordt door Leenderts oppositionele taalhandelingen.

In *Mystiek lichaam* valt geen lichamelijke nabootsing van de vader aan te duiden. Integendeel, er kan in de roman van lichamelijke oppositie tegen de vader gesproken worden. Zo kan in Leenderts homoseksualiteit de polaire tegenhanger gezien worden van de

heteroseksualiteit van zijn vader. Die interpretatie laat niettemin een paradoxale beschouwing toe. Er kan geopperd worden dat Leenderts seksuele handelingen met hetzelfde geslacht een imitatie zijn van de heteroseksuele levenscheppende daad die zijn vader bedrijft. Op dat vlak is er toch enigszins sprake van lichamelijke imitatie. Anderzijds, en ironisch genoeg, blijven homoseksuele geslachtsdaden steriel, en daar is Leendert zich volstrekt van bewust. Hiermee zou dan beweerd kunnen worden dat Leenderts seksuele voorkeur een contradictoire opstelling tegenover zijn vader als verwekker mogelijk maakt: een imitatie van de vaderfiguur die in zekere mate een opstandige houding toestaat[55].

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

Lichamelijke nabootsing komt duidelijker aan bod in *De nietsnut* en *Letter en geest*. "Ik acteerde [mijn vader], welbewust aanvankelijk, maar later moest ik mij erop betrappen dat ik zijn hebbelijkheden overnam" (*NN*, 104), geeft Frits toe. Voor onbepaalde duur wordt hij zijn vaders dubbelganger[56]. De dubbelganger kan in *Letter en geest* als een hoofdmotief beschouwd worden. Wat de familie betreft, om te beginnen. Felix' patroniem, de naam die hij van zijn vader *geërfd* heeft, luidt: 'Mandaat'. Zijn vader was overigens zijn moeders "tweede keus" (*LG*, 204). Voeg daar nog aan toe dat zijn ouders' eerste kind doodgeboren werd. Op

[55] Hoewel, er kan verder nog steeds geopperd worden dat A.W. Gijselhart een weduwnaar is en dus logischerwijze kinderloos ('steriel') zal blijven.
[56] Voor het verband tussen (infernale) schim, mens en het dubbelgangermotief verwijs ik naar Vervaeck (2006: 125-131).

professioneel vlak is de baan waarin Mandaat Brugman komt vervangen, zijn tweede kans na zijn solitaire maar in het meervoud geschreven beroep als "makelaars in evenementen" (*LG*, 205). Dat beroep liet hem toe om de handelingen vanuit zijn bed telefonisch te regelen, en om ze door anderen ('vervangers', dus) te laten uitvoeren. Deze reducerende tendens naar immobilisme en eenzaamheid herhaalt zich ook op de werkvloer, waar Mandaat en zijn assistente "hun werkzaamheden zo ingedeeld hebben dat ze elkaar nauwelijks hoeven te zien" (*LG*, 236). Op zijn nieuwe werkvloer wordt van Mandaat verwacht dat hij het spookachtige bestaan van Brugman nabootst. Zijn voorganger, over wie niemand iets kan vertellen, had immers, "bescheiden als hij was, zo weinig aandacht opgeëist voor zichzelf […]" (*LG*, 266). Het is via de verdwijning, het niet-zijn, dat Mandaats identiteit het dichtst in de buurt komt van die van Brugman.

De lichamelijke nabootsing op de werkvloer laat zich in *Letter en geest* ook op momenten van mobiliteit waarnemen. Verschillende achtervolgingscènes weerspiegelen er elkaar en laten zien hoe ook Mandaats identiteit met verspoking te kampen heeft. De achtervolging van het spook door Mandaat vindt inderdaad zijn verschoven tegenhanger in de achtervolging van Mandaat door Van Uffel. De symmetrie tussen beide verplaatsingscènes blijft echter niet ongeschonden aangezien Mandaat in het tweede geval niet meer optreedt als achtervolger maar wel als achtervolgde. Hij heeft, met andere woorden, de plaats van het spook ingenomen. Daaraan moet toegevoegd worden dat Mandaat zijn spook uit onwetendheid achtervolgt, als een (B/)brug(man) die nog over te steken is om tot kennis te komen. Van Uffel achtervolgt Mandaat (die ondertussen dus de plaats van het spook, als 'achtervolgde' ingenomen heeft) als een figuur van de kennis die aan een nieuweling de weg (over de brug) wil tonen. Zou Van Uffel de brugman niet kunnen zijn? Een dergelijke associatie valt te rechtvaardigen als rekening gehouden wordt met een eerdere versie van *Letter en geest*, die niet werd gepubliceerd. Daaruit blijkt dat Kellendonk als naam voor het personage dat nu voluit B.C. Latour Van Uffel heet eerst "Dupont van Uffel"[57] had gekozen. Van het Frans in het Nederlands kan 'Dupont' door 'van de brug' vertaald worden. Is de brug een toren ('Latour') geworden, waarvanuit beter 'gekeken' kan worden? Naar de overkant van de brug? Het probleem is echter dat Mandaat Van Uffels handelingen niet op een positieve manier opvat maar eerder als een bedreiging. Het contact tussen beiden kan niet geslaagd genoemd worden. Nochtans houdt Van Uffel veel van spreken. Dat had ook Piet Kralt getroffen (1988: 119). "Ik praat, ik praat voortdurend, in de hoop dat ooit iemand hetzelfde

[57] Kellendonk, Frans, *'Kapel'*. Variant. Typoscript met wijzigingen. Ongedateerd. Frans Kellendonkarchief Centrale universiteitsbibliotheek Leiden, p. 4.

zal verstaan als ik bedoel" (*LG*, 258), klaagt het directielid. In dat opzicht herinnert van Uffel aan zijn verdwenen collega Brugman. *Het woordenboek van de Nederlandse taal 14* legt immers uit dat naar de franciscaanse redenaar Johannes Brugman (ca. 1400-1473) de uitdrukking "praten als Brugman" het volgende betekent: "veel en met overtuigingskracht praten"[58]. Van Uffel lijkt zelfs meer op Brugman dan Brugman op 'zichzelf' lijkt aangezien Brugman als een "onopvallende" (*BVL*, 266) figuur wordt beschreven en aangezien er van zijn woordconstructies in de bibliotheek amper een spoor overblijft. In dat opzicht kan ik het dus niet eens zijn met Tijn Boon die Brugman beschrijft als een "welsprekende voorganger": "Waar Brugman praatte, daar zwijgt Mandaat" (Boon 1998a: 112). Dergelijke beweringen vallen mijns inziens niet te rechtvaardigen aan de hand van de roman.

Hellevaarten, om de vader te begraven

Laten we, om dit hoofdstuk af te ronden, nog even dieper ingaan op de manier waarop de ver-tegenwoordiging van de vaderfiguren in Kellendonks romans in termen van 'begrafenis' wordt uitgedrukt. Arie Storm (1992) wees er al op dat *De nietsnut* gelezen kon worden als een hellevaart. Die ruimtelijke verplaatsing liet hij vervolgens overeenstemmen met een "terugkeer naar de moederschoot" (1992: 477). Allerhande motieven in de roman verwijzen inderdaad naar de hellevaart. Zo is er het motief van het westen (waarmee het dodenrijk in de klassieke mythologie geassocieerd wordt) dat opduikt als Frits Ben ontmoet (*NN*, 106). Verder bevat de roman het Cerberusmotief[59] (*NN*, 116, 121). En zoekt de zoonfiguur immers niet naar de term "kruisweg" (*NN*, 108) om zijn verplaatsing naar Mohrbach-Saint-Hubert te verklaren aan Ben, de lifter aan wie hij het stuur overlaat en die dus met Charon vergeleken kan worden? Jaap de Gier (2000: 6) herinnert ons eraan dat de kruisweg in de rooms-katholieke traditie met de begrafenis eindigt, zodat Frits' handelingen met respect voor de kruisweglogica, uitmonden op een 'dubbele' begrafenis: (1) de begrafenis van de vader via (2) de symbolische begrafenis van de zoon waardoor de zoon over een nieuw zelfbeeld kan beschikken. Conform deze hypotheses is er in De Giers discours dus ook sprake van een begrafenispoging van de vader, door de woorden en de handelingen van de zoonfiguur, zoals ook voor *Bouwval* werd vastgesteld. Frits is trouwens niet de enige

[58] Het homopedofiele directielid wil de nieuweling overigens meenemen naar een bordeel dat "De Witte Ballon" (*LG*, 255) heet. Toont hij hem daarmee metonymisch niet de weg naar het spook dat Mandaat zo graag zou bereiken? Zowel een spook als een witte ballon laten zich immers vatten als een leegte met een omtrek.
[59] Zie in verband met dat motief ook Vervaeck (2006: 31).

zoonfiguur voor wie de metafoor van de kruisweg wordt gebruikt. Over Mandaat wordt verteld: “Hij heeft het kruis op zijn schouders genomen. En hij heeft het niet neergelegd vóór hij wist hoe zwaar het kan zijn. Onvoorstelbaar zwaar” (*LG*, 277). De antiheld van *Letter en geest* heeft het dus niet tot de begrafenis kunnen brengen.

Arie Storm (1992: 476) waagt een ontleding van *De nietsnut* die rekening houdt met de verschillende perspectieven en tijdsindelingen die erin aan bod komen. Dat in de vertelling weinig lineair met de tijd omgesprongen wordt, is o.m. duidelijk dankzij het hondmotief dat opduikt aan het begin van Frits’ traject en op zijn terugweg. Op weg naar Mohrbach-Saint-Hubert treffen Frits en Ben “op het zwarte asfalt” (*NN*, 121) een dode hond aan. Als Frits aan het einde van de roman naar Nederschreven terugrijdt, wordt een hond door een boswachter afgeschoten. Hij “[rende] radeloos rond zijn verlamde achterlijf […], *als een dolgedraaide klok* [ik cursiveer, MS]” (*NN*, 196). Dit motief wordt in *Mystiek lichaam* herhaald. Gijselharts hond, Droes (overigens bijnaam van de duivel), fungeert er als Cerberus van de Doornenhof die de tijdloosheid van de ruimte aanduidt: “Voor de binnenkant van de poort […] drentelde de hond zwarte oneindigheidstekens” (*ML*; 300). In *De nietsnut* duidt het hondmotief aan dat de handelingen niet meer onderhevig zijn aan het lineaire karakter van de tijd. Ook in *Mystiek lichaam* zal de hond Droes sterven (*ML*, 395), ter aankondiging van de intrede van de lineaire tijd. Dat sterfgeval wordt trouwens aangekondigd op de eerste bladzijde van het laatste deel van de roman, dat *De geschiedenis* als titel draagt (*ML*, 393). Maar de afloop van de geschiedenis van (de) Gijselhart(en) wordt wel door de volgende zin aangekondigd: “Een boomblad zeeg naar het gras, om een onzichtbare as wentelend, tegen de klok in” (*ML*, *448*). Van een linaire tijdsopvatting is dan opnieuw geen sprake meer.

Terug naar *De nietsnut*. Terwijl de ruimtelijke verplaatsing van de zoon met een hellevaart geassocieerd kan worden, wordt zijn vader beschreven alsof hij zich al in het dodenrijk bevond. “Men zou zich kunnen afvragen of hier wel sprake is van een (al dan niet verbeelde) herinnering of dat Frits zijn vader reeds in het dodenrijk ‘ziet’ […]”, meent Arie Storm (1992: 476). De helse duidingen wat Lucas betreft worden voornamelijk metaforisch toegepast op zijn werkruimte, die overigens behoort tot zijn schoonfamilie; een ruimte die bijdraagt tot de verdwijning, de ver-spoking van de vaderfiguur. In zijn huis laat Lucas Goudvis de gordijnen gesloten (*NN*, 109), en in zijn werkkamer is het “koel en schemerig als in een grafkelder” (*NN*, 116), zodat hij er als een “schim” (*NN*, 109) (een spook?) rondloopt. Het kantoorgebouw waarin hij werkzaam is, lijkt geen uitgang te vertonen, net als “de helse stad Dis” (*NN*, 118), een verwijzing naar de stad Dis uit *La commedia divina* van Dante

Alighieri. (1265-1321). Dat gebouw wordt bewaakt door een agent die door Ernsts vader Cerberus genoemd wordt (*NN*, 115) [60]. Gelijkaardige helse verwijzingen kunnen in *Mystiek lichaam* teruggevonden worden, maar met een asymmetrische amplificatie van de Nieuwe Wereld. New York wordt als een megalopolis voorgesteld, "kathedraal van s.s. Lucifer & Moloch" (*ML*, 349), tegenover de Doornenhof, waar Droes, Gijselharts Cerberus met zijn duivelse naam de wacht houdt.

In *De nietsnut* kan de hellevaart van de zoonfiguur beschouwd worden als een asymmetrische echo van de hellevaart van de vaderfiguur zoals hij door de zoon verteld wordt. Dit zou veronderstellen dat de zoon zijn vaders laatste momenten vertelt *alsof* het een hellevaart was. Dat de hel slechts een "manier van kijken" kan zijn, dus perspectiefgebonden, werd ook door Vervaeck (2006: 70) al aangekaart. Aangezien Frits als ik-verteller optreedt en zijn eigen reis ook in termen van een hellevaart verwoordt, kan het verhaal beschouwd worden als een wederzijdse constructie van een spiegelbeeld tussen zoon en vader. André Matthijse (1980) spreekt in verband met Frits' vertelling over een "spiegel van de ziel" die vergelijkbaar is met het portret in Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* (1890). Die reciprociteit is slechts illusoir, aangezien de oorsprong van de construerende vertelling uitsluitend bij de zoon ligt. De vader wordt uitsluitend door de woorden van de zoon verteld. Zijn handelingen zoals zij door zijn zoon verteld worden, maken het mogelijk voor Frits om zijn eigen handelingen te rechtvaardigen. Nog anders uitgedrukt: de spiegelrelatie zoals zij op een solipsistische manier door Frits verteld wordt, maakt het mogelijk voor Frits om zijn eigen handelingen te rechtvaardigen. Maar het omgekeerde is ook waar. De handelingen van de vaderfiguur worden gerechtvaardigd door de manier waarop ze door de woorden van de zoon in een hechte vertelling gegoten worden. "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). Dit is het denkbeeldige commentaar van de zoonfiguur waargenomen op de avond van zijn verjaardagsfeest, trouwens ook de avond van Lucas' dronken zelfmoordpoging. Het is kiezen tussen leegte of bedrieglijke taal, is de lectuur die de zoon hier van zijn vader maakt.

Frits bouwt aan zichzelf via de woordconstructie van zijn vader. Maar het denkbeeldige discours dat Frits aan zijn vader hierboven toekent, kan zich herhalen als Frits enkele dagen later voor zijn vaders lege krijtomtrek staat in het huis waarin hij vermoord werd. Dit gebeurt aan het slot van de ver-tegenwoordiging waarmee de ruimtelijke

[60] "Cerberus" is hier volgens mij geen denkbeeldige vogel, zoals door Storm (1992: 476) wordt beweerd, maar wel de benaming van de bewaker, zoals hij door Lucas wordt genoemd in een indirect (i.e. zonder aanhalingstekens) vertelde imaginaire dialoog in de directe rede tussen de bewaker en Lucas zelf.

verplaatsing gepaard ging. Ook dan is het alsof het vaderspoor van zichzelf alleen een spiegelende leegte laat zien, waartussen de zoon gaat liggen om niets te ontdekken (*NN*, 194). Laat deze visie van de spookachtige aanwezigheid in de afwezigheid zich dechiffreren als het falen van de ver-tegenwoordigende onderneming van de zoon? Volstaan hervertelling en nabootsing niet om de leemte tussen de krijtomtrek te vullen? Hierop zal dieper ingegaan moeten worden.

Laten we uiteindelijk nog opmerken dat de grafakkers die in Kellendonks romans als ruimte optreden, een interne ruimte bezitten, zoals Russische poppen. De ruimtes laten zich niet alleen polair indelen, zij vertonen ook subruimtes. Opa's domein, bijvoorbeeld, bevatte kamers waar Ernst en zijn zusje verder het familiale verleden konden deconstrueren. De verkenning van de subruimtes leidde tot de openbaring van een verleden dat anders was dan in de vertellingen waarnaar zij tot dan toe geluisterd hadden. In de daaropvolgende romans komt de sepulcrale metaforiek duidelijker naar voren. In *De nietsnut* worden niet alleen Lucas' kamers met een "grafkelder" vergeleken (*NN*, 116), ook het familiehuis in de Belgische Ardennen dient als dodenakker, waarin Frits gaat liggen tussen de lijnen die rond zijn vaders lichaam getrokken werden, als in een lege tombe. In zijn openingspagina laat *Mystiek lichaam* Magda optreden als een engel die "de wacht houdt bij de ingang van een grafakker, [Gijselharts] huis een tombe en hijzelf dus overleden" (*ML*, 297). Felix Mandaat, wiens eenzaamheid op zijn kamer zo lastig te verduren was dat hij zich soms afvroeg of hij niet dood was (*ML*, 206), hoopt via interpersoonlijk contact, dus communicatie, soelaas te vinden in een gebouw waarin de taal "een ontlichaamd [sic], postuum bestaan [leidt]. Ze is [er] ontstegen aan spieren, slijm, adem, aan alles wat vochtig en sterfelijk is" (*LG*, 221). In het bibliotheekgebouw gaat een "sanctum" (*LG*, 212) schuil; een oude kapel die indertijd "De Kapel van de Gefaliede Bagijnen" heette. Hebben de nonnen 'gefaald'? Zijn ze 'gevallen', en hebben ze er een helse boel van gemaakt? Als de onverklaarbare verschijnselen in de kapel die als magazijn dient zich maar blijven herhalen, wordt de volgende beschrijving gegeven van een stapel boeken die van de kasten is gekieperd:

> Het is een triest gezicht, die berg oude papier: zwarte convoluten liggen krachteloos plat boven op elkaar, de ruggen gebroken, ingewanden open, bladzijden dubbelgevouwen en gescheurd, een papieren massagraf. (*LG*, 252)

Hemel en hel, hoog en laag, ontmoeten elkaar grotesk in de kapel, een verlaten slachtveld van letters waar volgens Van Uffel "de stoffelijke overschotten van myriaden gedachten" (*LG*, 212) worden verzameld.

We hebben tot nog toe vastgesteld dat de ver-tegenwoordiging van de vaderfiguur, door middel van zijn hervertelling en zijn lichamelijke nabootsing, de definitieve verwijdering van het vaderspoor beoogt. Reconstructie als deconstructie (Vervaeck 1999: 34). Hiervóór werd echter de vraag gesteld of de ver-tegenwoordiging wel efficiënt genoeg werkt. Volstaat de ver-tegenwoordiging zoals die door de zoonfiguren uitgevoerd wordt om het spook van de vader te bezweren? In *Bouwval* is het in feite niet door Opa's leugenachtige vertellingen, noch door Theets talige terechtwijzingen, noch door Pa's immobilisme of de woorden die hij uit zijn requiemmis haalt dat de voorvaderen voorgoed verdwijnen. En Ernsts imitaties hebben er niets aan toegevoegd. Zelfs Opa's verkoop van het huis der voorvaderen, als daad veroorzaakt door Pa's nietsdoen, kan door een samenloop van omstandigheden niet doorgaan. Inderdaad, de ruimte van beschamende spookachtige herinneringen wordt in *Bouwval* toevallig gereinigd door het vuur van het "laatste oordeel" (Boon 1998a: 106): het huis waarin Opa woont en dat de familiegeschiedenis symboliseert gaat toevallig in vlammen op door een sigarenpeuk (*BVL*, 100). In *Bouwval* is het, met andere woorden, niet door middel van de ver-tegenwoordiging dat radicaal afstand van de voorvaderen wordt genomen. Ook de mislukkingen waarvan Kellendonks daaropvolgende geschiedenissen blijk geven, tonen duidelijk aan hoe gebrekkig (lichamelijke) nabootsing en (leugenachtige) woordconstructie optreden.

Hoe moeten spoken dan voorgoed begraven worden? Tegenover lichamelijke nabootsing en vertelling komt een sleutelwoord van ideële aard te staan, dat in *Letter en geest* opduikt. Niet het woord dat Van Uffel onmogelijk over zijn lippen krijgt, namelijk 'liefde' (dat slechts als symptoom dient), maar contact, direct en wederzijds. Niet in een "gesloten systeem" (Kralt, 1988: 117) maar in een oprechte toewijding, zowel op talig als op lichamelijk vlak. Lichamen en uitgesproken woorden die in hun daden geen eenrichtingsverkeer toelaten. Over de liefde, die hier dus als een symptoom van het contact beschouwd wordt, beweerde Frans Kellendonk in een interview:

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

In dat verband kunnen twee passages uit *Mystiek lichaam* vermeld worden, waarin de onmogelijkheid van een uitgesproken wederzijdse liefde aan bod komt. Het eerste citaat is een

liefdesverklaring van A.W. Gijselhart ter attentie van zijn dochter, maar die stuit op een rechtstreekse weigering: "'Maar je vergist je in één ding, meisje: ik [A.W. Gijselhart] hou zielsveel van jou.' […] 'Zeg dat niet nog eens Pappie!'" (*ML*, 316) In het tweede citaat, hieronder, staan Gijselharts gedachten verwoord. Die gedachten zijn dus voor Magda niet waarneembaar. Gijselhart smeekt innerlijk om een spoor van liefde van Magda tegenover hem te mogen waarnemen:

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

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

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

Wederzijds contact in oprechte toewijding zou de scheppende (begravende) daad mogelijk maken waarvan interpretatieve taal en imitatie slechts bedrieglijke tegenhangers zijn. Maar is dergelijk contact wel mogelijk? Tussen Gijselhart en zijn dochter blijkbaar niet. Een ander (tegen)voorbeeld waarop wij dieper zullen ingaan is de episode waarin Mandaat de hoogzwangere mevrouw Qualing in de leeszaal betrapt terwijl ze, op een tafel staand, binnengevlogen duiven met een stok probeert weg te jagen. Mandaats assistente, op wie hij "ongewenst" (*LG*, 239) verliefd is, verliest haar evenwicht en valt met haar achterste tegen Mandaat. Die laatste heeft net een erectie "en na een paar onwillekeurige samentrekkingen van zijn lies springt zijn zaad zich in het duister van zijn broek te pletter […]" (*LG*, 246). In zijn onvoltooidheid wordt hier slechts een gammele nabootsing van de levenscheppende daad weergegeven, liefde als "parodie" (*ML*, 390), om termen uit *Mystiek lichaam* te gebruiken. Een opmerkelijk verschil tussen *Letter en geest* en *Mystiek lichaam* is dat Leendert op enig respons van zijn "rijpere jongen" mocht rekenen. Hun liefde was oprecht en gedeeld (*ML*, 371, 375, 376), hoewel blijkt dat Leendert opgelucht is als hij enige grond voor zijn achterdocht ontdekt. Qualing echter is zich niet bewust van de 'mislukte' levensschepping

waartoe haar val aanleiding gaf, een neerwaartse beweging die van haar een 'gevallen vrouw' maakt, bevestigd door het feit dat zij Mandaat verleidt. Hier duikt dus ook het vaderschapsmotief op. Van contact is dus wel sprake, maar het is niet wederzijds, juist zoals de liefde die Gijselhart aan zijn dochter verklaart. Daarenboven is de levenscheppende daad gebrekkig.

Ook op talig vlak is in deze passage geen sprake van wederzijdse uitwisseling. De woorden die door Mandaat na de zaadlozing uitgesproken worden, geven amper blijk van enige syntaxis. Eerder zijn zij een ritmische herhaling: "'Ik moet even…' zegt hij, 'even…' […]" (*LG*, 246). Het tafereel splitst zich in twee tegenovergestelde handelingen, waarin de afstandsvergroting tussen Mandaat [die terug naar zijn stoel "strompelt" (*LG*, 246)] en Qualing het moet opnemen tegen de doffer en het duivinnetje die "elkaar [liefkozen] met hun snavels" (*LG*, 246). Dat tafereel kan uiteraard als een parodie van het pinkstergebeuren opgevat worden, waarin Qualing de "Geest die levend maakt" wil wegjagen uit de leeszaal waar de "taal een ontlichaamd, postuum bestaan [leidt]" (*LG*, 221), waar de letter dood blijft, dus. Dit leid 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. (*De Nieuwe Bijbelvertaling*, Nederlands Bijbelgenootschap, 2004)

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

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

Let op hoe in het uittreksel de alwetende verteller zich op een zodanige manier met Mandaat vereenzelvigt dat middenin zijn beschrijving van de scène Mandaats gedachten via een

indirecte rede weergegeven worden. De syntaxis en de typografische weergave worden erdoor in de war gestuurd, en nodigen de lezer uit tot een zeer aandachtige lectuur. Om de aandacht te vestigen op de asymmetrische verhouding tot Mandaats mislukte versmelting met Qualing? Deze episode laat overigens blijken hoe omkeringen bij Kellendonk haast oneindige mogelijkheden bieden, zonder daarom in beperkingen van een exclusieve binaire tegenpool te hoeven terugvallen. Mandaat was "ongewenst verliefd" (*LG*, 239) op zijn assistente, hier is het Van Uffel die hoopt om in aanwezigheid van Mandaat zijn liefde te kunnen uitspreken:

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

Een ander merkwaardig contrast is dat Qualing een zwangere vrouw is. Daartegenover is Van Uffel een homoseksuele pedofiel. In beide gevallen vond het contact van achteren plaats, maar met Van Uffel kunnen we bijvoorbeeld een 'onhandige' sodomie verwachten. Beide figuren tonen Mandaat een weg die hem een oplossing kan bieden in zijn queeste naar contact. De zwangere Qualing op wie Mandaat verliefd is, toont hem de weg van het vlees dat leven schept. Van Uffel wijst Mandaat de weg van het levenloze (want door de homoseksualiteit onvruchtbare) vlees, maar zijn oplossing staat wel in het teken van de wederzijdse liefde, het "woord dat, onbeantwoord, even waardeloos is als een halve wasknijper" (*LG*, 264). Zonder antwoord blijft ook Van Uffels taal even waardeloos als de woorden die Mandaat na zijn mislukte versmelting met mevrouw Qualing uitstottert. Het blijft bij hem beperkt tot een viervoudige "'Ik -!'" (*LG*, 265), waarvan de 'hou van je' in de keel blijft steken.

De achtervolgingsscène tussen Van Uffel en Mandaat vindt dan weer een asymmetrische tegenhanger in de achtervolgingsscène tussen Mandaat en zijn spook (*LG*, 230-232). In dat geval is opnieuw van omkering sprake, aangezien het Mandaat is die zijn spook achtervolgt. De achtervolgde heeft dan de plaats ingenomen van de achtervolger. Deze passage zal verder nauwkeurig ontleed worden.

Over gebrekkige communicatie handelen uiteindelijk ook Mandaats "Twee beschamende herinneringen" (LG, 248), die het zesde hoofdstuk uitmaken van *Letter en geest*. In de eerste herinnering achtervolgt Mandaat, die aan de rand van een rivier aan het bruinen was, een vrouw tot in een verlaten steenfabriek. Daar wordt hij opgewacht door een man voor wie hij, zoals voor Van Uffel, zich paniekerig moet schuilhouden om niet aangerand te worden (*LG*, 249). Ook wordt Mandaat, zoals door Van Uffel, "achtervolgd" (*LG*, 250) terwijl hij probeert te ontsnappen, zij het ditmaal door steentjes. Het is in dit geval

de bedrieglijkheid van de taal die aan de oorsprong ligt van de gebrekkige communicatie. Mandaat kan eigenlijk het slachtoffer genoemd worden van de woordconstructies waaraan zijn verlangen gestalte geeft, zijn "parole" (De Saussure 1995) waarmee hij zich identificeert. Als hij in zijn zwembroek de vrouw aan het achtervolgen is, projecteert hij de volgende woordconstructie op haar:

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

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

Ook in de tweede herinnering wordt Mandaat, zoals met Qualing het geval was, door een vrouw verleid en beseft hij daarna dat hij door de vrouw eerder *mis*leid werd. Tijdens een bruiloftsfeest volgt hij een vrouw, met wie hij op een bed begint te vrijen totdat hij vaststelt dat hij zich in feite op een toneel bevindt vóór een aanwezig publiek. Het feit dat Mandaat op dat moment omringd is door "de decorstukken voor *De Hertoging van Amalfi*, bloeddrama van John Webster" (*LG*, 251) maakt het niet alleen mogelijk om de oppositie tussen illusie en werkelijkheid aan de orde te stellen. Daarmaa bedoel ik het contrast tussen de opvoering van de liefde ten opzichte van de 'ware', gedeelde liefde waarnaar gezocht wordt. Het stuk van Webster is ook interessant in vergelijking met het Mozesmotief van de vorige herinnering. In beide gevallen wordt verwezen naar een figuur (Mozes en het personage Antonio wat Websters bloeddrama betreft) die een hogere rang bereikt op een andere manier dan via bloedverwantschap. Dit zou neerkomen op een vraag waarvoor figuren als Mozes en Antonio als positief antwoord zouden kunnen dienen. Die vraag, die in het tweede deel van dit

ondezoek behandeld zal worden en die iedere zoonfiguur van Kellendonk zich zou kunnen stellen, zou als volgt luiden: hoe kan ik met mijn bestaan iets beginnen zonder deel uit te maken van een noemenswaardige familiestructuur? Hiertegenover zou geopperd kunnen worden dat zowel Mozes' als Antonio's adellijke status slechts van tijdelijke aard zijn. Mozes moet vluchten nadat hij een Egyptenaar heeft doodgeslagen, en Antonio besluit zijn leven met de volgende woorden die sterk doen denken aan Mandaats situatie op zoek naar een spook waarop de taal geen vat heeft: "We follow after bubbles, blown in th'air" (Act V, Scene iv).

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

In *Bouwval* mag het voorouderlijke huis dan wel in de as gelegd zijn, de epiloog van de roman vermeldt toch Opa's dood in eenzelfde adem als ingrijpende veranderingen die haast op simultane wijze plaatsvinden: "Opa stierf op tachtigjarige leeftijd aan een hartaanval, een week voordat hij naar een bejaardentehuis en Theet naar Ewijk zou verhuizen" (*BVL*, 99-100). Ernsts moeder, die thuis gebleven was, alsof zij buiten schot bleef van het gekonkel van de Van Zypflichs, bevalt van een dochter (*BVL*, 99). Ook *Letter en geest* fungeert volgens dezelfde logica: de aankondiging van Brugmans dood loopt hand in hand met de bekendmaking van de geboorte van Qualings dochtertje (*LG*, 266-267). Valt er misschien een matriarchale cyclus te verwachten, die in *Mystiek lichaam* verwerkt zal worden? Daarop kan positief geantwoord worden aangezien het moederschap er vereerd wordt, maar ook negatief aangezien moederfiguur Magda van een zoontje, Victor, bevalt (*ML*, 396-397). Verder, wat *Bouvwal* betreft, gaat Opa's boel in lichterlaaie op. Deze *tabula rasa* is ook een reiniging door middel van een positieve leegte aangezien net die leegte de daaropvolgende vernieuwing mogelijk maakt. "Op een of andere manier zag Kellendonk toch schijnbaar een redding uit de leegte", schreef Hans Goedkoop (2004b: 58). "Maar waar die zou kunnen liggen bleef voor mij onduidelijk".

Kellendonks werk maakt in ieder geval een paradoxale opvatting van de leegte mogelijk die ook een positieve opvatting van het fenomeen toelaat. In de loop van dit onderzoek zal dit meermaals bevestigd worden. Zo brengt in *Bouwval* het verdwijnen van het hoogverzekerde voorvaderlijke bouwsel geld op (*BVL*, 100). De nieuwe cyclus is dus ook

financieel, waarin vastgoed opgaat in geld. Die dynamiek kan vergeleken worden met de Doornenhof in *Mystiek lichaam,* waarvan verteld wordt dat het domein "langzaam […] in geld [opgaat]" (*ML*, 301). Met hun deel van de erfenis kopen tante Tonia en oom Joop een nieuw huis voor hun veelkoppige kroost. De nieuwe woonst noemen ze "*Jocatikejohujoyveldadowi*" (*BVL*, 100), naar de beginletters van de namen van hun kinderen. Het nieuwe tijdperk dat ingeluid wordt, is er ook een van familiale vormeloosheid. Het is mijns inziens dus meer dan "een krankzinnige, volstrekt cultuur- en vormeloze naam […]", zoals Tijn Boon (1998a: 105) het beweert. Eerder zou ik het willen uitdrukken zoals Jacob Groot. Hij noemt één van "de hoofdingrediënten van Frans Kellendonks metaforische methodiek: het verval van het gezin als brandpunt van sociale corrosie, familiaire geboorte en dood als elkaars vermommingen" (Groot 1991: 8). Na de verdwijning van de patriarchale structuur blijft het familiebeeld aan het bouwwerk gebonden, maar het draagt voortaan het spoor van de kinderen, en niet meer de naam van de vader. Al kan geopperd worden dat die kinderen, onder wie jongens, op een dag ook vader zullen worden, en dat daarmee misschien nieuwe cycli op gang kunnen worden gebracht. Voorlopig, althans, wordt de patrimoniale naamgeving omgekeerd. Maar ze biedt een onuitspreekbare vormeloze identificatielogica. Hier moet benadrukt worden dat de definitieve verdwijning van het vaderspoor voor Willy, Ernsts vader, als een succes opgevat kan worden. Hij hoeft zijn bestaan niet meer te beschouwen als een getuigenis van zijn vaders bedrieglijke discours. Los van het feit dat het voorvaderlijke huis louter *toevallig* in de as verdwijnt, kunnen het nietsdoen en het zwijgen van Willy (in tegenstelling tot Opa, die niet zwijgt maar vooral als een verteller optreedt) beschouwd worden als handelingen die bijdragen tot het verdwijnen van Opa, al dan niet op een doorslaggevende manier. Kellendonks eerste roman laat dus zien dat er andere manieren zijn dan hervertelling en lichamelijke nabootsing om afstand te nemen van het vaderspoor, zoals het niet-vertellen en het niet-handelen.

Het matriarchale, financiële en familiaal vormeloze aspect van de nieuwe cyclus die door de verdwijning van de vader ingeluid wordt, is verder kenmerkend voor het driekoppige gezin uit *Mystiek lichaam.* Magda treedt er als moederfiguur op, Gijselhart vertoont er een obsessie voor geld en Leendert wordt er voorgesteld als diegene die door de familie verbannen werd. Dat de familie in feite altijd al vormeloos is geweest (daarvan getuigden Opa's vertellingen in *Bouwval* trouwens ook al) toont Tonia aan als Gijselhart het met haar heeft over zijn "heilige familie" (*ML*, 402). Zo luidt haar reactie: "'Een familie!' […] 'Een onecht kind, een ongehuwde moeder en een AOW'er. Dus zoiets noem jij een familie,

Gijselhart!'". (*ML*, 402). Een gelijkaardige opmerking maakte Ton Anbeek: "[W]anneer *Mystiek lichaam* een pleidooi voor het huwelijk is, dan wordt ons hier zeker geen modelgezin voorgezet" (Anbeek 1987: 16). Opvallend is verder dat Leendert in Tonia's beschrijving zelfs niet vermeld wordt. Met het einde van *Mystiek lichaam* wordt opnieuw een andere cyclus ingeluid, namelijk die van de mannelijke minderheden: Leendert als homoseksueel en minnaar van de dood, Pechman als jood en vader van Magda's kind. Beide culturele minderheden waartoe zij behoren, hebben de westerse geschiedenis tot zondebokken gediend, alsof zij voor chaos en vormeloosheid zorgden.

Leenderts "hoogliedje op de dood" (*ML*, 451) kan gelezen worden als een begrafenis aan de hand van de sepulcrale metaforiek die erin huist. De vraag rijst in feite of in het macabere bruiloftslied naast de verzoening tussen Leendert en de dood ook niet de verlossende begrafenis van de vader gevierd wordt. De dood is in Leenderts hooglied onder meer "sarkofaag der sarkofagen" (*ML*, 451) waarvan de "schenkels […] cenotafen [zijn]" (*ML*, 451). Op basis van die metaforen kan de dood, Leenderts minnaar, met de vaderfiguur verbonden worden. Een cenotaaf is per definitie immers even leeg als de ruimte tussen de krijtomtrek waartussen Frits gaat liggen of Brugmans schim, en Leendert aanschouwt zijn vader op dat ogenblik als een lichaam dat door de dood bezeten is en leeggevreten wordt (*ML*, 450). Maar wat blijkt ook uit Broers gezang tot de dood? "Je voorhoofd is een grafsteen waar, als ik het mos heb weggekrabd, *mijn* [en dus niet zijn vaders, door Kellendonk gecursiveerd, MS] naam op blijkt te staan" (*ML*, 451). De visie van de sterfelijkheid van de vader gaat dus gepaard met de visie van de eigen sterfelijkheid en heeft dus een narcistische dimensie waarmee in het kader van dit onderzoek rekening gehouden zal moeten worden. In dit hoogliedje waar de metaforiek door vochtigheid doordrenkt wordt[61], element dat de vaderfiguur met de dood verbindt (dat blijkt onder meer uit *NN*, 106; 151-152; 154; 194), is het de zoonfiguur die het mos verwijdert. Iedereen weet hoe vormeloos mos is, en hoe snel deze vochtplant zich kan vermenigvuldigen. De *Van Dale Groot woordenboek van de Nederlandse taal 14* meldt verder nog een interessant gegeven dat kenmerkend is voor het mos, en waarin zowel oorsprong, als geslacht en generatie in twijfel getrokken worden:

> (in beperkende betekenis, plantkunde) naam van een onderafdeling der cormofyten, gekenmerkt door het ontbreken van echte wortels en door de voortdurende afwisseling van een geslachtelijke en een ongeslachtelijke generatie. (*Van Dale Groot woordenboek van de Nederlandse taal 14*)

[61] "zeeën", "mos", "drenkeling", "poel", "vloeien", "lava" (ML, 451).

Belangrijker voor dit betoog is dat het graf dat hier beschreven staat, de naam draagt van de zoon. Het is dus ontsmet van de vaderlijke spookachtige aanwezigheid, hoewel het simultaan gepaard gaat met een visie van de stervende vader. Leendert bevindt zich dus in een meer gevorderd stadium dan Frits in *De nietsnut*, waar het lege spoor van de dood van de vader verbonden blijft met een onontwarbare versmelting tussen vader en zoon. Als Frits gaat liggen binnen de krijtomtrek die rond zijn vaders lijk getrokken werd, is zijn reactie: "De krijtomtrek was wat te ruim getekend. Mijn vader was kleiner. Ik strekte me uit op de vloer. Mij paste hij precies" (*NN*, 193). Gijselhart zit *naast* zijn zoon te sterven. Leendert ziet hem "scherpomlijnd" (*ML*, 450). De grenzen tussen vader en zoon zijn eindelijk duidelijk afgebakend. Het verkrijgen van een autonome identiteit stelt Leendert ook in staat om handelingen te ondernemen die wellicht het vaderspoor niet meer zullen dragen, zoals in New York wel het geval was. Die handelingen steunen op de schepping van de leegte in dienst van de dood: "Tot mijn vlees bruidswit is zal ik je werk doen […]" (*ML*, 451), belooft Leendert aan de dood. Die paradox van de scheppende leegte herinnert aan *Bouwval*. In die roman heeft Willys immobilisme, zijn nietsdoen, als gevolg dat Opa op zijn beurt het huis der voorvaderen verkoopt en daarmee meteen ook de leegte schept, die geradicaliseerd wordt door de brand van het gebouw.[62].

Het slot van *Mystiek lichaam* opent nieuwe denkpistes die verder onderzocht dienen te worden, zoals de manier waarop de vaderfiguur door de zoon waargenomen wordt. In welke mate, bijvoorbeeld, valt er geen spoor van de zoon te bespeuren het beeld dat hij van zijn vader opbouwt? Hoe zit het met de grenzen tussen zelfbeeld en beeld van de vader? Op het slot van *Mystiek lichaam* zullen we nog herhaaldelijk terugkomen.

[62] Zie ook, nog steeds over Gijselhart en zijn zoon: "De hele zomer waren ze groter dan zichzelf geweest. Nu [dat Magda met Victor en Pechman vertrokken was] hadden ze exact hun eigen afmetingen." (449)

Voorlopige conclusie: Opgescheept met het vaderspoor

Kellendonks romans laten een vader- en een zoonfiguur optreden die elk met een welbepaalde ruimte verbonden kunnen worden. De verhouding tussen beide ruimtes kan 'asymmetrisch' genoemd worden. De zoonfiguur voert minstens één heen en terugbeweging uit tussen zijn oorspronkelijke ruimte en de ruimte van de vaderfiguur. Zijn ruimte is een uitgangspunt dat verbonden wordt met eenzaamheid, vormeloosheid, tijdloosheid en gevaar voor verdwijning. Daartegen vangt de zoonfiguur een oppositionele onderneming aan van cyclische aard. Aan de oorsprong van deze onderneming ligt een terugtrekking van de vaderfiguur, die verwezenlijkt wordt door ouderdom, materiële verdwijning en dood, zodat een erfenis, een patrimonium, vrijkomt die de zoonfiguren zullen aanvaarden of niet. In *Mystiek lichaam* zijn het de woorden van de vaderfiguur die ervoor zorgen dat de zoon de vaderruimte verlaat. Een lineaire tijd ontplooit zich voor de ogen van de zoonfiguur zodat hij aan zijn teleologische onderneming kan beginnen.

Het patrimonium is echter in drievoudige staat van ontbinding. De familiestamboom vertoont steeds meer takken zodat de identiteit die hij geacht wordt te dragen zich steeds meer verspreidt en verbrokkelt. Het leven op de werkvloer waar de zoonfiguur zijn vader kan opvolgen, gaat onherroepelijk met een fenomeen van ontmenselijking gepaard. En het vastgoed, het huis der voorvaderen, gaat in geld op. Daaraan moet toegevoegd worden dat de identiteit van de vader volledig bepaald is door het patrimonium, wat betekent dat de vaderfiguur die de zoon voor ogen heeft evenredig is aan de graad van ontbinding van het patrimonium waarvan hij de erfgenaam is. Logischerwijze draagt de vaderfiguur in Kellendonks romans het spoor van de gebrekkige, onvoltooide daad. In het filiale oogpunt is het gevolg daarvan dat indien de zoon zijn erfenis aanvaardt, hij ook het spoor aanvaardt dat het patrimonium van de vaderfiguur draagt. De vaderfiguur spookt verder in de erfenis. Maar deze ongewenste verbondenheid vindt de zoonfiguur onaanvaardbaar. Vandaar de opstandbeweging die de meeste zonen uitvoeren in de vorm van een verplaatsing naar de vaderruimte. Noemenswaardige uitzondering daarop is uiteraard Willys nietsdoen en nietszeggen in *Bouwval*. Naar mijn oordeel blijkt dus dat het niet zozeer de erfenis op zich is die door de zoonfiguur verworpen wordt, dan wel het 'vaderspoor' dat deze erfenis in zich draagt; het patrimoniale van het patrimonium. Deze problematiek werd op geschiedkundig vlak door Jean-François Hamel (2006: 15) aangekaart: "Il s'agit en quelque sorte *d'hériter du passé sans être agi par lui*, autrement dit de reprendre dans l'avenir ce qui aurait pu être

plutôt que ce qui a été". Maar de zoonfiguur neemt een tragische positie in, in die zin dat hij de indruk heeft dat hij staat voor een keuze die gemaakt moet worden vanuit een positie waarin hem geen keus gelaten wordt. Toch zou een erfenis met de vrije keuze gepaard moeten kunnen gaan, als men Jacques Derrida mag geloven:

> Un héritage ne se rassemble jamais, il n'est jamais un avec lui-même. Son unité présumée, s'il en est, ne peut consister qu'en l'*injonction* de *réaffirmer en choisissant. Il faut* veut dire *il faut* filtrer, cribler, critiquer, il faut trier entre plusieurs des possibles qui habitent la même injonction. (Derrida 1993: 40)

Tijdens deze verplaatsing vereenzelvigt de zoonfiguur zich met zijn vader, voor zover dat mogelijk is. Hij hervertelt de vader en bootst hem na, een handeling die onherroepelijk met selectie en nieuwe interpretatie van het object gepaard gaat. Aan de hand van deze 'ver-tegenwoordiging' van de vaderfiguur wil de zoonfiguur zich van zijn vader verwijderen naargelang hij de vaderruimte nadert. De reconstruerende daden zijn tezelfdertijd deconstructie, en werden met het rouwproces vergeleken. Problematisch voor de zoon is echter hoe hij een figuur moet waarnemen die voorgesteld wordt als figuur van de niet-daad en waarvan de identiteit uitgewist werd door zijn familie en zijn werkvloer. De (de)constructie van de vaderfiguur via de vertelling en de lichamelijke nabootsing is een afscheuringproces van de vaderfiguur, waardoor de zoonfiguur eindelijk autonomie wil verwerven (los van de rondspokende vader). In hoeverre is de nagebootste en vertelde onvoltooide vaderfiguur, als woordconstructie, echter een projectie van de zoonfiguur, zodat de identiteitsconstructie van de zoonfiguur in feite beschouwd zou kunnen worden als een 'uit-drukking' van zichzelf (een wazig spiegelbeeld), zodat de zoonfiguur uiteindelijk niet meer dan een dubbelganger van zichzelf zou zijn[63]?

In *Mystiek lichaam* berust het zelfbeeld van de zoon op tegengestelde houdingen. Zijn lichamelijke nabootsing van de vader berust op de tegenstelling tussen homoseksuele steriliteit en heteroseksuele procreatie. Broers oppositioneel gedrag blijkt ook uit zijn geschriften, waar zijn opstand tegen de taal van zijn vader de vraag doet rijzen of hij op deze manier niet bijdraagt tot het voortbestaan van zijn vader, aangezien A.W. Gijselhart in stand gehouden wordt door de haat die hij rondom zich wekt. Leenderts handelingen zijn dus zowel op talig als op lichamelijk vlak als oppositie op te vatten, hoewel die oppositie met steeds

[63] De handelingen van de zoonfiguur kunnen vergeleken worden met Bart Vervaecks aanpak van Genettes "enting" ("greffe") wat betreft de postmoderne roman: "[D]e wereld in een postmoderne roman is geënt op andere fictieve werelden en niet zozeer op de 'echte' wereld." Zonder daarom te vergeten dat "ook de echte wereld een fictie is." (1999: 21-22)

meer gemeenschappelijke kenmerken tussen vader en zoon gepaard gaat, aangezien de financiële activiteiten in Manhattan op die in de Doornenhof gaan lijken.

Het gebrekkige aan de ver-tegenwoordiging tekent zich in Kellendonks fictie nadrukkelijk af tegen het ideaal van het wederzijdse contact in oprechte toewijding. Wederzijds contact, bijvoorbeeld een liefdesrelatie tussen twee personen, zou het mogelijk maken om een zelfbeeld te bereiken waarin de vaderfiguur niet meer rondspookt. Maar dat ideaal is ook gebrekkig. Er kan bijvoorbeeld beweerd worden dat het moederschap in *Mystiek lichaam* geïdealiseerd wordt (*ML*, 367; 391). Maar dat neemt niet weg dat aan het slot van de roman Magda volledig afhankelijk geworden is van Pechman, Victors vader. Dat ideaal kan met andere woorden op losse schroeven worden gezet. Ook de roman *Letter en geest* liet zien dat het ideaal wel bekend was, maar dat het tezelfdertijd onbereikbaar bleef.

De asymmetrische opstellingen van de verschillende ruimtes met hun conceptuele idealen laten duidelijk blijken dat hun structurele begrenzingen onhoudbaar zijn: tegenstellingen, omkeringen, weerspiegelingen, vage of duidelijke herhalingen en andere asymmetrische verhoudingen, paramnesie maar ook spookachtige aanwezigheid in de afwezigheid of spook als effect van oppositionele opstellingen zijn evenzoveel sporen van de noodzaak om de porositeit tussen structurele grenzen in aanmerking te nemen. In die beschouwing van de grens en zijn porositeit moet verder rekening gehouden worden met een nucleus en zijn periferie (Lotman 1999: 16), ruimte waar de andersheid huist. “La frontière, à la fois marque la limite et permet la transgression de celle-ci […]”, schreef Michel Lisse (2006 : 200). Voordat we kennismaken met de omvang van de overtredingmogelijkheden, komt eerst een perspectiefgebonden kwestie aan bod. Het is een vraag naar de stem die wij tot nog toe aan het woord gelaten hebben. Tot hiertoe hebben we de vader vooral aan bod laten komen zoals hij door de zoon verteld werd. Vandaar de volgende vraag over de vaderfiguur: werd hem het zwijgen opgelegd?

Hoofdstuk 3

Het woord des vaders

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

In dit hoofdstuk worden Kellendonks romans twee per twee behandeld. Enerzijds de romans waarin een niet aanwijsbare verteller de vaderfiguur verwoordt, en anderzijds de romans waarin de vaderfiguur verteld wordt door aanduidbare figuren in de vertelling, onder meer dus ook de zoon. In *Bouwval* worden Willy en Opa door Ernst slechts gefocaliseerd. Vader en grootvader worden door Ernst gepercipieerd, waargenomen, maar niet mondeling verteld. Wel worden Ernsts gedachten regelmatig verwoord. De vaders wordt door de verteller nog de directe rede gegund. In de twee daaropvolgende romans, *De nietsnut* en *Letter en geest*, zijn de vaderfiguren verdwenen. Zij zijn zintuiglijk grotendeels onwaarneembaar geworden. Hun geschiedenis, de herinneringen en (materiële) sporen die zij nalieten, belanden voor wat zij waard zijn in handen van diegenen die overblijven: de familie en meer bepaald de zoon, en de werkvloer. Wat blijft er dan nog over van het woord des vaders? Bart Vervaeck (1993b: 353) merkt trouwens op dat Frits in *De nietsnut* de plaats inneemt van zijn vader, “een man van vlees en bloed”, maar dat de zoon in de daaropvolgende roman, namelijk *Letter en geest* “de plaats [inneemt] van een schim”. In een diachronische presentatie van de problematiek is het dan alsof *Mystiek lichaam* niet alleen opent met de wederopstanding van de vaderfiguur, maar ook met diens (door de verteller weliswaar gefilterde) woord en focalisatie (*ML*, 297). Het volledige eerste deel van de roman wordt vanuit Gijselharts perspectief verteld. Ondanks de minachting die hij door zijn gedrag kan opwekken, kan zelfs beweerd worden dat wat het eerste deel van de roman betreft, Gijselhart

als hoofpersoon optreedt. Dat is mogelijk dankzij allerhande tekstuele procedures en technieken, zoals de nadrukkelijke invloed van de verteller met wie de lezer 'meekijkt'[64].

[64] Zie Jouve (2003) voor de problematiek van de identificatie van de held.

De autoreflexieve wetmatigheid van het vaderwoord

Terwijl de vaderfiguren vanaf *De nietsnut* lichamelijk verdwijnen, om twee romans later, in *Mystiek lichaam*, te herrijzen, zetten de vaderfiguren in Kellendonks eerste roman slechts een stap terug: Ernsts ouders hebben er volgens hem voor gekozen om oud te zijn, en Opa is te oud geworden om nog in het voorouderlijke huis te leven. Ernst noch zijn vader zijn grote redenaars. Hetzelfde kan niet beweerd worden over Opa, de andere vader uit de roman. Opa is inderdaad de zoon van de voorvaderen die hij herdenkt met zijn woordconstructies. Aan hem wordt voldoende spreekruimte overgelaten om zijn jaarlijkse herdenking der doden, zijn "litanie" (*BVL*, 25; 31), te voeren in de directe rede. Een alwetende verteller laat de vertellende Opa door diens kleinzoon waarnemen.

Zou Opa's rede functioneel gezien amper verschillen van Frits' vertelling van zijn vader? Net als bij de andere zoonfiguren zou zijn vertelling de definitieve, begravende verdwijning van de vaderen voor ogen hebben, aan de hand van hervertelling en nabootsing. Wel zijn er twee fundamentele verschillen tussen Opa en de andere zoonfiguren. Ten eerste, Opa is een zoonfiguur die de erfenis aanvaard heeft en almachtig over die erfenis beschikt. Hij staat dus een stap verder dan Kellendonks andere zoonfiguren wier handelingen door de verteller in een overgangsfase voorgesteld worden. Voor Kellendonks andere zoonfiguren is de erfenis net vrijgekomen, terwijl de overdracht wat Opa betreft al heeft plaatsgevonden. Tweede fundamenteel verschil: Opa is niet alleen maar een figuur van de hervertelling en de nabootsing. Vóór zijn jaarlijkse rede had hij al maatregelen getroffen met scheppingsmogelijkheden als gevolg: de verkoop van het familiedomein aan garage Roelofs. Opa's onderneming houdt radicale verandering en vernieuwing in. De 'begrafenis' omvat bij hem dus ook lichamelijke daden, naast de hervertelling en de nabootsing.

Er kan bovendien opgemerkt worden dat bij Opa de discrepantie tussen woord en daad vrij groot is. De familietraditie die hij aan de ene kant met zijn woorden in stand houdt, vernietigt hij aan de andere kant met zijn daden. Dat neemt uiteraard niet weg dat Opa zijn bedrieglijke "litanie" als meetlat kan gebruiken om zichzelf te overtuigen van de onlust die zijn kinderen vertonen om de familietraditie verder in stand te houden.

Voorts kan Opa's litanie opgevat worden als een imitatie van de litanie die hij de voorafgaande jaren uitsprak, waarin de patriarch optreedt als een parodie van zichzelf; een oprechte uitholling van het geloof dat hij aan zijn eigen woorden hecht. De identiteit die Opa de Van Zypflychs gunt is een lege woordconstructie waar Opa aan de basis van ligt. Het zijn

die wrakkige, bouwvallige woorden die daarna, *opnieuw*, nog door de zoonfiguur, bijgestaan door zijn schoonbroer en Theet, ontmanteld worden (verder ook nog door Ernsts verkenning van het huis). De woorden die door de oude patriarch uitgesproken worden en waarin hij al niet meer gelooft, worden een tweede keer door Pa's begravende woorden aan het wankelen gebracht.

Hier valt opnieuw een verschil op te merken tussen Opa en Frits in *De nietsnut*. Opa is zich bewust van het feit dat de woorden die hij uitspreekt niet meer overeenstemmen met zijn eigen handelingen en de handelingen van de familieleden die hem omringen. Daarentegen heeft Frits hoogstwaarschijnlijk geen duidelijk besef van zijn identificatieproces met een vaderbeeld dat hij met zijn eigen woorden geschapen heeft en dat als een projectie van zijn eigen lege zelfbeeld beschouwd kan worden. Dit neemt niet weg dat ook Frits zodoende een parodie van zichzelf wordt, voor wie hem aldus leest.

Het verband tussen woord en vastgoed verdient speciale aandacht met weerklank in *Mystiek lichaam*. In Opa's woorden is het vastgoed dat door de aannemersfamilie gebouwd werd, de materiële getuigenis van het bestaan van de Van Zypflichs. Het is het spoor van hun bestaan en van hun daden in het verleden. Aangezien we met een aannemersfamilie te maken hebben, kan de bouw als een scheppingsdaad worden beschouwd. Het product van die schepping is enigszins een getuigenis van het bestaan van de familie. De identiteit van de familie wordt naast Opa's talige revue der voorvaderen ook gedragen (volgens Opa's zeggen, dus in diens perspectief) door het ruimtelijke patrimonium van hun hand (*BVL*, 53-54). De Franse filosoof Paul Ricoeur (1985: 217-219) heeft in verband met het belang van sporen uit het verleden en het paradoxale 'gedrag' van die sporen een interessante omschrijving geleverd. Op het eerste gezicht zijn sporen statisch, maar zij maken mogelijk dat een dynamiek uit het verleden in het heden waarneembaar is:

> C'est bien là le nœud du paradoxe. D'une part, la trace est visible ici et maintenant, comme vestige, comme marque. D'autre part, il y a trace parce qu'*auparavant* un homme, un animal est passé par là ; une chose a agi. On remarquera l'heureuse homonymie entre « être passé », au sens d'être passé à un certain endroit, et « être passé », au sens d'être révolu. […] Où est alors le paradoxe ? En ceci que le passage n'est plus, mais que la trace demeure […].
> […] [C]ar la trace est fragile et demande à être conservée intacte, sinon le passage a bien eu lieu, mais il est tout simplement révolu. […] Ainsi la trace indique *ici*, donc dans l'espace, et *maintenant*, donc dans le présent, le passage passé des vivants ; elle oriente la chasse, la quête, l'enquête, la recherche. (Ricoeur 1985: 217-219)[65]

[65] Hoewel in het kader van dit onderzoek vaak naar Jacques Derrida's denken wordt verwezen, wordt voor deze passage bewust niet gebruik gemaakt van zijn concept 'trace', aangezien ik hier de nadruk wil leggen op een dynamiek die in een als voltooid ervaren verleden heeft plaatsgevonden. Jacques Derrida, echter, gebruikt de

Vandaar misschien het gebruik door Opa van de vertelling, als compensatie voor het voltooide ("être passé" als "révolu") karakter van de dynamiek waarnaar het spoor verwijst. De woorden, die echter altijd bedrieglijk zijn, fungeren als compensatie voor de waarneembare verdwijning van de statische sporen, terwijl diezelfde sporen net moeten getuigen van de dynamiek van een verleden waarvan het voltooide karakter als problematisch wordt ervaren.

Die 'immobiele immobiliën', dat 'roerloze onroerend' goed dient voor Opa als spoor uit een actief en levend verleden waarop zijn zelfbeeld grotendeels kan steunen. Dat spoor dreigt echter voorgoed te verdwijnen en het verleden dus voorgoed voltooid te geraken door het nietsdoen van Opa's zoon die zelf ook een vader is. Niettemin blijkt ook dat het volgens Opa door de Tweede Wereldoorlog[66] – die ervoor zorgde dat "het heroïsche in de mensen [stierf]" (*BVL*, 57) – komt dat het verdwijningsmechanisme in werking treedt:

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

Het zelfbeeld van Opa kan met een stelselmatig netwerk vergeleken worden, onderverdeeld in vertakkingen en een regelgevend centrum: het 'primitieve' (in de betekenis van 'eerst gebouwde') huis der voorvaderen. In deze representatieve ruimte huist Opa als nucleus, als wetgevende spreekbuis die via zijn openbare ver-tegenwoordiging van het verleden de toekomst meent te beheersen. Opa heerst met zijn woorden en onroerend goed over het geheugen van de familie als een almachtige verteller over een kneedbare tekst die jaarlijks, op een cyclische manier dus, opnieuw herschreven wordt. In dat opzicht verschilt hij amper van A.W. Gijselhart in *Mystiek lichaam* (*ML*, 331). Om Lotmans terminologie te gebruiken: Opa's woorden zijn als ver-tegenwoordiging van het volwaardige toebehoren tot de familie Van Zypflich, zowel "autodescriptief" als "autonormatief" (Lotman 1999: 17-18). Die essentie van het Van Zypflich-zijn komt het duidelijkst tot uiting in Opa's mondelinge overlevering van het familiegeheugen enerzijds en van het belang dat hij hecht aan het vastgoed anderzijds. Volgens Lotman beschrijft het systeem zichzelf op een regelgevende wijze, zodat wat volgens

---

term 'trace' vooral als de getuigenis van de afwezigheid van de getuige, van het geheugen, van de onmogelijkheid om te weten (Derrida 1992b: 222-223).

[66] Zie voor meer details i.v.m. de invloed van de oorlog op Kellendonks diëgesis en stijl Rolf Bosboom (1994: 198-199).

dat systeem niet met de normen overeenstemt gewoonweg niet bestaat. De werkelijkheid is uitsluitend werkelijkheid als ze conform de regels is (Lisse 2006: 198). Een dergelijke taalopvatting kan ook in verband worden gebracht met wat Bart Vervaeck "ideologische taal" noemt:

> Sociale en politieke macht bestaan erin jouw taal op te leggen als de werkelijkheid. Dan vallen taal en werkelijkheid schijnbaar wel samen en zit je in het domein van de ideologie. […] Ideologische taal doet alsof er geen conflict bestaat tussen taal en realiteit. Ze wil doen geloven dat alles wat gezegd wordt, echt is, en omgekeerd. Het is taal zonder vatbare rest. (Vervaeck 1999: 97)

In het geval van *Bouwval* bestaat de werkelijkheid als ze overeenstemt met de talig uitgedrukte regels over wat de werkelijkheid moet zijn. En laten we nog eens herhalen hoe bij Opa een gapende discrepantie heerst tussen woord en daad. Een ander voorbeeld van die onderlinge afwijking: als de kroonprins stiekem de slaapkamer van zijn grootvader doorpluist, vindt hij een stamboom die aantoont hoe selectief en bedrieglijk Opa's vertelling van het verleden is:

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

Met zijn autodescriptieve regelgeving kan het systeem optreden tegen de dreigende inwendige verscheidenheid die regelrecht tot een fenomeen van ontbinding zou kunnen leiden (Lotman 1999: 17), en waartoe Opa's zoon in woord en (niet-)daad bijdraagt. Eerder werd al aangetoond dat de desintegratie enigszins al flink gevorderd was door Opa's verkoop van het huis. Bovendien laat het volgende uittreksel zien dat de desintegratie voor de familieleden al waarneembaar was. "Jaar in jaar uit heeft de zaak hier op je staan wachten. Theet heeft alles keurig netjes bijgehouden" is het verwijt van Opa aan zijn onverschillige zoon (*BVL*, 86). Maar als Ernst buiten gaat spelen meldt de verteller dat de loods zoals Ernst die zou moeten zien de tekenen vertoont van jarenlange verwaarlozing:

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

De begrafenis van Opa Van Zypflich is er dus ook één van de resten van de materiële en mondelinge sporen der voorvaderen.

Wat Opa's autodescriptieve normatieve woorden duidelijk negeren, is het proces van verandering, de mogelijkheid tot hernieuwing, alsof het voortbestaan der Van Zypflichs slechts denkbaar was via een op het verleden gerichte selectieve cultus der voorvaderen en hun materiële verwezenlijkingen. Theet, van zijn kant, geeft blijk van meer nuchterheid. Voor hem valt er niets meer "te vertellen". Wat er te vertellen is, is niets; het niets dat het verleden is, de onverklaarbare leegte waar de vertelling geen vat op heeft. Voor hem is het bestaan aan verandering onderhevig:

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

Het verleden wordt opgevat als een radicaal onbekende waartoe de verdwijning der waarneembare sporen bijdraagt en waar de taal geen vat op heeft. Maar verandering beperkt zich niet tot verdwijning; het gaat ook gepaard met vernieuwing. Verandering zorgt ervoor dat ondanks het uitwissen geen leemtes ontstaan die niet meer ingevuld kunnen worden. En dat laten zowel Opa's *daden* ditmaal, als Ernsts focalisatie blijken. Na de verkoop moet het familiedomein plaats maken voor een showroom, een nieuwe ruimte die ditmaal zonder schaamte *getoond* (*show*room) mag worden. En als Ernst met zijn zusje bovenop het huis naar het uitzicht op Nijmegen kijkt, beseft hij dat verval en hernieuwing kunnen samengaan. Het einde van een traditie legt het scheppingsvermogen niet stil[67]:

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

De verwijzing naar het wrak in het citaat hierboven is bijzonder onthullend wat betreft de invloed van Ernsts illusies op zijn alledaagse leven. Het zou erop duiden dat Ernst zich van meet af aan heeft moeten tevredenstellen met wrakken om zich oppermachtig te voelen. Dat was zo in het autokerkhof, maar dat is ook zo voor de ruimte waar zijn Opa een symbolische begrafenis ondergaat, met name het huis, een patrimonium waarvan Ernst dacht dat het een

[67] Zie ook Lisse (2006: 202) over Lotman i.v.m. de grens als ruimte waar andersheid noodzakelijk erkend moet worden als men het fenomeen identiteit wil benaderen: "[…] Lotman va jusqu'à avancer que toute construction s'accompagne d'une déconstruction:

> une culture ne crée pas seulement son propre type d'organisation interne, mais aussi son propre mode de "désorganisation" externe. (p.38)

Il y aura alors (à vrai dire, il est depuis toujours à l'œuvre) un processus d'échange constant et une recherche d'un langage commun qui pourront donner naissance à de nouvelles sémiosphères."

koninkrijk was (*BVL*, 40-41), maar dat in feite in een wrakkige, 'bouwvallige' (om naar de titel te verwijzen) toestand bleek (*BVL*, 42). Uiteindelijk keert hij met lege handen naar huis terug.

De autodescriptiviteit en autonormativiteit zoals die zich in *Mystiek lichaam* in Gijselharts woorden manifesteren, beantwoorden aan een logica die herinnert aan zijn identiteitsconstructie door middel van tegengestelde gevoelens. Gijselhart is het effect van de tegengestelde gevoelens die hij bij zijn entourage opwekt, werd beweerd. Gijselhart beschrijft zichzelf niet. Wel beschrijft hij op een idealistische manier het Gijselhart-zijn van zijn geliefden (voornamelijk zijn dochter Magda), zodanig dat de herkenning van dat ideale Gijselhart-zijn bij de anderen, bijdraagt tot het voortbestaan van de figuur A.W. Gijselhart. Let in de beschrijving hieronder hoe Prul in haar vaders perspectief het effect is van de afwijzing door de anderen:

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

Gijselhart heeft een gelijkaardige houding tegenover zijn financieel bezit, het patrimonium dat het spoor van de vader draagt en dat de erfgenamen weigeren te ontvangen. In het volgende voorbeeld draagt het koper bij tot de spiegeling van een ideaalbeeld waarin Gijselhart zichzelf kan herkennen:

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

De zoonfiguur kan de erfenis niet zonder het spoor van zijn vader opvatten. In *Bouwval* en *Mystiek lichaam* kunnen de patriarchen hun bezit niet zonder zichzelf inbeelden: "Uiteindelijk was [Gijselharts] rijkdom zijn gevoel over zichzelf" (*ML*, 302). Het zelfbeeld (zoals ook duidelijk bij Opa Van Zypflich en Frits Goudvis blijkt) is dus onrechtsteeks want reflexief, met een boemerangeffect, alsof Gijselhart door middel van zijn entourage constant een spiegelbeeld van zichzelf aan het opbouwen was. Gijselhart is Gijselhart voor zover hij het Gijselhart-zijn dat hij idealiseert ook bij zijn naasten terug meent te vinden, zodat zij in hun gedrag bijdragen tot zijn eigen voortbestaan. Magda's functie ten opzichte van haar vader kan vergeleken worden met Willys functie tegenover Opa: van hen verwacht de patriarch dat zij

getuigen van een zekere interpretatie van het bestaan zoals die door de patriarch verwoord en verdedigd wordt, en waarin de patriarch een geruststellend ideaalbeeld van zichzelf wenst te herkennen. Daarmee geeft de patriarch blijk van het geloof in de performativiteit van zijn taaluitingen. In Gijselharts – dus niet Magda's – opvatting is de band die hem aan zijn dochter hecht, gebaseerd op wederzijdse afhankelijkheid. In zijn perspectief heeft Gijselhart zijn dochter nodig om zijn gedroomde ik in haar terug te vinden. Maar in zijn perspectief heeft zijn dochter ook haar vader nodig, alsof twéé spiegels tegenover elkaar kwamen te staan en bijdroegen tot elkaars identiteitsvoortbestaan. Denk opnieuw aan Frits Goudvis die vertellend en imiterend een interpretatie van zijn vader geeft waarin hij zichzelf spiegelt. Die logica is trouwens geen geïsoleerd geval in Kellendonks geschriften. In het essay *Beeld en gelijkenis. Over God* (1983), is eveneens sprake van een simultane reflexieve bijdrage aan het wezen van mens en God. Let in het volgende citaat ook op de gelijktijdigheid tussen vrijheid en onderworpenheid, die wij verder in de dynamiek van de tragiek zullen terugvinden:

> Tussen God en zijn schepping bestaat wederkerigheid: Hij schept haar, maar tegelijkertijd schept zij Hem, want het werk dat de kunstenaar ontspruit gaat een eigen leven leiden dat zijn wil zowel gehoorzaamt als onderwerpt. God is bezig door mij Zichzelf te scheppen. Daarom ben ik zowel vrij als onvrij en daarom mag ik, die immers gemaakt ben naar Zijn beeld en gelijkenis, Hem gerust een beetje vermenselijken. (Kellendonk 1992: 842-843)

Een gelijkaardig proces vindt een generatie later plaats. Na zijn geboorte wordt ook Victor een Gijselhartconstructie waarin zijn opa zich zal kunnen spiegelen. Met de geboorte van zijn kleinzoon lijkt Gijselhart zich minder toe te wijden aan zijn geld, maar zijn autodescriptieve en autonormatieve tijdverdrijf is helemaal niet stopgezet. Zo zal Gijselhart meteen het nodige verklaren zodat er geen verband gelegd wordt tussen de twee voornaamste negatieve karaktertrekken die hem door zijn kinderen aangewreven worden, d.w.z. zijn loomte (*ML*, 343) en zijn gierigheid (*ML*, 336-337), en Victors gedrag. "Volgens de kinderarts was het [kind] lui, lichamelijk mankeerde het niets. Volgens Gijselhart lag het aan het ras van de vader" (*ML*, 398). Nu blijkt voorts dat Victor een grote voorliefde voor geld aan de dag legt. Het kind slorpt het geld zelfs op zodat het voluit deel gaat uitmaken van zijn wezen: "Belangstelling had Victor alleen voor geld, dat hij in zijn mond stopte en pas na geduldig geflikflooi wilde uitspugen. Gijselhart beweerde dat hij die trek van zijn grootmoeder had". (*ML*, 409)

A.W. Gijselhart voert zijn autodescriptief en normatief zelfbeeld ook op ten opzichte van Leendert. In zijn zoon wil hij zijn zelfbeeld maar liefst niet herkennen: "'Die verwijfde knul met dat geverfde haar.' Alleen mensen die nog niet toe waren aan een grijze kop, zoals

Gijselhart zelf, hadden het recht om hun haar te verven, vond Gijselhart." (*ML*, 404) De vertelling laat vermoeden dat die weigering van de herkenning niet altijd van toepassing is geweest.

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

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

Toekomstgerichte woordconstructies

Het systeem dat door Lotman beschreven wordt, laat een gerichtheid op de toekomst toe. Volgens de Russische theoreticus (1999: 17) is de normatieve autodescriptie van het systeem op de toekomst gericht als zij idealiserend (in tegenstelling tot 'realistisch') optreedt. Dat is ook bij Opa en A.W. Gijselhart het geval. Merkwaardig is dat bij Opa de gerichtheid van het systeem op zijn toekomst bij het reeds voltooide start. De toekomst moet de spiegeling van een verleden zijn dat bovendien door de standvastige hervertelling ervan steevast aan het verworden is. De toepassingssfeer van de patriarchale taal bestrijkt de klassieke driedeling van de tijd in verleden, heden en toekomst. Door mondeling aan het verleden, de tijd zoals hij door hem verteld wordt, te sleutelen, (her)schikt Opa het heden om beter te beschikken over de toekomst, dat in de lijn van dat herschikte verleden moet staan. De vertelde tijd heeft betrekking op het leven zelf, op de tijd zoals hij ervaren wordt door sprekers en toehoorders, door het spel van wat wij de ver-tegenwoordiging hebben genoemd. Een onderneming waarvan Pa op de hoogte is en waar hij zich mondeling tegen verzet:

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

Het laatstgenoemde citaat, waarin Ernsts vader aan het woord is, maakt het mogelijk om de aandacht te richten op de taal van Willy als vader die ook de zoon is van Opa. Het weigerende gebaar ten opzichte van de erfenis, waarvan Willy in zijn niet-doen blijk geeft en

zoals het hierboven beschreven staat, is een begravende daad. In plaats van een idolate projectie in een afspiegeling waarin hij zich met zijn voorvaderen moet integreren, gaat zijn voorkeur naar de "exact[e] eigen afmetingen" (*ML*, 450), om termen te citeren die in *Mystiek lichaam* gebruikt worden. Let erop dat Willys woorden in laatstgenoemd citaat niet oppositioneel maar ontkennend zijn. Zijn zinsconstructies bevatten telkens negaties, en willen dus geen situatie scheppen waarin de vaderfiguur zich zou opstellen *tegen* zijn vaders discours. Ernsts vaders woorden zijn gewoon afkeurend, wat ook blijkt uit zijn niet-handelen: zijn 'immobiliteit' tegenover de 'immobiliën', het 'onroerend goed' dat hij 'onaangeroerd' laat staan. Willy gaat bijvoorbeeld ook geen 'tegen-gestelde' taal scheppen zoals Leendert in New York – een tegen-gestelde taal waarmee Willy een situatie van autoreflexiviteit en normativiteit scheppend, zijn vader misschien asymmetrisch zou gaan weerspiegelen[68].

Eventjes op Willys woorden voortborduren. Tot nog toe werd over de uitgesproken woorden van deze stille (*BVL*, 80) en zwijgzame (*BVL*, 88) man beweerd dat zij een begravende functie hebben. Dat komt onder meer omdat zij letterlijke citaten uit de katholieke dodenmis bevatten. De doeltreffendheid van deze intertekstualiteit werd al besproken. Uit laatstgenoemd citaat blijkt dat naar Pa's mening de voortzetting van de traditie inderdaad een ver-tegenwoordigend gehalte bevat. Maar Opa weigert het uitwissen dat met de voortzetting van de traditie in de tijd gepaard gaat. De autoreflexiviteit van het centralistische stelsel waarin de regelgevende verteller en zijn idealistisch weerspiegelende woordensysteem tegenover elkaar staan, streeft naar inwendige exclusiviteit, de tijdgebonden verandering en vernieuwing negerend. Dat ook de lichamelijke daden standbeelden voor zichzelf kunnen opbouwen die toekomstgericht zijn en als sporen beschouwd kunnen worden die voor lectuur vatbaar zijn, toont *Mystiek lichaam* aan. Gijselhart werkt er namelijk aan de herinneringen die Victor aan zijn grootvader zal overhouden:

> Later, wanneer het ventje groot zou zijn, dan zou het zich niet de idioot in de metalen tuin herinneren, maar een gouden grootvader, te midden van perebloesem [sic], barstensrijpe [sic] tomaten, wolken lobelia's die voor de vensterbanken vlinderden. Een wonderbaar raadsman, goddelijke held, vader voor immer, vorst van de vrede. (*ML*, 400)

Het citaat bevat overigens een verwijzing naar Jesaja 9,5: "Een kind is ons geboren, een zoon is ons gegeven; de heerschappij rust op zijn schouders. Deze namen zal hij dragen:

[68] Met dat verschil natuurlijk dat Leendert met zijn vlucht bovendien instemde met een mondelinge uitnodiging van zijn vader om nooit zoals zijn vader te worden.

Wonderbare raadsman, Goddelijke held, Eeuwige vader, Vredevorst”[69]. In *Mystiek lichaam* zijn de rollen echter omgekeerd. Niet het pasgeboren kind (dat trouwens de naam ‘Victor’ draagt) wordt in de indirecte verwoording van Gijselharts gedachten als redder voorgesteld, maar wel A.W. Gijselhart zelf, aan de hand van het spiegelspel dat hij met Victor ondernomen heeft. Zoals eerder al werd beweerd: Gijselhart wil zijn ideaalbeeld bij zijn naasten herkennen, en daar maakt hij ook gebruik van.

De toekomstgerichte systematiek van Gijselharts autonormatieve en autodescriptieve (taal)handelingen komt uitgebreid tot uiting in twee van zijn solipsistische scheppingen, m.n. het Prulmuseum en de ideale familie die hij na Victors geboorte voor ogen heeft. Het hoofdstuk waarin het Prulmuseum wordt beschreven, draagt de veelzeggende titel: “Het museum van de toekomst” (*ML*; 324). Zoals Opa’s (her)vertelling van de familiegeschiedenis in *Bouwval* is die ruimte een samenstelling waarin, lineair uitgedrukt, zowel het verleden, het heden als de toekomst verwikkeld geraakt zijn (*ML*, 309). Het museum beschikt over zijn “afdeling memorabilia” (*ML*, 331),

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

Het Prulmuseum is een constructie van de hand van Gijselhart. En die constructie is de patriarch voortdurend verder aan het inrichten. Het is een constante, dynamische, inwendige verandering, evenals Opa’s vertellingen onderhevig aan permanent herinterpreteren en selecteren. Ik gebruik hier bewust niet de term ‘evolutie’. Het museum dient wel een weergave te zijn van de toekomst. Anderzijds is die toekomst aan een onophoudelijke verandering onderhevig die zich bedient van een onuitputtelijk reservoir uit het verleden. Hoewel het toekomstgericht is, kan niet beweerd worden dat het Prulmuseum in zijn inwendige werking over enige teleologische lading beschikt. Het Prulmuseum stemt inderdaad met een toekomstvisie overeen, die zich echter onophoudelijk van het verleden bedient en zich door een ononderbroken inwendige variatie laat bewerken. In die zin draagt Gijselhart ironisch genoeg wel degelijk bij tot een samenwerking tussen simultane constructie en deconstructie[70], maar in een exclusief gesloten systeem dat leunt op een selectieve herinterpretatie van het verleden. Gijselharts systeem beschikt enigszins over een

[69] Uit: *De nieuwe Bijbelvertaling*, Nederlands Bijbelgenootschap, 2004.
[70] Over de combinatie van constructie met deconstructie verwijs ik naar Michel Lisse (2006: 202).

toekomstvisie, maar door haar autoreflexiviteit is het bedrieglijk idealistisch. In deze idealistische ruimte waant hij zich godgelijk. Hij kan er de toekomst voorspellen, want "[…] Gijselhart kon er urenlang zitten kijken naar de gedaantewisselingen van de spullen onder het rondlopende licht. Hij wist welke tinten bij welke lichtval zouden opgloren en hij genoot daarvan, uit naam van zijn gedroomde dochter" (*ML*, 331). Bovendien bouwt Gijselhart solipsistisch aan zijn dochters geïdealiseerde identiteit om zelf in die ruimte te gaan plaatsnemen, en dat terwijl er in diezelfde ruimte (die niettemin haar naam draagt) voor zijn dochter geen plaats is om te logeren (*ML*, 309). Zijn gedroomde dochter is een door hemzelf geschapen vertakking van zichzelf waar voor haar eigen persoon geen voldoende plaats is. "'Het liefst zou u me opsluiten in een kerker en langzaam laten verpieteren oude egoïst'" (*ML*, 420-421), verwijt Magda haar vader in termen waarin trouwens het blauwbaardmotief opduikt.

Hoe groot de discrepantie is tussen Gijselharts ideaal en Magda's daadwerkelijke bezetting van de aan haar toegewijde ruimte blijkt uit het feit dat zij die ruimte amper gebruikt. Als dat wel het geval is, wordt het Prulmuseum door haar gebruikt om er piano in te spelen en "mensen te ontvangen die ze weer snel weg wilde hebben" (*ML*, 331). Met andere woorden, het Prulmuseum wordt in eerste instantie door Prul gebruikt als ruimte die men wil verlaten, om zich door de muziek te laten wegvoeren of voor gasten waar men zo snel mogelijk van af wil zijn. In deze paradoxale verhouding tussen Magda en de ruimte die haar naam draagt, komt een aanzienlijke verschuiving na Pechmans aankomst. Van meet af aan neemt hij zijn intrek in het Prulmuseum. De exclusiviteit van "Het museum van de toekomst" glijdt van de ene vaderfiguur naar de andere; van de vader van Magda naar de vader van Victor. Er vindt een verschuiving van generatie plaats. Dit neemt niet weg dat verder werk wordt gemaakt van de constructie van de toekomst. Het "Ding" (*ML*, 431) wordt er gebouwd, het "mensonterende sacrament van de seks" (*ML*, 432) dat Gijselhart volledig uitsluit door het verbod op incest: "Dat ene Ding gaf de Andere Man een oneerlijke voorsprong" (*ML*, 432), vindt hij. De onzichtbare wetten van het vlees die over de mensheid regeren, lijken sterker dan Gijselharts talige normativiteit. Het vlees toont aan dat Gijselharts taal zijn grenzen heeft. De systematiek waar Gijselhart de wetgevende kern van was, is van zwaartepunt gewisseld. Zijn mondelinge uitingen hebben na Pechmans aankomst evenveel gewicht op de omringende realiteit als de fertiliteit van een druivenpit die op een bord belandt, zoals uit volgend uittreksel blijkt:

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

Het toebehoren van de toekomst gaat over naar hen die zich voortplanten. Daarmee wordt niet bedoeld dat er een matriarchale cyclus ingeluid wordt. *Mystiek lichaam* opent met de wederopstanding van de vaderfiguur, maar de tweede vaderfiguur, Pechman die het van Gijselhart overneemt, verlaat de Doornenhof als een overwinnaar (de echte 'Victor') waar noch Magda noch A.W. Gijselhart tegen op kunnen (*ML*, 449).

De tweede toekomstgerichte solipsistische schepping die ik hier aan bod wil laten komen is het familie-ideaal dat Gijselhart voor ogen heeft. "Een verband van vrije mensen […]." (*ML*, 403) Zo definieert Gijselhart aan Tonia wat een familie is. De samenstelling van de Doornenhof na Magda's bevalling neemt Gijselhart als voorbeeld. Daar heeft Tonia bedenkingen bij (*ML*, 402). Gijselharts definitie van de ideale familie waarin hij zich na Victors geboorte aan het spiegelen is, laat twee idealen optreden die als motieven telkens weer de kop opsteken. Ten eerste is er de familie als verband. Dit veronderstelt de mogelijkheid tot wederzijds begrip, een wederzijds en gedeeld toebehoren, dus mogelijkheid tot geslaagde communicatie. Tezelfdertijd is dat verband niet 'bindend', want de leden van de familie die Gijselhart voor ogen heeft zijn "vrije mensen". De definitie laat de simultane samenwerking toe tussen twee termen die zich oppositioneel kunnen laten verbuigen. Het ideaal laat een toebehoren zonder kluisterfenomeen toe, saamhorigheid in de onafhankelijkheid. Dit klinkt ironisch uit de mond van een vader die er alles voor doet opdat zijn dochter van hem afhankelijk, dus onvrij zou blijven. Telkens opnieuw komt zij terug bij haar vader inwonen. En ook Leendert komt na zijn Amerikaans avontuur aan het vaderhuis aankloppen. Toch is het de moeite waard om aandacht te besteden aan Gijselharts definitie van de familie. Zou het inderdaad niet een gelijkaardige vrijheid zijn waar Willie, Frits, Leendert, en zelfs Magda naar hunkeren ten opzichte van het vaderspoor dat zich in de erfenis laat waarnemen? Zoals eerder reeds beweerd werd: het is niet per se de erfenis, dus niet de erkenning van een familiaal verband, die de zoonfiguur wil vermijden, wel het spoor van de vader dat het patrimonium draagt. De zoonfioguur slaagt er maar niet in om het patrimonium zonder het vaderspoor waar te nemen. Toegepast op de vader-zoonverhouding zou Gijselharts familieopvatting een relatie toelaten waarin de familiebanden erkend worden, en niet

verworpen of genegeerd. Tegelijk zou de erkenning van de andere de autonomie van de zoon niet dwarsliggen.

Onverschilligheid

In de woorden die Willy op bladzijde 87 van *Bouwval* tot zijn vader richt, blijft enige mondelinge beschrijving van zichzelf uit. Mocht er van autodescriptieve expressie gesproken worden, dan zou het gaan om de uitdrukking van een 'niet-zijn-als'. Hij wil niet zijn als zijn vader. Een bewering die uiteraard herinnert aan de mondelinge erfenis die Gijselhart aan Leendert overlaat. Dit wijst erop dat Gijselharts erfenis ook positief opgevat kan worden, als dienst die hij misschien aan zijn zoon zou kunnen bewijzen. Maar laten we ons voorlopig tot *Bouwval* beperken. Een aanvullende vraag op Willys ontkennende houding ten opzichte van zijn vader is namelijk de houding die hij aaneemt tegenover zijn eigen zoon, Ernst. Het is opmerkelijk hoe de roman haast geen enkele dialoog tussen vader en zoon in de directe rede bevat. De enige keer dat Willy aan Ernst een vraag stelt, laat de verteller hem in de vrije indirecte rede antwoorden:

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

Ook Willys antwoord wordt in de vrije indirecte rede vermeld, en wordt daarna indirect weergegeven. Zo wordt een afstand geschapen tussen de personages onderling. Ook de kloof tussen lezer en personages wordt daardoor groter. Voor de lezer wordt het trouwens moeilijker om het gesprek te volgen vanaf het moment waarop het in de vrije indirecte rede weergegeven wordt. Dan is niet meer zo duidelijk wie aan het woord is. Let bovendien op hoe moeilijk de communicatie tussen vader en zoon verloopt. Ze hebben het moeilijk om voor de andere begrijpelijk te zijn. Tussen zijn vaders vragen in moet Ernst zijn situatie rechtvaardigen. Het citaat eindigt trouwens met een – waarschijnlijk innerlijk – verwijt van de zoon aan zijn vader, waaruit opnieuw de frustratie van zijn statuut als kind blijkt.

Ook de vaderfiguur krijgt van zijn zoon één vraag te horen. Dat gebeurt in een flashback. Als Ernst aan het einde van een werkdag waarop hij zijn vader op een werf heeft mogen vergezellen, hem vraagt of het bouwwerk "nou groter geworden [is]" antwoordt zijn

vader: “ ‘Ja, kijk maar, het is gegroeid’”. En “[t]oen had [Ernst] het zelf ook gezien” (*BVL*, 48). Ernst verklaart verder dat hij vanaf dat welbepaalde ogenblik is bevangen door een “tomeloze scheppingsdrift” (*BVL*, 48):

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

Door bevestigend te antwoorden op de vraag van zijn zoon, keurt Willy Ernsts bijdrage in de totstandkoming van het bouwwerk goed zoals dat door zijn zoon gefocaliseerd wordt. In Ernsts ogen wordt zijn scheppingsvermogen zoals hij dat gebruikt heeft, door zijn vader goedgekeurd. Zo verschijnt bij Ernst een discrepantie tussen enerzijds datgene dat hij waarneemt en de termen die hij gebruikt om die waarneming te verwoorden en anderzijds zijn daden. Zijn vader bevestigt dat in zijn aanwezigheid de gebouwen “gegroeid” zijn. Dat neemt niet weg dat die groei in feite niet aan Ernst te danken is. Ernst had eigenlijk geen vinger uitgestoken. Alleen de bouwvakkers hadden die middag bijgedragen tot de bouw. Mijns inziens kan Ernsts vraag aan zijn vader gelezen worden als een vraag naar de bevestiging van de performatieve kracht van zijn illusoire taalprojecties. Een dergelijk taalgebruik kan vergeleken worden met het woord “ponk” dat Frits gebruikte om de radio af te zetten toen hij nog een kind was (*NN*, 150). Daarmee begrijpen we beter Opa’s woorden als hij de verkoop van het huis der voorvaderen rechtvaardigt met de volgende bewering: “Ik wil alles zien zoals het werkelijk is.” (*BVL*, 88).

Verder is het voor sommige lezers waarschijnlijk schokkend te moeten vaststellen dat Willy ten opzichte van zijn zoon optreedt als figuur van een radicale existentiële onverschilligheid, op de twee uitzonderingen na die hiervóór besproken werden. Willys apathische houding hield hem buiten schot van het vaderspoor. Even onbetrokken stelt hij zich op tegenover het bestaan en voortbestaan van zijn zoon, die de familietraditie in ere wil houden. Die onverschilligheid wordt Willy door Opa verweten: “‘Jij hebt ook een zoon’” (*BVL*, 87) herrinert Opa eraan. Het vervolg van de passage is veelzeggend:

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

De onverschilligheid waarvan de vaderfiguur hierboven getuigt, kan in verband worden gebracht met zijn zwijgen en zijn nietsdoen. Het is kenmerkend voor een vorm van passiviteit die de vaderfiguur toegeschreven kan worden en herinnert aan Ernsts passieve toestand aan het begin van de roman, een toestand waar hij graag afstand van zou willen nemen.

Maar moet de onverschilligheid waarvan de vader getuigt negatief opgevat worden? Willys nietsdoen kan trouwens beschouwd worden als een weigering om een traditie voort te zetten die op Opa's onbetrouwbare 'parole' steunt. Verder kan zijn zwijgen begrepen worden als een weigering om van de bedrieglijke taal gebruik te maken. Kan zijn onverschilligheid niet gelezen worden als de gelegenheid die hij aan zijn zoon geeft om te beschikken over een vrijheid die geradicaliseerd wordt door de volledige verdwijning van een traditie waarin zijn zoon zich wilde inschrijven maar die van meet af aan bouwvallig was?

Is er in *Mystiek lichaam* sprake van onverschilligheid van Gijselhart tegenover zijn zoon? Terwijl de patriarch van de Doornenhof zijn identiteit aan zijn dochter en zijn kleinzoontje meet, is zijn opstelling ten opzichte van zijn zoon een existentieel ontkennende houding die zich zowel talig als ruimtelijk laat appreciëren. Juist zoals in *Bouwval* zijn de dialogen tussen vader en zoon schaars. Naast het erfenisaanbod (*ML*, 343) zijn er in de roman nog drie andere passages waar vader en zoon elkaar waarnemen: Leenderts terugkomst uit New York, de discussie tussen vader en zoon na de aankondiging van Pechmans bezoek, en hun aanwezigheid samen in de tuin als Pechman met Victor en Magda vertrokken is. Deze momenten gaan gepaard met een afname van de communicatieve densiteit.

Als Gijselhart zijn zoon vraagt om nooit zoals zijn vader te worden, krijgt de lezer Leenderts focalisatie van zijn vader aangeboden. Op dat moment staat de zoon blijkbaar oog in oog met zijn vader:

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

Beide lichamen zijn naar elkaar toe gekeerd. Het feit dat vader- en zoonfiguur elkaar in de ogen kijken, draagt bij tot de existentiële erkenning van de ene door de andere. Voor Gijselhart staat vast dat hij zich tot Leendert richt, en Leendert vat zijn vaders woorden op als voor hem bestemd. Voor de lezers van de boodschap staat de nominatieve identiteit van spreker en aangesprokene vast.

De woorden die Gijselhart tot zijn zoon richt, kunnen op allerlei manieren geïnterpreteerd worden. Laten we beginnen met de opmerking dat dit gesprek hoogstwaarschijnlijk een wending in het gedrag van Gijselhart aankondigt. De ogen van de patriarch zijn inderdaad "gloednieuw". Het is bovendien hun "enige gesprek van man tot man" (*ML*, 343). Steunend op het feit dat in dit onderzoek al beweerd werd dat op een bepaald ogenblik Gijselhart Leendert niet meer als een Gijselhart is gaan beschouwen, zou ik willen naar voren brengen dat Gijselhart in dit uittreksel aan zijn zoon laat weten dat hij hem vanuit zijn oogpunt onbestaand wenst te verklaren[71]. Zijn onverschilligheid tegenover zijn zoon zou hem zover brengen dat hij Leendert vanaf een zeker ogenblik gewoon niet meer als zoon wenst te (h)erkennen. Gijselhart beslist om hem voortaan niet meer waar te nemen, wat hij wel tegen zijn zin zal moeten doen nadat Leendert teruggekeerd is. Zijn "gloednieuwe ogen" (*ML*, 343) bieden hem een gloednieuwe illusoire visie op zijn werkelijkheid, waarin zijn zoon geen plaats meer heeft. Het is best mogelijk dat die wending een verband heeft met de dood van Gijselharts vrouw. De tekst laat vermoeden dat Gijselharts onverschilligheid tegenover zijn omgeving met haar verdwijning samenvalt. Inderdaad, de vertelling beweert dat Gijselhart na de geboorte van zijn kleinzoon opnieuw een levensgang leidt zoals vóór de dood van zijn vrouw: "A.W. Gijselhart zelf kon je vaak bij het krieken van de dag al buiten treffen, schoffelend en harkend in de moestuin die voor het eerst sinds de dood van mevr. Gijselhart geb. Jansen weer was ingezaaid" (*ML*, 395).

Volledig zou Gijselharts (ontkennende) bericht ter attentie van zijn zoon dan kunnen klinken als: 'Jongen, zorg ervoor dat je nooit 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.' Met andere woorden: 'Help mij ervoor te zorgen dat ik mezelf niet in jou hoef te herkennen' – een hypothese dat verder in dit onderzoek bevestigd zal worden. Als Leendert gehoorzaamt en zich niet gedraagt zoals Gijselhart, dan zal Gijselhart zichzelf niet meer hoeven te herkennen in Leendert.

De vraag blijft echter hoe de zoon zich zou moeten gedragen om niet zo als zijn vader te worden. Leenderts verblijf in New York liet zien dat een leven leiden als een tegenstelling tot de vader niet werkte om zich van de vader te bevrijden. De vader bleef voortspoken in Leenderts geschriften en zelf ging Leendert zich steeds meer zoals zijn vader gedragen, onder

[71] Lotman (1999 : 18-19) : "Seuls les traits de mon comportement qui correspondent [aux normes du métalangage de la culture en tant que telle] sont considérés comme des *actes*. Si la faiblesse, la maladie, l'inconséquence, etc., me détournent de ces normes, alors semblable comportement n'a pas de signification, est inapproprié, et tout simplement *n'existe pas*. […] [D]es couches entières de phénomènes culturels qui du point de vue d'un métalangage donné sont marginaux, n'auront aucune relation avec le portrait idéalisé de cette culture. Ils seront déclarés « inexistants »."

meer tegenover het geld. Misschien had Leendert zich moeten gedragen zoals zijn vader tegenover hem, om niet zoals zijn vader te worden. Dat wil zeggen *niet* leven 'als tegenstelling tot'. Het patriarchale verzoek kan inderdaad opgevat worden als een uitnodiging om Gijselhart in zijn onverschilligheid te imiteren; doen alsof de vader *niet* bestond, in plaats van zich opstellen *tegen* de vader; een ontkennende houding in plaats van een oppositionele houding. Want de vaderfiguur trekt zijn voortbestaan uit de tegengestelde gevoelens die hij rondom zich wekt, maar anderzijds stelt hij zich negerend op tegenover zijn zoon. In die zin gedraagt Gijselhart zich misschien 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. Maar in hoeverre kan onverschilligheid beschouwd worden als het *enige* alternatief ten opzichte van de oppositie? De woorden die Gijselhart tot zijn zoon richt, tonen in ieder geval aan hoe onbetrouwbaar de vadertaal is in *Mystiek lichaam*. Woorden die de zoon misschien wel zouden kunnen ontdoen van het vaderspoor, kunnen dat spoor evengoed aanwakkeren.

Er dient opgemerkt te worden dat ook in *De nietsnut* geïllustreerd wordt hoe het vaderwoord op allerlei verschillende manieren gedechiffreerd kan worden, maar niet eenduidig. Dat moet Frits zelf vaststellen. Het volgende uittreksel betreft een geschreven opmerking van Lucas Goudvis, die in de kantlijn van een boek van Spinoza staat, net naast een onderstreepte passage:

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

Let erop dat de opmerking het principe van de omkering betreft, dat ons bij Kellendonk niet onbekend is. Laten wij daarnaast benadrukken hoe Frits zich uiteindelijk afvraagt of de passage in kwestie niet in verband staat met de gevoelens die zijn vader voor hem koesterde. Kan inderdaad misschien slechts liefhebben wie ook met haatgevoelens in aanraking is geweest.

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

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

Opvallend is dat in de weinige woorden die vader en zoon tot elkaar richten het werkwoord 'zien' gebruikt wordt. Het is een werkwoord dat de waarneming uitdrukt. Daar lijkt de vertelling ook de nadruk op te leggen, want er staat vermeld dat de termen "Lang niet gezien" die Gijselhart gebruikt niet alleen betrekking hebben op de uitdrukking. Deze termen, beweert de verteller, moeten ook letterlijk genomen worden: het is lang geleden dat Gijselhart zijn zoon nog gezien heeft. Dit kan geassocieerd worden met het vorige 'gesprek' tussen vader en zoon dat geïnterpreteerd kan worden als een verzoek van Gijselhart om zichzelf voortaan niet meer in zijn zoon te moeten herkennen, zichzelf in de andere te 'zien', dus. Hierdoor kunnen Gijselharts woorden in bovenstaand citaat gelezen worden als een bevestiging van het niet-zien, de onverschilligheid waarmee hij zijn zoon tot diens terugkomst als onbestaand heeft verklaard, aangezien hij hem niet kon waarnemen. Laten we benadrukken dat door Gijselharts onverschilligheid Leenderts afwezigheid tot dan *niet* gekenschetst kan worden als aanwezigheid van een afwezigheid, zoals Brugmans lege plek in *Letter en geest* die door zijn waargenomen drukkende ledigheid Brugman alleen maar meer aanwezig maakte.

Gijselhart brengt zijn zoon onder in zijn oude loods (*ML*, 405). Als normatieve kern dringt Gijselhart Leendert onmiddellijk terug tot aan de periferie van zijn systeem, zijn "herwonnen paradijs" (*ML*, 405). De zoon wordt verdrongen tot een grenspositie die de patriarch ook verbindt met een verleden dat hij meteen wil doen vergeten: "Hij bracht hem onder […] bij zijn oude metalen. Dat reliek van zijn eigen kluizenaarsleven leek hem wel een passende opbergplaats voor zijn zoon" (ML, 405). Wat niet bestaat, wat anders is dan door het systeem geuit, wordt op ruimtelijk vlak teruggedrongen tot de periferie, tot de chaos van de vergetelheid (Lotman 1999: 36). Een ander mooi voorbeeld van ruimtelijke terugdringing van de andersheid dat het voor het normatieve centrum mogelijk maakt om de niet-waarneembaarheid, het niet-bestaan te bevestigen, doet zich voor als Gijselhart vanuit zijn kamer de aankomst van zijn dochter aanschouwt. Dan verschijnt plotseling de fietsende Tonia in de verte:

> Over de steenslag langs de asfaltweg kwam een lange zwarte vrouw aangefietst. Uit mijn gezicht, Tonia! Gijselhart hield niet van andere mensen, zeker niet nu zijn Prul zo dichtbij was. […] Ga weg, ander mens. (*ML*, 298)

Nadat hij zijn zoon tot een perifere ruimte teruggedrongen heeft, onderneemt Gijselhart een proces van verwijdering van wat niet in zijn systeem thuishoort: "Deze loods [waarin hij Leendert onderbracht] moest worden afgebroken, tot de grond toe, en wel onmiddellijk" (*ML*, 405). Gijselhart probeert zijn negatie van de waarneming op een of andere manier bevestigd te krijgen. Terwijl zijn zoon, verschoven tot de grens van de ruimte, tot de plaats van het ongemakkelijke verleden, nog iets van zich zou kunnen laten horen of zien, wordt overgegaan tot een daadwerkelijke uitwissing van de ongemakkelijke sporen.

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

De radicale onverschilligheid waarvan de vaderfiguur getuigt stelt een problematisering van de vrijheid aan de orde. Onverschilligheid, ontkenning, niet-erkenning en niet-waarneembaarheid bieden aan de zoon de mogelijkheid tot onbeteugelde bewegingsvrijheid. Een autonomie los van het vaderspoor, zolang de zoon in zijn verworven vrijheid niet optreedt als tegenpool van de vader. Tot in de loods teruggestoten, vanuit de periferie, kan Leendert genieten van meer mobiliteit en kan hij optreden als spoor van de verandering. "[P]lus on s'éloigne du centre, plus on rencontre de la flexibilité, du dynamisme et donc des possibilités d'innovation", schrijft Michel Lisse (2006: 1999) over Lotmans systeemtheorie. Uitsluiting is geen opsluiting. Vanuit haar perifere situatie, tot dan door het normatieve centrum niet waargenomen, kan verandering vrij gebruik maken van de porositeit van de grenzen om het centrum binnen te dringen – een centrum dat, altijd al poreus, altijd al in staat van ontbinding kan verkeren, zoals de toestand van het patrimonium in *Bouwval* liet blijken.

> En effet, le principe de la porosité implique l'impossibilité de déterminer rigoureusement à quel moment précis la membrane filtrante a œuvré, à quel instant parfaitement situé dans le temps – à supposer que la conception du temps comme passé, présent, futur, ne soit pas elle aussi affectée par la frontière – le mécanisme s'est mis en route. (Lisse 2006: 201) [72]

Hier kan bijvoorbeeld ook opgemerkt worden hoe Pechman in een minimum van tijd de leiding over het Prulmuseum overneemt. Dat fenomeen breidt zich in tweede instantie uit tot de hele Doornenhof (*ML*, 443-444). Zo komt vanuit de periferie inwendige verandering tot stand, en kan Leenderts uitdrijving na zijn terugkomst opgevat worden als een tweede gelegenheid tot vrijheid. Hij wordt door zijn vader geplaatst in een dynamische vrijheidspositie. Hij bevindt zich op een andere plek dan het asymmetrisch oppositioneel spiegelbeeld dat hij van New York gemaakt had. Aan de zoon om ervoor te zorgen dat waarneembare verandering de Doornenhof binnensijpelt en dat hij zelf geen verspokingsproces moet ondergaan.

De tweede dialoog tussen vader en zoon na Leenderts terugkeer bevat tal van verwijzingen naar de vorige woordenwisseling. De titel van het hoofdstuk, namelijk "Enfant perdu" (*ML*, 420), herinnert aan de parabel van de verloren zoon. Dat was ook al zo voor de vorige dialoog, waarin Gijselharts gedachten in de vrije indirecte rede weergegeven werden:

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

Deze titel "enfant perdu" kan ook verwijzen naar de kleine Victor, vandaar misschien de 'enfant', in plaats van 'fils'. In dat hoofdstuk komt Pechman, Victors biologische vader, zijn zoontje trouwens opzoeken. Daardoor ontstaat een effect van omkering tegenover Lucas' parabel. In *Mystiek lichaam* is het inderdaad de (verloren gewaande) vader, Pechman, die zijn (verloren) zoon, Victor, komt opzoeken. Van omkering kan ook sprake zijn ten opzichte van het hoofdstuk waarin Leenderts terugkeer wordt verteld, dat meer overeenkomsten met de parabel vertoont. Daarin was het de zoon die naar de patriarch terugkeerde. Het is mogelijk om de titel nog op een andere manier te lezen. Victor kan namelijk als 'verloren' worden beschouwd in de zin dat hij niet meer te redden was, dat de hoop wat hem betreft opgegeven was. Zolang Pechman niet opgedaagd is, blijft het kind inderdaad traag en passief:

[72] Vergelijk in dat verband met Vervaeck (2006: 77) in verband met de postmoderne omgeving, die volgens hem onderhevig is aan een "territoriumloze projectie" en een "tijdloze transformatie".

> Hoe het ook at, het groeide te langzaam. Ook was het sloom. Het wilde eerst niet zitten en toen wilde het niet staan. Na een halfjaar kon het nauwelijks kruipen en het zou pas met lopen beginnen toen het vijftien maanden was. (*ML*, 398)

Die situatie verandert eenmaal de biologische vader zijn intrek heeft genomen in de Doornenhof. Dan wordt Victor plotseling actief, maar uitsluitend in Pechmans aanwezigheid: "Wat niemand gelukt was lukte Pechman: Victor werd eindelijk wakker uit zijn sloomheid" (*ML*, 444). Victor als een hopeloos geval, een 'verloren kind' beschouwen, zou uiteraard een ironische lectuur van zijn voornaam opleveren.

Juist zoals het hoofdstuk over Leenderts terugkeer bevat ook dit hoofdstuk een geforceerd gesprek tussen vader en zoon, waarin Prul soms tussenkomt. En laatste gemeenschappelijk kenmerk tussen beide hoofdstukken: het is het plotse optreden van de andersheid binnen de vaderruimte die de vader ertoe brengt een (kwakkelig) gesprek met zijn zoon aan te gaan. In de vorige dialoog was Leendert de 'andere' die plotseling kwam opdagen. Ditmaal is de andere Bruno Pechman, Victors biologische vader. Leendert weet niets af van Pechmans bestaan voordat diens geval tijdens het ontbijt ter sprake komt. Leendert moet dat bestaan dus ook toegeven. Opvallend is dat op het moment van het vernemen van de opkomst van de 'nieuwe' andere (Bruno Pechman), de 'vorige' andere (Broer) door de patriarch voor een tijd in zijn ruimte wordt geïntegreerd. Leendert wordt door Gijselhart een plaats gegund in de economie van de Doornenhof, zo meldt de verteller als hij Gijselharts woorden en gedachten aan het weergeven is:

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

Waarschijnlijk hoort Leendert de patriarch tijdens het voeden van Victor zijn naam vermelden. Hierdoor belandt de zoon tussen andere elementen die deel uitmaken van het dagdagelijkse leven van het gezin. Dat Gijselhart hem liever de reactie op de aankondiging van Pechmans komst overlaat, hoort Leendert waarschijnlijk niet.

Stapvoets en gekunsteld vertoont de tekst een gammele dialogische constructie tussen vader en zoon. In die constructie lijken de figuren tegen hun zin gebonden aan scripts. Het is belangrijk om die verbondenheid aan de uitgesproken woorden te associëren met de performatieve kracht ervan. Want er komt een pact tussen vader en zoon, tegen Pechman. De uitgesproken woorden zullen vader en zoon dus aan elkaar binden. De verantwoordelijkheid

tegenover de uitgesproken woorden is, met andere woorden, zeer groot. Zo gebruikt Leendert in het verwijt dat hij aan zijn zus laat horen het voornaamwoord ‘ons’, dat zijn vader goed- of kwaadschiks insluit.

> ‘Ik [Magda] kon het [Pechman] niet weigeren het was kiezen tegen jullie of tegen hem tussen twee kwaden.’
> ‘En je hebt feilloos het ergste van de twee gekozen. Daarvoor had je ons advies niet nodig.’
> Ons. Gijselhart keek zijn zoon van opzij achterdochtig aan. ‘*Wij* [door Kellendonk gecursiveerd, MS] hebben weer eens niets in te brengen,’ zei hij niettemin solidair. (*ML*, 420)

Let op de kracht van voornaamwoorden als ‘ons’ of ‘wij’: door iemand uitgesproken heeft het zowel betrekking op zichzelf als op de andere, tezelfdertijd een deel van diens uitingsvrijheid ontnemend. Het pronomen is dus arbitrair bindend wat de andere betreft, die tot de spreker geassimileerd wordt. Toch zal Gijselhart met Leenderts taaluiting mondeling instemmen. Laten we terloops het ironische van deze situatie vermelden: de kritiek van Leendert, die hij zonder voorafgaand overleg, ook namens zijn vader uitspreekt, betreft net het gebrek aan voorbereidende consultatieve gesprekken. Door zijn vaders oordeel zonder voorafgaand overleg meteen in te sluiten in zijn eigen oordeel, is Leendert volstrekt vatbaar voor de kritiek die hij op zijn zus levert.

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

> ‘Die Pechman komt er niet in,’ gromde Broer experimenteel, zonder zijn vader aan te kijken.
> ‘Alleen over mijn lijk,’ grauwde Gijselhart star voor zich uit. (*ML*, 421)

Hoewel iets verder de ruimtelijke positionering van Gijselhart niet aangegeven wordt, duidt zijn voornaamwoordelijke keuze op de erkenning van een geadresseerde: “‘Snap je nu waarom ik haar liefst binnen houd? Ze is niet te vertrouwen’” (*ML*, 421). Nog eenmaal geeft de verteller daarna nog aan dat vader en zoon elkaar niet aankijken als ze zich uiten. Gijselhart wordt zelfs weer onverschillig: “Gijselhart mijmerde nu wat voor zich uit, alsof hij

niet met Broer zat te confereren, maar met een innerlijke stem waartegen hij de gekste dingen zeggen kon." (*ML*, 421).

In deze passage verdwijnt de vertellers stem op een ogenblik om plaats te maken voor twee monologen in de directe rede waarin de stemmen van vader en zoon elkaar afwisselen. De namen van de sprekers worden niet vermeld, zodat op den duur niet meer duidelijk is door wie de zinnen uitgesproken worden. Alsof het licht gedoofd werd om een waas over de identiteiten te werpen, krijgt de lezer slechts nog stemmen in de directe rede te dechiffreren. Enige informatie over de lichamelijke opstelling wordt hem hier niet meer gegund.

> 'Die Pechman komt er niet in,' gromde Broer experimenteel, zonder zijn vader aan te kijken.
> 'Alleen over mijn lijk,' grauwde Gijselhart star voor zich uit.
> 'Alsof het niet erg genoeg is dat ze zich door hem heeft laten bezwangeren.'
> 'We zullen de loper voor hem uitrollen, nou goed?'
> 'We moesten haar ontoerekeningsvatbaar laten verklaren.'
> 'Snap je nu waarom ik haar liefst binnen houd? Ze is niet te vertrouwen.'
> 'Ze zou een ratel moeten meenemen als ze de straat opgaat.'
> 'Een zotskap met bellen zullen we haar opzetten.' (*ML*, 421)

In die dialoog waar de identiteit vervaagt, is er niettemin sprake van groepsvorming om tegenstand te scheppen tegen Pechmans inval. Maar werd er niet beweerd dat de tegenstelling het zelfbeeld onderhield? Niet meer tot de periferie verstoten maar geïntegreerd in Gijselharts systeem gaat Leendert zich logischerwijze zoals zijn vader gedragen en zoals hij zijn identiteit putten uit een opstelling tegen de dreigende andersheid. Zo gaat hun taal "harmonisch" (*ML*, 422) klinken. Hun monologen versmelten in een dialoog. Er kan zelfs van groepsvorming gesproken worden, hoewel benadrukt moet worden dat Gijselhart zich onverschillig blijft gedragen tegenover zijn zoon, die hij niet aldus erkent:

> Hun beurtzang klonk verrassend harmonisch. Broer probeerde eens een duet. 'Hebt u dat alarmpistool nog? […]
> 'Ik weet het niet. Ik denk van wel.' Gijselhart mijmerde nu wat voor zich uit, alsof hij niet met Broer zat te confereren, maar met een innerlijke stem waartegen hij de gekste dingen zeggen kon. 'De kruimel heeft een buks. Voor de merels in zijn bongerd.'
> […]
> '[…] Ik ga achter de deur staan met een eind hout, voor het geval je hem mist.'
> 'Waarom zou ik hem missen? Wat is dat voor onzin? Ik mis hem niet. Niet met een schot hagel.'
> 'Goed, dan ga ik niet achter de deur staan. Maar we maken hem af.' (*ML*, 422)

De dialoog tussen vader en zoon moet benaderd worden met bijzondere aandacht voor de woordkeuze die door de verteller gemaakt wordt. De overeenkomst tussen vader en zoon omschrijft de verteller als een tijdelijke samenspanning, zonder inmenging van enig vriendschappelijk of verzoenend gevoel, ontstaan uit de dreiging van de andersheid. Het is

dus wel door een samenloop van omstandigheden dat vader en zoon moeten toegeven dat zij het "verrassend harmonisch" (*ML*, 421) eens zijn en dat deze eensgezindheid hen aan elkaar bindt, gewild of ongewild. Het geforceerde aan deze samenwerking wakkert het afstotelijke karakter van de opgelegde verbondenheid zelfs aan, aldus de verteller, alsof de figuren tegen hun zin een voorgelegd scenario moesten volgen:

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

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

De problematiek van de belofte onthult een ethische dimensie waarop hier kort zal ingegaan worden. De Franse filosoof Paul Ricoeur (2005) maakte het onderscheid tussen drie kernelementen in de belofte, die wij aan onze figuren kunnen toetsen. Ten eerste stelt de belofte de vraag naar de onveranderlijkheid in de tijd. Zich houden aan een belofte houdt in dat je trouw blijft aan je gegeven woord en dat je dus enigszins dezelfde blijft, hoewel je natuurlijk aan verandering onderhevig bent. De tijd blijft doorlopen, met de veranderingen die dat met zich meebrengt, en tezelfdertijd blijf je die hele tijd gebonden aan de onveranderlijkheid van de belofte waaraan je je moet houden. Verder, zegt Ricoeur, moet er rekening gehouden worden met de andere persoon. Er werd iets beloofd, maar *aan* iemand die op mij rekent, die van mij verwacht dat ik mij aan mijn belofte zal houden. Uiteindelijk is er de taal. Er wordt rekening gehouden met het vertrouwen dat individuen stellen in de taal. Als men kijkt naar de manier waarop met die drie elementen in *Mystiek lichaam* omgegaan wordt, dan ziet men dat Gijselhart in het kader van het akkoord dat hij met zijn zoon heeft gesloten, aan geen enkele van Ricoeurs vereisten voldoet. Er werd al aangetoond dat Gijselhart zijn zoon tijdens hun gesprek nooit als zodanig erkend heeft. Verder zal de vader nooit komen opdagen om zijn zoon Pechman te helpen verdrijven: "De omgeving van de Doornenhof leek wijd te zijn besmet door de slaap van de vader, terwijl Broer achter zijn raam de komst van Pechman zat af te wachten" (*ML*, 424). Op de woorden die door de patriarch uitgesproken worden, mag dus niet gesteund worden. Gijselhart kan zich niet houden aan de woorden die hij uitgesproken heeft. Van onveranderlijkheid in de tijd tegenover zijn belofte is gewoon

geen sprake. Zo ontstaat juist zoals in *Bouwval* een flagrante discrepantie tussen woord en daad, waardoor de erfgenaam en diens verlangens in het gedrang komen.

De laatste passage waarin de woorden van vader en zoon nog samen doorklinken, bevindt zich aan het slot van de roman. Ondertussen is Gijselhart zijn centrale positie en zijn satellieten kwijt, ten voordele van Pechman. Het mondelinge pact tussen vader en zoon heeft zich nooit in daden omgezet en Leendert heeft zijn perifere positie weer ingenomen. In de laatste paragraaf van de roman bevindt hij zich wel met zijn vader in de tuin van de Doornenhof. De verteller presenteert er "Gijselhart en zijn zoon, die in de tuin [zitten], de stoelen haaks ten opzichte van elkaar (...)" (*ML*, 448-449). Let erop hoe de lichamelijke asymmetrie in de vader-zoonrelatie tot aan het einde aanwezig blijft in de ruimtelijke opstelling. Even wordt de focalisatie nog aan Gijselhart overgelaten, maar deze illusie van macht over wat de lezer waar te nemen krijgt, is van kortstondige aard:

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

Dat met deze kortstondige twijfel korte metten wordt gemaakt, bewijst het einde van de alinea, waar de focalisatie duidelijk weer extern geworden is: "Adieu, Prul labyrinthica! Je hebt jezelf uit de weg geruimd met je gekonkel, je bent een echte dochter van je vader. De poort zat weer dicht, Gijselhart had de ketting er weer aangehangen." (449) Vanaf de daaropvolgende alinea en tot en met het laatste woord van de roman ligt de focalisatie bij Leendert. Dit veronderstelt dat de waarneming, ook het horen dus, van de vader aan het slot van de roman via Leendert plaatsvindt. Op die manier bevindt Leendert zich in een machtspositie tussen de lezer en de vader. Het is niet mogelijk om anders dan door middel van Leenderts focalisatie de vader te benaderen. Zo is het via Leenderts gehoor dat de lezer moet aannemen dat Gijselhart ziek is:

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

Laten we verder melden dat de woorden die de vader in de laatste paragraaf van de roman uitspreekt, tot het verleden behoren. De vader spreekt alleen nog maar in auditieve flashbacks

van Leendert die men te lezen krijgt. Gijselharts woorden zijn vervallen. Aan het slot van de roman hebben zij plaats moeten ruimen voor het "geluid van rafels en gaten" (*ML*, 450). Het lege geluid van de stilte dat zich in het voorgaande gesprek tussen vader en zoon nog liet horen in het stille geluid van de slapende vader, uit zich voortaan in het geluid van de voortwoekerende leegte, de verdwijning, de ver-spoking. Het is geen decodeerbare taal meer die de vaderfiguur in zijn stilte laat horen. Wat waargenomen wordt, is zijn eindeloze afsterving. Zonder tegenstand door zijn zoon waargenomen, is Gijselhart langzamerhand voor altijd aan het niet meer bestaan. De mythische geschiedenis van het Gijselhartzijn loopt stilaan op zijn laatste benen. Simultaan met deze deconstructie, construeert Leendert zijn hoogliedje op de dood (*ML*, 451). De ene sterft weg, zodat de andere toegang krijgt tot de opbouw van zijn dood. In deze optiek lijkt Leenderts hoogliedje op de dood dus wel op een geschikte plaats aangeheven. Het hoogliedje viert zijn huwelijk met de dood, maar simultaan is dit huwelijk ook de begrafenis, een samenzang met het afsterven van de vaderfiguur. Het is opgedragen ter gelegenheid van twee verdwijningmodaliteiten der mannelijke Gijselharten.

Het indirecte vaderwoord

Laten we nu de vaders uit *De nietsnut* en *Letter en geest* bespreken. Wat zij gemeen hebben, is dat de onafhankelijkheid van hun woord hen ontnomen werd. Van de vaderfiguur werd beweerd dat zijn bestaan door een terugtreden gekenmerkt wordt, die wat Lucas Goudvis betreft overeenstemt met de biologische dood, en voor Brugman met het vertrek uit de bibliotheek gevolgd door de biologische dood. Het gevolg van dat fenomeen is dat het bestaan van de vader niet rechtstreeks aan de lezer onthuld wordt, zodat voor de lezer slechts één zekerheid overblijft: de vaderfiguur heeft bestaan. De vaderfiguur wordt *vermeld*, maar daarom wordt hij nog niet *verteld*. Vandaar de vraag die door de meeste zonen gesteld wordt: wie was de persoon achter het naamwoordelijke bestaan van de vader? Wie gaat er schuil achter de naam? De herinneringen die Frits in *De nietsnut* aan zijn vader overhoudt, vormen zo weinig een samenhangend geheel dat hij diens leven in een samenhangend verhaal probeert te gieten. In Frits' vertelling wordt de vader nog de directe rede gegund, gezien hun onderlinge omgang toen Lucas nog leefde. In *Letter en geest* is Brugman voor Mandaat volledig onwaarneembaar geworden. Zelfs diëgetisch wordt het woord des vaders in die roman niet weergegeven.

De rol die de werkvloer in beide romans speelt in de verdwijning van een individuele vadertaal mag niet onderschat worden. Terwijl de werkomgeving in *De nietsnut* bijdroeg tot de ver-spoking van de vaderfiguur (*NN*, 116-117), wordt ieder individualiserend[73] spoor in *Letter en geest* door de werkvloer "verslonden" (*LG*, 235). De werkvloer draagt bij tot de individualiteit van het personage, was het maar omdat hij een welbepaalde functie bekleedt in een specifiek bedrijf. Maar in beide romans ontneemt het bedrijfsleven tegelijkertijd de individualiteit van het personage, onder meer door hen de autonomie van hun taal en hun daden te ontzeggen. Krijgt Mandaat op zijn werkvloer geen nieuwe naam opgelegd?

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

Op de werkvloer gaat het individualiseringsproces gepaard met een vervlakking ervan. Mandaat krijgt een nieuwe naam, maar in plaats van een individualiseringsproces te ondergaan, wordt hij gebanaliseerd. Daarop duidt ook de verwijzing naar het muntstuk. Het draagt misschien wel het portret van de koningin, maar de koningin kan niet gereduceerd worden tot een portret op muntstukken waar iedereen mee rondloopt. Zij *is* haar portret niet. Hetzelfde geldt voor Mandaat. Hem wordt een nieuwe naam gegeven, maar daardoor wordt hij geen individu. De naam die Mandaat toegekend krijgt, kan zijn bestaan niet vullen. Op die onmogelijkheid wees ook de Franse filosoof Paul Ricoeur:

> Quant aux noms propres, ils se bornent à singulariser une entité non répétable et non divisible sans la caractériser, sans la signifier au plan prédicatif, donc sans donner sur elle aucune indication. […] la dénomination singulière consiste à faire correspondre une désignation *permanente* au caractère non répétable et indivisible d'une entité, quelles que soient ses occurrences. Le même individu est désigné du même nom. (Ricoeur 1990: 41)

In Kellendonks romans draagt de werkvloer bij tot de manier waarop de vaderfiguren zich te kennen geven. Voor een groot deel stemmen zij met hun werk overeen. Hun zelfbeeld wordt bepaald door wat zij doen en het resultaat daarvan. En tezelfdertijd is het de bijdrage van dat welbepaalde 'individualiseringsproces' die ervoor zorgt dat de vader uitgehold wordt door het ver-spokingsmechanisme. Hierdoor loopt de bevestiging van het bestaan via het werk samen met de bevestiging van een verdwijning. Zo kan beweerd worden dat de vaderfiguur zich na zijn terugtreden aan de zoonfiguur openbaart als spoor van een afwezigheid. Juist

[73] Ik gebruik hier bewust de termen 'individu' en 'individualiseren' aangezien hier verwezen wordt naar processen die het mogelijk maken om de vaderfiguur uit een menigte te halen. "Désigner un individu et un seul, telle est la visée individualisante […]", schreef Ricoeur. (1990 : 40)

zoals A.W. Gijselhart in Leenderts New Yorkse geschriften rondspookt, kan de vaderfiguur in *De Nietsnut* en *Letter en geest* met een fotografisch negatief vergeleken worden. Aan een gelijkaardige zichtbaarheid onderwerpt Mandaat zijn grootvader in zijn relaas: "Straks zal hij zijn als het licht van zo'n gedoofde ster: met grote snelheid zal zijn motor over de weg blijven jagen en de mensen zullen niet meer weten dat de motorrijder die ze zien niet meer is."[74] En wordt van het spook in *Letter en geest* overigens niet vermeld dat het "het duidelijkst waarneembaar [is] op donkere plekken en wanneer hij in het schijnsel van een lamp treedt [hij eerst] verbleekt en dan geheel op[lost]" (*LG*, 231)? In de leegte geven de spookachtige figuren zich te kennen. De afwezigheid van een figuur kan een daad worden; met als gevolg de aanwezigheid van een bevestiging van die afwezigheid, waarmee die figuur toch enigszins aanwezig wordt gemaakt. Zoals Gijselhart zich in New York aanbood, is de spokende aanwezigheid van de vaderfiguur het effect van zijn afwezigheid. Dat mechanisme wordt ook door de aanwezigheid van Mandaat in de bibliotheek bevestigd. Door zijn aanwezigheid bevestigt hij de afwezigheid van Brugman. Maar daardoor wordt Brugman op zich wel aanwezig gemaakt: "Il y a du disparu dans l'apparition même comme réapparition du disparu", schreef Derrida (1993: 25). Zolang Mandaat in de bibliotheek aanwezig is, dient hij als spoor van Brugman. Op de werkvloer is Mandaat het spoor van Brugmans afwezigheid waarmee Brugman aanwezig wordt gemaakt. Woordeloos drukt Mandaat de spookachtige aanwezigheid uit.

De vader in *De Nietsnut* is spraakzamer dan zijn tegenhanger in *Bouwval*. Maar zijn woorden, zoals zij aan de lezer voorgesteld worden, komen niet uit zijn mond, wel uit de mond van de personages die hem intradiëgetisch vertellen. Lucas Goudvis wordt niet op een rechtstreekse manier verteld door een extradiëgetische verteller. Hem wordt ook niet de gelegenheid gegeven om zichzelf op een directe wijze te vertellen aan de lezer, zonder tussenliggende instantie. De enige manier om met Lucas Goudvis kennis te maken is via de intradiëgetische vertellingen van andere personages, waarin Frits' vader opgevoerd wordt. In dat opzicht is nietsnut Lucas Goudvis, zoals de titel meldt, wel degelijk de "vertelling" (*NN*, 101) die door de ondertitel wordt aangekondigd. Met inbegrip van een hoger gelegen extradiëgetische vertellende instantie bevinden zich in deze vertelsituatie dus telkens ten minste twee niveaus tussen de lezer en Lucas Goudvis: telkens ten minste een

[74] De tekst nodigt ons zelfs uit om een verband te leggen tussen de rondrijdende grootvader en het spookmotief: : "'Hè, wat naar. Nou blijft die arme motorrijder maar in mijn hoofd rondspoken.'" (275), is de reactie van één van de toehoorders als Mandaat tijdens het vertellen plots stilvalt.

extradiëgetische verteller dat een personage vertelt dat Lucas Goudvis vertelt. Daarnaast moet, om precies te zijn, een verschil gemaakt worden tussen drie verschillende vertelsituaties die Lucas Goudvis onder woorden brengen.

Een eerste manier waarop Lucas Goudvis verteld wordt, is een intradiëgetische homodiëgetische vertelling die door zijn zoon uitgevoerd wordt. Door middel van flashbacks vertelt Frits in de eerste persoon zijn vader op momenten waarop beiden elkaars stem konden horen. Het waarnemen van de stem van de andere hoeft niet noodzakelijk in het lichamelijke bijzijn van de andere plaats te vinden, aangezien vader en zoon elkaar namelijk ook telefonisch spreken. Een gepast voorbeeld daarvoor is het verjaardagsfeestje dat Frits voor zijn zevenentwintigste verjaardag geeft, en waarop zijn vader opduikt. Lucas' verschijning op het avondje luidt meteen het begin van zijn definitieve verdwijning in, en dat is merkbaar aan de taal die Frits zijn vader laat uitspreken in zijn vertelling. De episode van het verjaardagsfeestje begint met een telefoongesprek tussen vader en zoon. Lucas vraagt of hij ook naar het feestje mag komen. Het gesprek is doorspekt met Frits' subjectieve oordelen, waar de in de vertelling van zijn zoon ingebedde Lucas niets tegen kan beginnen. Op die manier kan de lezer gemanipuleerd worden door de beschrijving die Frits van zijn vader geeft: "[…] een telefoontje […] van mijn vader in een gloednieuwe, verrassende creatie: mijn vader als vader" (*NN*, 145). Tijdens het telefoongesprek krijgt de lezer ook een mening aangeboden over moeilijk per telefoon waarneembare situaties: "Een vochtige stem. Een stem die over een weidse plas flonkerwijn naar me toe kwam gedreven" (*NN*, 145). Er kan hier beweerd worden dat in Frits' verslaggeving van situaties waarin sprake is van *rechtstreeks contact* tussen zijn vader en hem, de grote invloed van zijn verbeelding op zijn vertelling in acht moet worden genomen. Frits' almacht over zijn vaders discours blijkt ook uit het feit dat de volledigheid van het telefoongesprek niet weergegeven wordt – hervertellend werd het gefilterd. De tekst meldt bijvoorbeeld niet hoe vader en zoon telefonisch afscheid van elkaar nemen.

Lucas komt vóór de andere gasten aan op het verjaardagsfeestje en knoopt een gesprek aan met zijn zoon. Liever dan een mimetische inhoudelijke weergave schotelt Frits een metaforische beschrijving voor van zijn vaders spreekstijl die er hol en vluchtig uitziet. Frits toont blijkbaar weinig interesse voor de inhoud van Lucas' taal. Zijn aandacht gaat vooral naar de oppervlakkigheid van de vorm. Uit het hiernavolgende uittreksel blijkt dat voor Frits zelfs de lucht van de kamer consistenter is dan de woorden van de vader:

> Sigaartje. Er kronkelden wat woorden met de rook mee omhoog. Slierten rook waaraan woorden hingen.
> 'Wist je dat het in China tijdens de Culturele Revolutie verboden was om goudvissen te houden?'

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

Wat de lezer naast Frits' diëgetische samenvatting als directe rede voorgeschoteld krijgt, zijn woorden waarin Lucas het heeft over een onderwerp dat als betekenaar ("*g*oudvis") betrekking heeft op de identiteit van zowel vader als zoon. Maar in hun betekenis dragen die woorden niets bij aan het begrip van de identiteit van vader en zoon (het *G*oudvis-zijn, met hoofdletter 'G').

Als zijn genodigden aangekomen zijn, houdt Frits zijn vader in de gaten. De lezer krijgt o.m. Lucas in de directe rede aangeboden in een passage waarin hij zijn vaderschap tegenover Frits bevestigt: hij maakt duidelijk dat zijn zoon nog meer een "nul" (*NN*, 149) is dan hij; dat hij nog minder waard is dan zijn vader, die al niets waard was.

> '[…]. Ik [Lucas Goudvis] ben ook een volbloed Nederlander; vandaar dat ik zo'n nul ben.'
> Eef Bakmans bekeek zichzelf in een denkbeeldige spiegel en verklaarde: 'Mijn grootmoeder was een Russin.'
> 'Bof jij even. Ik voel me zo schuldig tegenover die zoon van mij. Die Frits daar, dat is mijn zoon. Ik had met een Italiaanse moeten trouwen, een Française, een Luxembourgeoise desnoods. Nu heeft hij het bloed van zijn moeder er ook nog bij.' (NN, 149)

Let dus op die verwijzing naar de leegte die nog leger dan leeg kan zijn, alsof het niets-zijn zich axiologisch liet bepalen. Hoe meer Nederlanders samen kinderen krijgen, hoe meer zij nullen zijn.

Om twee bijkomende redenen is deze episode van Frits' verjaardagsfeestje interessant wat de mondelinge uitdrukking van de vaderfiguur in de directe rede betreft. Voordat hij vertrekt, vertelt Lucas nog een mop, "het soort verhaal waarmee je kunt laten zien hoe goed je je tong nog in bedwang hebt" (*NN*,149). Verder vertelt hij nog een herinnering aan Frits' jeugd. De mop werd aan Lucas verteld door iemand die aan dyslexie leed, en wiens woordblindheid (zijn 'spraakgebrek' die in Lucas' woorden "braakgesprek" wordt) door de vaderfiguur dus nagebootst wordt. De taal die Lucas gebruikt om de mop te vertellen wordt de imitatie van een gebrekkige taal die zich in Lucas' vertelling op een niveau lager bevindt, aangezien die woorden hem door de dyslexielijder verteld werden. Maar ook Lucas' eigen nabootsende vertelling, een niveau hoger, is gebrekkig, aangezien hij zich de volledigheid van de mop niet herinnert, behalve de clou: "Alle vrees is als glas […]"[75] (*NN*, 149). Lucas voert,

[75] De pointe van deze mop bracht Bas Heijne (1992) ertoe te beweren dat "[a]ngst en verlangen […] de twee polen [zijn] waartussen het werk van Frans Kellendonk zich beweegt." Tussen het bewustzijn van Kellendonks hoofdpersonages en de buitenwereld, zegt Heijne, "staat een dikke glazen wand", die steeds sterker wordt.

met andere woorden, op een gebrekkige manier een gebrek op. Een holle weergave van een holte, dus. Tevens kan in de clou een herschrijving van Jesaja 40:6-7 gelezen worden. Een uitdrukking van de vergankelijkheid, zoals door Jaap de Gier (2000: 10) werd opgemerkt. Hierdoor wordt het uitwissingsproces dat Lucas ondergaat nog meer benadrukt:

> Hoor, iemand zegt: Roep. En de vraag klinkt: wat zal ik roepen? - Alle vlees is gras, en al zijn schoonheid als een bloem des velds. Het gras verdort, de bloem valt af, als de adem des Heren daarover waait. Voorwaar, het volk is gras. (NBG-vertaling 1951).

Voordat hij iets later te dronken wordt om te blijven, vertelt Lucas een herinnering aan Frits' jeugd. Dat betekent: hij vertelt voordat het vloeibare element (i.e. drank) hem voorgoed dreigt te doen zwijgen. Dit vindt plaats iets voordat een ander vloeibaar element hem haast voorgoed doet zwijgen (i.e. verdrinkingsdood in zijn bad, *NN*, 154) nadat hij de jongen van zijn kattin heeft doen verdrinken, die jonge poesjes dus dankzij een vloeibaar element voorgoed het zwijgen heeft opgelegd (*NN*, 152). Laten wij bovendien niet vergeten dat de redding van Lucas door zijn zoon asymmetrisch weergegeven wordt door een flashback waarin het Lucas is die zijn zoon van de verdrinkingsdood redt (*NN*, 185). Terug naar de laatste directe rede die de zoonfiguur zijn vader in deze vertelsituatie gunt. Ditmaal gaat het om een passage waarin Lucas zijn zoon de performatieve macht van diens woorden laat uittesten:

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

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

Men zou geneigd zijn het telefoonmotief te beschouwen als opener en afsluiter van de episode van Frits' verjaardagsfeestje. Als iedereen vertrokken is, rinkelt de telefoon opnieuw.

Doordat het verlangen naar de uitdrukking der emoties in toom gehouden wordt door angst, moeten de emoties bij Kellendonk eerst "vertolkt worden, of desnoods gemimed", is zijn standpunt.

Frits krijgt dan slechts een regelmatig getik te horen, zodat een waarneming van ritme en regelmaat ontstaat die wij verbonden hebben met het motief van de ver-spoking, daarmee ook met de vaderfiguur. Zo wordt de waarneming van het spook ook in *Letter en geest* beschreven als het geluid van een ritme (*LG*, 230). Cyclisch is het telefoonmotief wel in de zin dat het de opvulling van Frits' ruimte met mensen inluidt. Aan het einde van het feestje, als Frits' leefruimte leeggelopen is, rinkelt de telefoon opnieuw. Is die 'leegloop' ook van toepassing op Lucas' verspokingsproces? Het tweede telefoontje kan opgevat worden als aankondiging van Frits' vaders zelfmoordpoging in de badkuip, zijn 'volledige verdwijning' dus. Anderzijds, die zelfmoordpoging zal mislukken. Lucas zal door zijn zoon uit het bad gered worden, en zijn ver-spoking zal in de psychiatrische instelling "Zand en Schut" gewoon doorgaan (*NN*, 160).

In de tweede vertelsituatie waarvan het vaderbeeld in *De nietsnut* afhankelijk is, krijgt de lezer Lucas Goudvis te kennen zoals hij door andere personages aan Frits Goudvis verteld wordt. Wel neemt hij die vertellingen over zijn vader op in zijn eigen relaas. Hij eigent ze zich toe. Meestal wordt Lucas dan verteld door personages die hem ontmoet hebben en die ontmoeting naderhand aan Frits mondeling overleveren, zodat ook met de selectie en herinterpretatie van die personages rekening gehouden moet worden. Daarop volgt een tweede selectie en herinterpretatie die door Frits uitgevoerd wordt.

Frits levert niet getrouw de volledigheid over van zijn gesprekken met andere personages, maar slechts uitgekozen delen of passages waarin hij als verteller gretig gebruik maakt van de inhoudelijke parafrase en (onzuivere) diëgetische samenvatting[76]. Dit blijkt onder meer uit Frits' onderhoud met Kieft, de assistent-psychiater die in Zand en Schut zijn vader verzorgde:

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

Dergelijke weergave van het vertelde van de andere wordt door Frits zelf aan de kaak gesteld als zijn oom Richard hem vertelt hoe zijn vader er in zijn beroep niets van terechtbracht. Wat

[76] Zie voor de terminologie Luc Herman & Bart Vervaeck (2005: 95-99), die kritisch gebruik maken van Brian McHale, 'Free Indirect Discourse: a Survey of Recent Accounts.', *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, 3, 1978, pp. 249-287.

door zijn oom als een steeds opnieuw herhaalde aanmoediging voorgesteld wordt, keert Frits om tot doorgedreven vernedering.

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

Het is, met andere woorden, mogelijk om het vertelde op verschillende manieren te lezen. Eenzelfde uiting kan zowel op een positieve als op een negatieve manier geïnterpreteerd worden. Met zijn getuigenis van mededogen, zoals hij dat voorstelt, had Oom Richard zijn zwager evengoed kunnen kleineren. De lectuur van een vertelling zou in feite gepaard moeten kunnen gaan met het bewustzijn van de onstandvastige betekenis van het gelezene.

Hoe zijn de woorden van de vader als zij door Oom Richard worden uitgesproken? Zij ondermijnen de strategieën van het familiebedrijf, dat in levensverzekeringen gespecialiseerd is. In *Bouwval* deden Pa's woorden juist hetzelfde met het familiebedrijf. Een mooi voorbeeld hiervoor is het boekje dat Oom Richard aan Lucas vraagt te schrijven ter gelegenheid van de honderdvijfentwintigste verjaardag van het familiebedrijf. De eerste zin daarvan luidt:

> Nimmer grijnsde de geschiedenis zo vals als toen het Haagse gepeupel bij opbod de vingers, tenen en geslachtsdelen verkocht van Johan de Witt, de grondlegger van de levensverzekeringswiskunde. (*NN*, 113)

In plaats van zijn bedrijf op te fleuren, schrijft Lucas gewoon zijn eigen mening op papier. De taal wordt niet misbruikt om de Tielsche exclusief op te monteren, maar werpt een kritische blik op de mechanismen van het beroep. In het volgende voorbeeld wordt het taalmisbruik van het bedrijf in het licht gesteld: tegenover het enigszins 'hypocriete' van de betekenaar 'levensverzekering' stelt Lucas "*overlijdens*verzekering [in de vertelling gecursiveerd, MS]" voor, wat hij "veel correcter" (*NN*, 138) vindt. Voorts vertelt Frits' vader dat hij tegen gemengde verzekeringen "morele bezwaren" heeft, aldus Richard, want "mensen [kunnen] maar beter met hun spaarcenten naar een bank gaan […]" (*NN*, 138).

De vader zoals die door Richard omschreven wordt, staat dus dichter bij de vader die Ernst in *Bouwval* focaliseerde: een personage dat zich bewust is van wat later het 'ironische' karakter van de taal genoemd zal worden. Met dat karakter wil Lucas blijkbaar op een zelfbewuste manier omgaan. Hij wil de mensen door middel van de onbetrouwbare 'parole' niet verleiden. Er zou beweerd kunnen worden dat Lucas een man is die, zoals Willy in

Bouvwal, met zijn woorden geen “standbeelden voor [zichzelf]” (*BVL*, 87) wil bouwen. De betekenaars worden niet tot verlokkende versiersels omgesmeden. Dit houdt blijkbaar in dat niet voor oxymorons teruggedeinsd wordt, zoals uit de mond van Richard blijkt: “Een onbestorven weduwnaar, een werkloze met een riante baan, noemde hij zich” (*NN*, 137). Zo een aaneenschakeling van oxymorons herinnert natuurlijk aan Leenderts hoogliedje op de dood waarmee *Mystiek lichaam* besluit. Maar is dat werkelijk zo verrassend? Neemt Lucas met zijn taaluitingen, juist zoals Willy in *Bouwval* en Leendert in zijn hoogliedje op de dood, geen afstand tegenover een manifestatie van de familie-identiteit die op een zeker misbruik van de ‘parole’ steunt? Zowel Oom Richard als Opa en A.W. Gijselhart springen gul om met hun ‘parole’, waarmee zij zich gaan identificeren. In die zin wordt een bedrieglijk talig zelfbeeld tot uitdrukking gebracht aan de hand van de (pseudo-performatieve) macht van betekenaren waarvan de betekenis aantrekkelijker gemaakt wordt ten bate van het ironische karakter van de taal.

In deze vertelsituatie scheiden drie niveaus Lucas van de lezer. Lucas wordt door een personage aan Frits herverteld. Frits levert deze ontmoeting met het vertellende personage aan zijn narratee selectief en interpreterend over zoals hierboven blijkt. Dit geheel wordt met de nodige manipulatie geregisseerd door een allesoverheersende extradiëgetische verteller die voor de lezer in de tekst niet aanduidbaar is. Toch kunnen wij in Frits’ narratieve weergave duidelijk vaststellen dat Lucas in Frits’ vertelling duidelijk verschilt van Lucas in Richards vertelling. Anderzijds kan beweerd worden dat Lucas in beide vertellingen niet aan de verwachtingen voldoet, in die zin dat hij telkens niet kan bijdragen tot de functionele identiteit die op familie- en beroepsniveau van hem wordt verwacht. Lucas laat onvermogen blijken. Ten opzichte van Richard gedraagt hij zich zoals Willy met Opa: met zijn woorden deconstrueert hij de identiteit van de familie op professioneel vlak, in plaats van die identiteit op te hemelen. Ten opzichte van zijn zoon gedraagt hij zich zoals Willy tegenover Ernst: hij beantwoordt niet aan de verwachtingen van de zoon aangezien Frits van zijn vader geen actieve bijdrage tot zijn individualiseringsproces kan verwachten.

Frits Goudvis kan in een derde vertelsituatie intradiëgetisch en heterodiëgetisch te werk gaan om zijn vader te vertellen. Frits kan Lucas zelfs aan het woord laten op momenten waarop hij zijn vader niet kon waarnemen. In dergelijke uitspraken is Frits’ verbeelding op volle gang. Zijn vaders “laatste werkdag” (*NN*, 110) beschrijft Frits bijvoorbeeld aanvullend op zijn gesprek met Richard. Verder vertelt Frits zijn vaders verblijf in Zand en Schut. Dat relaas steunt op zijn gesprek met Kieft, de assistent-psychiater die zijn vader verzorgde. Ten

slotte komen zijn vaders laatste momenten in het familiehuis in Mohrbach-Saint-Hubert aan bod, waarvan de vertelling steunt op Frits' eigen waarneming van het huis na zijn aankomst in Mohrbach-Saint-Hubert.

Lucas' directe rede in zijn beroepsomgeving, zoals zijn zoon hem in zijn vertelling laat optreden, staat in het teken van het voorwendsel. Zoals de veertiende editie van het *Van Dale Groot woordenboek van de Nederlandse taal* aanduidt laat een voorwendsel "als schijn aannemen". Het voorwendsel laat (minstens) twee verschillende dimensies optreden: één of meerdere geïdealiseerde en een waarneembare. In het geval van het voorwendsel is het de (met woorden) gefingeerde dimensie die als aanwezig voorgesteld wordt. Wat door de spreker als werkelijkheid beschouwd wordt (in het geval van Lucas: het doel dat hij voor ogen heeft), blijft voor de geadresseerde onwaarneembaar. Zo hebben we in een voorafgaand uittreksel mogen vaststellen hoe Lucas in een ingebeeld gesprek met een bewakingsagent de koelemmer met Champagnefles (de voor de geadresseerde onwaarneembare werkelijke dimensie) onder zijn jas voorgaf als een slapende vogel in een kooi (de gefingeerde dimensie), om niet gefouilleerd te worden (*NN*, 115). Of hij belt de secretaresse van zijn zwager op voor een zakengesprek met hem, om het gespreksonderwerp te leiden naar zijn weggelopen vrouw (*NN*, 117-119). Telkens heeft de vadertaal in deze vertelsituatie, zoals die zonder 'tussenrelaas' van een derde door de zoon verteld wordt, een 'nevenverwijzend' karakter: het talige voorgestelde dient als voorwendsel voor een privé-beweegreden.

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

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

Aangezien Frits Goudvis als verteller optreedt, verdwijnt door dit procédé de afstand tussen zijn vader en hem. Hij spreekt indirect, dat wil zeggen zonder gebruik van aanhalingstekens, de directe rede van zijn vader uit. Zo vervaagt de grens tussen vader en zoon iets meer. Frits

neemt letterlijk de woorden van zijn vader over. Zou hier van machtsovername gesproken kunnen worden? De passage kan zelfs iets meer geproblematiseerd worden door de vraag te stellen in hoeverre Frits hier niet alléén spreekt, en de uitingen zonder aanhalingstekens niet aan zijn vader wil toewijzen. Hij antwoordt dan met zijn eigen woorden op de vragen van de assistent-psychiater, woorden die hij niet in zijn vaders mond wil stoppen. De facto is dat ook het geval aangezien Frits hier als verteller optreedt die amper iets afweet van de biografische feiten die hij beschrijft, en dus zijn vaders woorden gewoon uit de lucht grijpt. Bovendien worden slechts flarden van het gesprek tussen Lucas en Kieft weergegeven.

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

Is een autonoom zelfbeeld mogelijk met een bestaan dat voortdurend bepaald werd door de aangetrouwde (dus niet-rechtstreekse) familie, en dat na de dood verder door de zoon bepaald werd? Lucas' individualiseringsproces zoals het beschreven wordt is uitsluitend ex-centrisch, d.i. door uitwendige instanties bepaald, en wordt door het opgelegde gebrek gekenmerkt. Op de werkvloer wordt hem het gebrek opgelegd door zijn opeenvolgende banen die hem steeds meer tot het nietsdoen veroordelen. Bovendien mag naar mijn mening beweerd worden dat Lucas' narratieve programma in beweging gebracht wordt door een gebrek. Er valt namelijk iets weg uit Lucas' holle bestaan: zijn vrouw laat hem in de steek. Met een gelijkaardig vertrek hebben we in *Bouwal* te maken: de configuratie van de familie wordt daar aan de orde gesteld naar aanleiding van het nakende vertrek van Theet. Het vertrek van Lucas' vrouw wordt gecompenseerd door de intrede van de andere vrouw die nog steeds het spoor draagt van de schoonfamilie. Frits' vader wordt na een zoveelste flater namelijk opgezadeld met vijfhonderd flessen Veuve Cliquot waarvan "hij het ledigen […] als een

plicht beschouwt, als een verdiende straf voor zijn falen" (*NN*, 112). Lucas Goudvis verklaart dat hij zichzelf als een "onbestorven weduwnaar" (*NN*, 137) beschouwt na het vertrek van zijn vrouw. Via een ingreep van zijn 'aangetrouwd' familiebedrijf wordt hem een weduwe aangeboden in de vorm van enkele honderden champagneflessen.

De genadeslag wordt Lucas wel toegebracht door een andere paradigmatische uitdrukking van zijn schoonfamilie. Eenmaal Lucas in het familiehuis in de Belgische Ardennen terechtkomt, is het alsof Frits' relaas hem meer spreekvrijheid gunt. Hoe meer Frits zich in de loop van zijn vertelling met zijn vader vereenzelvigt, hoe meer de vaderfiguur in het vertelde vrijheid toegeschoven krijgt door zijn verteller. Nergens in de hele roman spreekt Lucas Goudvis zo veel als in de pagina's die zijn laatste levensuren relateren. Lucas, die hoopte in Mohrbach-Saint-Hubert zijn vrouw terug te vinden, treft het huis leeg aan. Zijn eerste woorden in de directe rede zijn de vaststelling van een afwezigheid: "'Ze is er niet –'" (*NN*, 192). Net als zijn zoon enkele dagen later voor de krijtomtrek die de leegte van zijn lichaam omringt, begint Lucas' aankomst (in het relaas van zijn zoon) met de constatering van een leegte. Dat feit wordt een alinea verder opnieuw bevestigd. Het einde van het einde voor Lucas stemt overeen met wat voor hem het begin van het einde was: de vaststelling van de afwezigheid van zijn vrouw. Maar de leegte, hebben we vastegsteld, kan zich ook positief aandienen. In *Bouwval* heeft Ernst vastgesteld hoe deconstructie en reconstructie hand in hand kunnen gaan: de gebouwen van de familie Van Zypflich werden gesloopt en verdwenen, nieuwe gebouwen namen hun plaats in. Een gelijkaardige zin voor reconstructie kan in *De nietsnut* gelezen worden: "'Ik moet het hier eens laten schilderen,' […]" (*NN*, 192), zegt Lucas meteen na de vaststelling van de afwezigheid van zijn vrouw. Ook hij denkt aan vernieuwing. Leegte hoeft de tijd niet vast te leggen. Leegte kan zich ook tot een radicale vrijheid laten ombuigen, kan ook een tabula rasa zijn met perspectief op persoonlijke existentiële heropbouw. Voor het eerst, nadat de lezer heeft moeten vaststellen hoe Lucas slechts kon voortbewegen in geleende, 'aangetrouwde' ruimtes, stelt Fris' vader aan Dirkzwager voor om de volgende dag "'naar huis […]'" (*NN*, 193) te gaan. Die bevestiging van een autonome ruimte wordt onmiddellijk gevolgd door de bevestiging van zijn vrijheid:

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

Let erop hoe Lucas' narratieve programma waarvan de aanzet zich als een initiaal gebrek kan laten vatten, m.n. de verdwijning van zijn vrouw, niet in een vereffening uitmondt: de ontbrekende vrouw wordt niet teruggevonden. Integendeel, haar verdwijning wordt alleen maar bekrachtigd. En het is die affirmatie van het gebrek (van de spookachtige vrouw die, net als Brugman in *Letter en geest*, in de afwezigheid ervan zo drukkend geworden was) die de vaderfiguur de vrije baan gunt waarin hij zijn verworven bewegingsvrijheid verwoordt.

In Lucas' onafhankelijkheidsverklaring weerklinken de woorden waarmee Willy in *Bouwval* aan Opa zijn eigen persoonlijke onafhankelijkheid verklaarde (*BVL*, 87). De koninklijke patriarch werd toen gekenmerkt door een "omvangrijk lichaam", "een berg" (*BVL*, 43). Zelf wordt Richard beschreven als een "kobold" met een "uitgedijd bovenlichaam" (*NN*, 119). Uit het citaat op bladzijde 193 bleek dat Lucas, zoals hij door Frits wordt verteld, van Dirkswager vindt dat hij zwaarlijvig is en met moeite ademt. Is er sprake van een asymmetrisch verband tussen Opa, Oom Richard en Dirkzwager? Moet van Frits' moordenaar een patriarch met royale allures gemaakt worden? Nee, maar wel kan hij aan de hand van associatieve beeldcombinatie geïnterpreteerd worden als een vertegenwoordiging van de patriarch, zoals zijn naam en lichaamsvorm daartoe uitdagen[77]. Willy en Lucas vertonen vergelijkbare afhankelijkheidsproblemen ten opzichte van een familiebedrijf aan het hoofd waarvan een monarchale figuur staat. Lucas blijft maar steeds verstrikt in het bedrijf dat door zijn zwager met een royale naam gerund wordt. Richard doet aan 'King' Richard denken, en de roman bevat enkele andere verwijzingen naar Shakespeares tragediën. Zo kan in de roman moeiteloos het Hamletmotief teruggevonden worden: een zoon zit gekneld met de moord op zijn vader die maar verder blijft spoken. Verder bevat de roman een letterlijke passage uit *Antony & Cleopatra* (*NN*, 113). Dirkzwager draagt in zijn naam niet alleen tal van letters die in 'Richard' teruggevonden kunnen worden, maar ook het naamwoord waarin Lucas' familiale verhouding tot Richard staat, namelijk 'zwager'. Richard heerst over het patrimonium, zoals Opa in *Bouwval* over het patrimonium van de Van Zypflichs. Hij is het ook die de patrimoniale erfenis aan Frits Goudvis voorstelt:

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

[77] Zie in dat verband bijvoorbeeld Vervaeck (1999: 41-44) over de eigen logica van het beeldennetwerk in de postmoderne roman. Met deze verwijzing naar Bart Vervaecks onderzoek wil ik een gelijkaardige associatiedynamiek benadrukken. Een vergelijkbare associatieve benadering werd bijvoorbeeld reeds ondernomen in het verband dat gelegd werd tussen Brugman/Van Uffel/het spook/De Witte Ballon.

De zoon neemt aanvankelijk een gereserveerde houding aan, om aan het einde van de roman toch zijn vaders vrijgekomen plaats in het familiebedrijf te gaan innemen. Hiermee doet hij vanuit zijn perspectief wat Ernst in *Bouwval* zo graag gedaan zou hebben: het vaderspoor definitief uitwissen om als kroonprins zijn plaats in te nemen. Dat hij hiermee een bevestiging van het vaderspoor wordt, zoals *Letter en geest* dat laat zien, beseft hij niet. Zo vindt de moord op Lucas door een vertegenwoordiging van zijn zwager, zijn asymmetrische weerkaatsing in Frits' aanvaarding van de erfenis die hem door Richard voorgehouden werd.

Na de moord wordt de weergave van de vaderfiguur verder uitgewist, ver-spookt totdat Frits nog maar een lege silhouet te aanschouwen krijgt, waarin hij zelf nog beter past dan zijn vader (*NN*, 193). Kan deze lichamelijke en auditieve verdwijning vergeleken worden met de lege erfenis die Willy in *Bouwval* aan zijn zoon overlaat? Zoals in het geval van Willy's erfenis aan Ernst, gaat het terugtreden van de vader gepaard met een leegte die ook met een radicale vrijheid overeen kan stemmen, zodanig dat die vrijheid als angstwekkend ervaren kan worden. Zoals Bart Vervaeck opmerkte in verband met het mensbeeld in de postmoderne roman, wordt ook hier de zoonfiguur de neus gedrukt op zijn status als "fictie en […] holte in een wereld van ficties en leegte" (Vervaeck 1999: 63). Maar wat de vaders (niet-)daden, zowel mondeling als lichamelijk aanduiden – en waar Kellendonks hoofdfiguren behalve Leendert niet toe in staat lijken – is dat "de constructie van een ik en een wereld ligt in de deconstructie van beide" (Vervaeck, 1999: 63), in een synchrone samenwerking tussen beide polen. In Kellendonks romans is het alsof de nagelaten wereld en het vaderspoor door de zoonfiguur niet meer gedeconstrueerd kunnen worden. Daarvoor ziet de leegte er te radicaal uit. Alleen constructie via vertelling en nabootsing lijkt mogelijk, maar die is bedrieglijk. De vraag dient gesteld of de aanvaarding van de erfenis niet zou moeten overeenstemmen met een zekere staat van beschikbaarheid ten opzichte van de leegte. In plaats van de leegte te *her*vertellen, te construeren, zou de zoon zich dan open stellen voor de leegte om die te aanvaarden. De zoonfiguur zou zich in zijn vertelling te zeer beperken tot de voorstelling van de vader als een figuur van de niet-daad en van het immobilisme. Vanuit het oogpunt van de zoon zou de vader zoals hij zich laat zien niet voldoende (reflexief) bijdragen tot de constructie van zijn zoons zelfbeeld. Daartegenover zou de vader kunnen fungeren als het spoor van een *constructieve* niet-daad die hij aan de zoon laat zien: het scheppen van de leegte waaruit nieuwe mogelijkheden ontstaan. Dit blijkt niet alleen duidelijk uit *Bouwval*, maar ook uit *Mystiek lichaam*. Als Leendert zijn hoogliedje op de dood aanheft, hoort hij toch op de achtergrond zijn uitdovende vader. Op dat ogenblik spreekt A.W. Gijselhart niet. Het enige dat Leendert hoort, is de verdwijning van zijn vader. De leegte moet dus niet tot de

vaderfiguur beperkt worden, maar opgevat worden als een dynamisch fenomeen dat op de zoonfiguur kan overgaan. Daar moet de zoon echter wel voor openstaan. Want om naar een zekere voltooiing te kunnen streven, dient een erfenis als (verjaardags)geschenk, net als het ideaal van de liefde in *Letter en geest*, aanvaard te worden.

Voorlopige conclusie: De vader verteld/t

In dit hoofdstuk werd ingegaan op de vraag in hoeverre de vaderfiguur over voldoende narratieve vrijheid beschikt om zichzelf uit te drukken en bij te dragen tot de constructie van een zelfbeeld. Beschikt de vaderfiguur over een eigen ontraadselbare systematiek, ook niet-woorden, alsook lichamelijke niet-handelingen die iets over hem uitdrukken?

Uit *Bouwval* en *Mystiek lichaam* blijkt dat als de patriarchfiguur (Opa en A.W. Gijselhart) zichzelf vertelt, de identiteitconstructie indirect plaatsvindt, zoals meteen duidelijk gemaakt zal worden. Deze pendelbeweging draagt bij tot een dynamiek van de uitholling, vooral wanneer woord en daad niet op elkaar afgestemd zijn. Zo bleek Opa's litanie een bewust opgevoerde leugen. Hoe meer Opa de identiteit van de Van Zypflichs jaar na jaar hervertelt, hoe meer hij die identiteit uitholt, en daarmee ook zichzelf. Bovendien werd Opa's parodie van zichzelf gedeconstrueerd door het discours van de aanwezige familie en zijn knecht Theet. Laten we meteen opmerken dat die identeitsconstructie ook voor *De nietsnut* en *Letter en geest* indirect plaatsvindt, aangezien de onmachtige vaderfiguur in die twee gevallen zichzelf door andere personages moet laten vertellen. Narratologisch gezien wordt dan een niveau bijgevoegd aan de afstand tussen verteld personage en narratee.

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

een teleologiserende onderneming vergezellen, zodat de erkenning van de mogelijke gelijktijdigheid tussen constructie en deconstructie, dus ook samen-werking, uitblijft. Zo heeft Opa geen besef van de nieuwe gebouwen die uit het puin oprijzen, en heeft A.W. Gijselhart het aanvankelijk uiterst moeilijk om de zwangerschap van zijn dochter of Leenderts aanwezigheid te aanvaarden. Dit neemt niet weg dat het zelfbeeld waar de patriarch onophoudelijk aan werkt toekomstgericht is, met toepassing op het heden, door aan het verleden te sleutelen, eventueel met aanvaarde bijdrage van buitenaf. Dit proces is aan een ononderbroken inwendige dynamiek onderhevig, die geen ver-andering toelaat buiten wat door de normatieve kern asymmetrisch gefilterd werd.

Uit alle romans blijkt dat de aftakeling van dit solipsistische systeem de patriarchen in een begravend proces doet wegzinken; een onophoudelijke ver-spoking. Dat blijkt onder meer wanneer de vaderfiguur de centrale vertellende positie ontnomen wordt. De enige garantie voor hun onveranderlijkheid in de loop van de lineaire tijd is dan nog het bestaan van hun naam. De naam wordt het masker voor een leegte die zich in zijn specifieke uitdrukking desondanks laat benaderen. De figuur achter de naam kan zich enerzijds vanuit zijn leegte bekendmaken. Hij kan zichzelf in zijn ‘leemte als waarneembaar spoor van het bestaan’ vertellen; een leemte waarvan de aanwezigheid van de zoon getuigt. De vader wordt de uitdrukking van een ver-spoking, en precies dat reductieproces maakt de individualiteit van de vaderfiguur uit. Wat de vaderfiguur individualiseert, is wat hem zijn individualiteit ontneemt. Anderzijds kan de figuur achter de naam zich ook door anderen laten waarnemen en vertellen, wat manipulatie, selectie en interpretatie met zich meebrengt. Door zijn zoon verteld en waargenomen, is hij de gebrekkige en onbetrouwbare uitdrukking van een gebrek. De zoon vindt van dat gebrek dat het zijn eigen niet-zijn bevestigt. Het bederf van de vader-zooncommunicatie blijkt onder meer uit de asymmetrische ruimtelijke opstelling van beiden in momenten van informatieoverdracht. Op dergelijke momenten is de inhoudelijke densiteit van het woord bovendien aan het verminderen. De enige passage waarin de communicatie tussen vader en zoon op het eerste gezicht vlot verloopt, is de passage waarin A.W. Gijselhart zijn mondelinge erfenis aan zijn zoon bekendmaakt. Deze erfenis laat zich echter op allerlei manieren interpreteren, aangezien blijkt dat de imitatie van de vaderfiguur misschien wel een manier is om niet te zijn zoals hij – zijn als, als manier om niet te zijn als. Een sleutel om deze paradox open te breken, is de ontkennende houding die personages innemen als middel om het ‘niet-zijn-als’ te bereiken. De andere onbestaand verklaren, maakt het mogelijk om de ontdekking van gemeenschappelijke trekken tussen beiden te vermijden. Dat is A.W. Gijselharts manier van handelen. Deze existentieel ontkennende houding geeft zich ook op

ruimtelijk vlak duidelijk te kennen. Hoe beter de andere waargenomen wordt, hoe meer zijn bestaan erkend moet worden. De ruimtelijke uitdrijving draagt echter bij tot de verdwijning van de andere. Een derde houding (naast de tegen-gestelde en de ontkennende houding) bleek echter ook mogelijk: de (h)erkenning van de andere in diens aanwezigheid.

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

Hoofdstuk 4

De perifere waarneming

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

Het vorige hoofdstuk werd door een opening afgesloten, namelijk door de vraag of de perifere ruimte niet zou kunnen dienen als ruimte van de vrijheid. Met perifere ruimte wordt de ruimte bedoeld die zich aan de grens van de autodescriptieve reikhoogte van de patriarchale normatieve taal bevindt en door die taal in een zekere mate genegeerd wordt. Vanaf die plaats zou de zoon kunnen overgaan tot een aanvaarding van de erfenis van de leegte. Op die leegte zou gebouwd kunnen worden aan een autonome taal, los van het spoor van de vader. Een mogelijkheid om die autonomie te bereiken, zo werd geopperd, is de negerende opstelling. Aanleiding tot deze vrijheidshypothese was de ruimtelijke dynamiek waarvan de perifere personages blijk geven. In *Mystiek lichaam*, bijvoorbeeld, treedt Leendert op als een figuur die steeds vaker ongehinderd van de ene afgebakende ruimte naar de andere overloopt. Als hij door de patriarch in de loods teruggestoten wordt, belet zijn ruimtelijke opstelling in het "broeierige en donkere hangkamertje, terzijde van het huis, terzijde van de geschiedenis" (*ML*, 412) hem niet om desondanks verder het patriarchale huis te betreden en om het te verlaten als hij daar zin in heeft (*ML*, 413). Tegelijkertijd begeeft Leendert zich regelmatig buiten de grenzen van de Doornenhof, dat wil zeggen buiten de grenzen van het toepassingsgebied van de patriarchale wetgeving (*ML*, 414).

In dit hoofdstuk wil ik verder ingaan op de dynamiek van de 'uitwiss(el)ing(en)' tussen de patriarchale kern en zijn tegengestelde ruimtes, maar ik wil het concept van de periferie daarbij betrekken. De periferie wordt ook in verband gebracht met de polaire ruimtelijke indeling in Frans Kellendonks romans, polen waartussen een pendelbeweging plaatsvindt. In hoeverre kunnen sommige polen in Kellendonks romans ook als periferische ruimtes beschouwd worden ondanks hun oppositionele status? En kan de pendelbeweging

tussen de polaire ruimtes ook vrijheidscheppend genoemd worden aangezien de mobiliteit van de zoon afgezet kan worden tegen patriarchen zoals Opa van Zypflich, Gijselhart, maar ook oom Richard, die eerder beschouwd kunnen worden als immobiele normatieve kernen?

Altijd al pendelbewegingen, passief

De verplaatsing van de zoonfiguur kan beschouwd worden als een combinatie van mobiliteit en immobiliteit. De ruimtelijke verplaatsing van de zoonfiguur vindt wel degelijk plaats, maar zelf blijft de zoonfiguur onbeweeglijk. Hij laat zich verplaatsen, meevoeren door de wetmatigheid van het vervoermiddel en van zijn bestuurder. Hoewel het in dit geval niet om een zoon gaat – en toch, ieder mannelijk personage is van meet af aan een 'zoon van' –, meld ik graag het voorbeeld van Mandaats grootvaderfiguur die aan zijn doorrijdende motor vastgevroren zit (*LG*, 272). Zijn "doordrenkte kleren zijn bevroren tot een hard pantser, waarin hij even stijf gevangen zit als springstof in een projectiel" (*LG*, 272). Mandaat vertelt dat verhaal in een hoofdstuk dat de titel "Phaëton" draagt. Phaëton is de *zoon* van Clymen en Helios. Op een dag stal hij de zonnewagen van zijn vader en verloor er de controle over. Ook hij wordt hierdoor een figuur van immobiliteit die zich door een uitwendige macht laat vervoeren (*LG*, 271). Over Mandaats grootvader en Phaëton meldde Philomene Dewaide overigens:

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

Dat die combinatie van mobiliteit en immobiliteit ook bij de zoonfiguur te herkennen valt, is gemakkelijk aan te duiden. Ernst laat zich door zijn vader rijden naar Alverna, waar zijn grootvader woont (*BVL*, 31). Frits Goudvis neemt Ben, een lifter, mee aan wie hij het stuur overlaat terwijl hij zelf op de achterbank van zijn auto gaat liggen (*NN*, 107). Mandaat laat zich iedere dag door de trein naar zijn werk brengen (*LG*, 240-241). Die passiviteit beperkt zich niet op een exclusieve manier tot de zoonfiguren. Naast Mandaats grootvader en Phaëton kan A.W. Gijselhart genoemd worden. In *Mystiek lichaam* zit de patriarch zelf wel achter het stuur maar grotesk genoeg laat hij zich uit gierigheid door zijn kinderen voortduwen (*ML*, 319-320).

Wel treedt die passiviteit niet op bij zoonfiguren die het tot een geslaagde begrafenisdaad van de vaderfiguur gebracht hebben. Hier worden uiteraard Willy en Leendert na zijn terugkomst in de Doornenhof bedoeld. Hun verplaatsingen worden in alle onafhankelijkheid uitgevoerd. Het is alsof de zoonfiguur die niet de vader gaat ver-

tegenwoordigen, niet in de greep valt van de immobiele mobiliteit. De levensruimte van die twee figuren kan als een perifere vrijheidsruimte beschouwd worden. Dat is namelijk het geval voor Willys huis. De tweede zin van *Bouwval* meldt dat "[h]et gezin […] juist een *nieuw* [ik cursiveer, MS] huis betrokken [had]" (*BVL*, 13). In tegenstelling tot Frits in *De nietsnut* voert Willy zelf de ruimtelijke verplaatsingen van en naar de vaderruimte uit. Het is inderdaad door Willy dat de familieleden voor de laatste maal heen en terug naar Opa gevoerd worden. Wat Leendert betreft, terug in de Doornenhof fietst hij in alle vrijheid telkens opnieuw heen en weer naar de universiteitsbibliotheek (*ML*, 413). Hij zwemt in de rivier, gaat in de bossen lopen (*ML*, 414) en deelt de maaltijden met de rest der Gijselharten (*ML*, 413).

De zoon die zich met zijn vader gaat identificeren, via oppositie of niet, wordt de autonome dynamiek ontzegd. Het is opmerkelijk dat als de autonome dynamiek toch plaatsvindt, die handeling met een herinnering aan de vader eindigt. Zo eindigt Ernsts rituele 'vrijheidsdans' in de loods met een val op het moment waarop zijn vader verschijnt (*BVL*, 75). Verder is het in het bewustzijn van de vaderlijke nabootsing dat Frits aan Ben de lifter vraagt om zelf te rijden:

> 'Hebt u soms een rijbewijs?'
> Er was welbeschouwd niets verkeerd aan dat zinnetje, alleen: zelf zou ik het nooit gevraagd hebben. En die toon! Alsof ik een daverend gelach verwachtte. Kun je rijden? Had ik moeten zeggen. Ik was nu ook al als mijn vader gaan *praten*. [door Kellendonk gecursiveerd, MS]. (*NN*, 107)

Ook vermijdt Frits de narratieve momenten waarop hij zichzelf in zijn autonome verplaatsing vertelt. Dat duurt zolang hij zijn (illusoire) onafhankelijkheid niet bereikt heeft. Het gebrek aan autonomie in de vertelde ruimtelijke verplaatsingen rechtvaardigt de aanwezigheid van de lifter achter het stuur. Dankzij Bens optreden als chauffeur kan de reis gewoon verder verteld worden. Bovendien maakt het optreden van de lifter allerlei asymmetrische spiegeleffecten mogelijk met Frits' vaders rit naar Mohrbach-Saint-Hubert. Inderdaad, de ruimtelijke verplaatsing moet door twee personen herhaald worden om aan Dirkzwagers aanwezigheid naast Lucas te herinneren. Daarenboven, Frits' eerste wens als hij Ben ziet, is dat de lifter hem vermoordt (*NN*, 106), zoals zijn vader door Dirkzwager vermoord werd. En even later bedreigt Ben hem inderdaad met een mes (*NN*, 176).

De verplaatsing van Nederschreven (waar Ben woont en dus achterblijft) naar Mohrbach-Saint-Hubert, laat de tekst vermoeden, vindt plaats tussen twee momenten van ontwaken, alsof het tijdstip dat daartussen plaatsvond eigenlijk als een soort tweede slaap beschouwd moest worden. Dit paradoxale moment van waken dat met de verplaatsing

overeenstemt, kan met de passiviteit geassocieerd worden in de context van de christelijke hellevaart, wanneer de hel binnengetreden wordt. “De passiviteit die het eigenlijke moment van de grensovergang typeert, wordt ondubbelzinnig verwoord door het beeld van de slaap”, beweert Bart Vervaeck (2006: 109) aan de hand van een passage uit Dantes *Divina Commedia*: “‘Ik kan niet goed herzeggen, hoe ik er binnenkwam;/ Zó vol was ik van slaap op het ogenblik,/Dat ik den waarachtigen weg verliet.’” Frits’ laatste deel van zijn tocht naar Mohrbach-Saint-Hubert wordt in de volgende termen beschreven:

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

Het paradoxale tijdstip dat Frits meemaakt tussen twee momenten van ontwaken, en dat overeenstemt met zijn rit naar Mohrbach-Saint-Hubert, kan dus beschouwd worden als een slaap die de grens met de hel symboliseert. Frits rijdt, alleen, het rijk der doden binnen. Vandaar misschien ook de naamplaats. Het plaatsje Mohrbach-Saint-Hubert in de Belgische Ardennen bestaat niet. Dat neemt niet weg dat het de klank /mor/ inhoudt dat aan het Franse ‘mort’ doet denken, wat ‘dood’ betekent. De termen Mohr en Bach kunnen ook geassocieerd worden met het aquatische element waarmee de dood in *De nietsnut* gepaard gaat. In het Duits betekent ‘Moor’ ‘moerasland’, en een’Bach’ is een ‘beek’. Saint-Hubert bestaat dan wel weer, in de Belgische provincie Luxemburg. De Heilige Hubertus is de patroonheilige van de jagers. Zelf was de heilige een fervente jager, zodat hij door zijn passie Christus vergat te eren, en daaraan herinnerd werd door een verschijning van Christus tussen de takken van een reusachtig hert dat Hubertus aan het jagen was. Dat Frits Mohrbach-Saint-Hubert binnenrijdt alsof het het dodenrijk was, kan nog bevestigd worden aan de hand van Simone Viernes (2000: 23-27) beschrijvingen van inwijdingsrites waarin de noviet het dodenrijk binnentreedt. Daartegenover krijgen we Frits’ actieve rit huiswaarts, na het verkrijgen van de (ingebeelde) onafhankelijkheid, autodescriptief en simultaan met de tijd van het vertellen te lezen (*NN*, 197). Onafhankelijkheid, en dus vrijheid, was het maar de illusie ervan, loopt hand in hand met ongedwongen mobiliteit, zo moet blijken.

De verplaatsingen die de zoonfiguur uitvoert, dragen bij tot de constructie van zijn zelfbeeld. Het zijn evenzoveel lagen die zich aan zijn zelfbeeld toevoegen. Door ieder jaar opnieuw met Allerzielen naar Alverna te reizen, onderhouden de leden van de familie Van

Zypflich een aspect van hun zelfbeeld. Om gelijkaardige redenen reist Mandaat iedere dag opnieuw, honderd dagen lang, naar zijn werkplaats. Ook is het om een bijdrage te leveren aan hun zelfbeeld dat Frits Goudvis en Leendert Gijselhart naar de vaderruimte terugkeren: zich van het vaderspoor in hun zelfbeeld bevrijden. Telkens wordt herhaald wat in het verleden al eens herhaald werd. De herhaling van het mythische verleden is (her)vertelling (denk aan Opa) maar dus ook ruimtelijke verplaatsing. Anderzijds, er kan beweerd worden dat iedere herhaling telkens weer met differentie gepaard gaat, zo zal blijken. Dat betekent dat die pendelbewegingen die zogezegd bijdragen tot het zelfbeeld, dat beeld telkens opnieuw gaan veranderen. Dat zelfbeeld kan dus ook het slachtoffer worden van een reductieproces, of een uitholling. De herhaling, als ruimtelijke verplaatsing en als vertelling, is simultaan constructie en deconstructie. Een voorbeeld hiervan is de absurdistische manier waarop Mandaat zijn treintrajecten beschrijft, en daarmee tevens de porositeit van zijn identiteit schetst. Hier staat bovendien vermeld hoe ontregelend de regelmaat kan zijn:

> Tegenover [Mandaat] zitten dezelfde ochtendgezichten als gisteren en eergisteren […]. Altijd hebben ze wel een groezelige pleister op hun voorhoofd of om een vinger. Altijd zijn ze verkouden. Het moest verboden zijn om mensen voor zonsopgang naar het werk te sturen. En dan te bedenken dat in de trein op het andere spoor precies zulke mensen zitten die wonen in de stad waar deze mensen werken en gaan werken in de stad waar deze mensen wonen. In die andere trein zit vast ook ergens een tweede Mandaat.
>
> […]
>
> Als hij om zes uur ´s avonds thuiskomt gaat hij vaak eventjes liggen, 'om bij te komen' […] want niets ontregelt zo grondig als de starre regelmaat van een volledige werkweek, en midden in de nacht – één uur wijst de wekker, alle lampen branden nog – wordt hij stijf, koud en plat op zijn buik wakker. […] In een stoel voor de kachel, met een paar dekens om zijn schouders, zit hij urenlang klaarwakker te zijn en om halfzeven, het tijdstip waarop hij eigenlijk zijn bed uit zou moeten, begint hij weer slaap te krijgen.
>
> En dan: *da capo*. (*LG*, 240-241)

In een vorige, niet gepubliceerde versie van *Letter en geest* staat zelfs letterlijk vermeld:

> Het is de starre regelmaat van zijn werkweek die Mandaat het meest ontregelt. Altijd om elf uur ´s avonds moe moeten zijn – en fit om: half zeven ´s ochtends; boodschappen doen op weg van zijn werk naar het station. Honger hebben om half één, vrijdags om vijf uur aan je weekend toe zijn en ´s maandags weer zin in werk hebben. Het is de dwang, of liever de dwangmatige veronderstelling dat iedereen in dat opzicht hetzelfde is, die Mandaat recalcitrant maakt en ontregelt[78].

Teken en betekenis komen in herhalingen in feite op losse schroeven te staan[79]. De ene herhaling is de andere niet. Jacques Derrida (1972a: 375) leert ons dat herhaling en verandering nauw verbonden zijn door een eigenzinnige logica. *Itérabilité* is de naam die hij

[78] Kellendonk, Frans, *De nietsnut*. Varianten. Typoscript met wijzigingen. E1. Ongedateerd, Frans Kellendonkarchief Centrale Universiteitsbibliotheek Leiden.

[79] Zie Christian Vandendorpe (1999: 175-176) voor het verband tussen Derrida's 'différance' en 'itérabilité'.

geeft aan de dynamiek van deze logica (Derrida 1990a: 120). De Franse filosoof beweert dat de herhaling van het zelfde gepaard gaat met parasitaire ruis en contaminatie van de itérabilité. De discrepantie die daardoor in de herhalingen ontstaat, maakt nieuwe herhalingen mogelijk, die opnieuw verschillen met zich meebrengen.

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

Iedere herhaling omvat, door de differentie die aan herhaling gebonden is, de mogelijkheid tot een volgende herhaling.

Verder veronderstelt de herhaling van het zelfde volgens Derrida een overblijfsel, een minimale rest die telkens weer anders is. Die minimale rest noemt hij "restance" (en is dus geen substantie / 'substance'). De "restance" ligt aan de basis van de mogelijkheid tot herkenning en herhaling van het zelfde,

> *dans*, *à travers* et même *en vue de* l'altération. Car la structure de l'itération, autre trait décisif, implique *à la fois* identité et différence [door Derrida gecursiveerd, MS]. (Derrida 1990a: 105).

De andersheid bevindt zich *in* de identiteit. Of nog anders geformuleerd: de identiteit is identiteit voor zover zij andersheid inhoudt. Premissen van een gelijkaardige redenering kunnen al bij Lotman gevonden worden. Over de porositeit volgens Lotman, toegepast op de verspreiding van literaire genres, beweert Michel Lisse (2006: 201):

> [Q]uand des textes d'un genre littéraire donné envahissent l'espace d'un autre genre, il y a restructuration des principes directeurs d'un genre en fonction des lois d'un autre; celui-ci pénètre dans la nouvelle structure, *tout en gardant la trace de son ancien système de codage* [door mij gecursiveerd, MS]. (Lisse 2006 : 201)

Let er wel op dat Derrida's denken op een differentiële verhouding steunt. Enigszins dus op de herkenning van een verschil in de *restance*; een verschil dat altijd anders is dan een ander verschil, zodat ook de *restance* altijd anders is. Het verschil maakt bij Derrida deel uit van het herkenningsproces, zodat de identiteit, die het spoor draagt van het altijd anders verschil, voortdurend onvoltooid en gespleten is[80].

[80] Hier volgt het volledige citaat dat hierboven samenvattend verwoord werd: "L'itérabilité d'un élément divise *a priori* sa propre identité, sans compter que cette identité ne peut *se déterminer*, se délimiter que dans un rapport différentiel avec d'autres éléments, et porte la marque de cette différence. C'est parce que cette itérabilité est différentielle, à l'intérieur de chaque « élément » et entre les « éléments », parce qu'elle fracture chaque élément en le constituant, parce qu'elle le marque d'une brisure articulatoire, que la restance, pourtant indispensable, n'est jamais celle d'une présence pleine : c'est une structure différentielle échappant à la présence ou à

De fluctuerende differentie die optreedt in de herhalingen van het zelfde (traject) is in Kellendonks romans een symptoom van de ver-spoking, een reductieproces waarin vorm wordt gegeven aan het (progressieve) 'onbestaan' van het individu. In de vorige punten werd vastgesteld dat de ver-spoking van de vaderfiguur paradigmatisch verbonden was met ritme, regelmaat, herhaling van het zelfde. Dat was namelijk het geval op de werkvloer. Lucas was in het familiebedrijf van zijn aangetrouwde familie steeds meer overbodig, en om steeds minder te doen werd hij steeds vetter betaald (*NN*, 139). Mandaat dient in de bibliotheek Brugmans strak ingestelde werkdag op de voet te volgen om steeds meer te gaan lijken op een onpersoonlijke verpersoonlijking van de regelmaat, waartegen zijn individualiteit zich verzet:

> 'Meneer Brugman,' zegt ze [Qualing], 'rangschikt die doorslagen volgens bestelnummer, nooit alfabetisch. Er bestaat een alfabetische bestelcatalogus op de afdeling titelbeschrijving.' Mandaat sluit de bak formulieren weg in zijn bureau en raadpleegt hem voortaan stiekem. 'Meneer Brugman,' zegt ze, en ze draait een van de elastiekjes om haar pols op tot een veer, 'gaat altijd om elf uur ´s ochtends naar de nieuwe boeken kijken en pas daarna haalt hij de tijdschriften op.' Ze laat het elastiekje los en het wervelt terug tot zijn oude vorm; bekaf schommelt het na. 'Niet dat het me wat uitmaakt.' Van achter dikke brilleglazen kijken haar ogen hem even scherpzinnig aan als twee pruimen in een weckfles. 'Meneer Brugman zit altijd drie halve dagen op de leeszaal, op woensdag- en donderdagochtend en vrijdagsmiddags. Ik zou dat graag zo houden. Heb je daar bezwaar tegen?' Hij zegt dat hij daar helemaal geen bezwaar tegen heeft. Als zij kans ziet om meneer Brugman… 'Vind je dat bezwaarlijk om zelf ook die tijden aan te houden, bedoel ik.' Jazeker, elke vezel van zijn lichaam maakt bezwaar, alleen: argumenten willen hem niet te binnen schieten. (*LG*, 215)

Een gelijkaardige reductie in de regelmaat kan teruggevonden worden in de verplaatsingen van de zonen. De autorit naar Opa maakt in *Bouwval* slechts deel uit van de regelmatige pendelbeweging die Ernsts vader al jarenlang aflegt tussen Opa's huis en het zijne. Het traject dat Ernst passief met zijn familie aflegt is maar één herhaling in een keten van andere slingerbewegingen, waartussen het dreigt te verdwijnen. Het *verschil* voor *Bouwval* is wel dat deze beweging in het kader van de vernieuwing staat. De verandering die met die verplaatsing naar Opa gepaard gaat, wordt geradicaliseerd: de kroonprins is net verhuisd, hij mag voor het eerst mee op Allerzielen, zijn ouders hebben besloten om oud te worden en hij hoopt op zijn kroning, Theet vertrekt en daardoor komt Opa's verblijf in het voorouderlijke huis in het gedrang. Het andere in de herhaling van het zelfde is ditmaal veel meer anders dan gewoonlijk. Dat neemt niet weg dat de autorit wordt beschreven in termen van cyclische samenhang waarin iedere nieuwe verplaatsing een semiotische contributie is, en zo blijk geeft van de onbestendigheid van de waargenomen omgeving. Of beter: de herinnering aan vorige ervaringen maakt het mogelijk om zich in de waarneming van de

---

l'opposition (simple ou dialectique) de la présence et de l'absence, opposition dont l'idée de permanence est tributaire" (Derrida 1990a: 105).

huidige te verdiepen, want ook de synthetiserende interpretatieve kracht van het geheugen speelt een rol:

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

Een gelijkaardig proces kan ook in *Letter en geest* vastgesteld worden. In die roman wordt de rol van het geheugen echter minder voorgesteld als een middel om de vorige herhalingen te ontleden. Eerder wordt het geheugen beschouwd als een proces dat door zijn synthetische kracht een lineaire opvatting van de tijd gewoon onhoudbaar maakt:

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

Dat wordt bevestigd in *De nietsnut*:

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

Hier wordt niet alleen bevestigd dat het geheugen niet lineair chronologisch werkt, maar ook dat het selectief werkt. Het geheugen werkt op basis van een samenraapsel overgehouden “statische beelden” dat het onmogelijk kan omvormen tot een coherent geheel dat met het ‘ware’ leven zou overeenstemmen.

Terug naar de regelmatige ruimtelijke verplaatsingen in *Bouwval* en de ver-spoking die ermee gepaard gaat. De kiemen van het verdwijningsproces dat de zoon moet ondergaan en waartoe de herhaalde verplaatsingen bijdragen, zijn gelegen in Ernsts solipsistische lichamelijke porositeit vóór zijn vijfde verjaardag. In die periode fungeerde de vaderfiguur (navelstrengachtig) als een verbindingspoor:

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

Passief laat Ernst zich door zijn vader voeren, bovendien op zijn vaders knieën gezeten. Ernsts positie in de auto kan 'dubbel passief' genoemd worden: Ernst laat zich door de auto meevoeren die door zijn vader gestuurd wordt, en bovendien zit hij op de schoot van zijn vader. Als hij vanaf zijn vijfde verjaardag naast zijn vader plaats moet nemen, en de vader-zoonrelatie geen lichamelijk contact meer inhoudt, betekent dat voor Ernst het einde van een "subtiel bedrog" (*BVL*, 30): hij mag zich niet meer groter en belangrijker wanen dan hij is. Anderzijds hoopt hij vanaf dat ogenblik op "het begin van een op wederzijdse waardering en openheid gebaseerde kameraadschap" (*BVL*, 30). Maar die periode is van kortstondige aard. Ernst ervaart een nieuwe stap in het verwijderingproces tussen zijn vader en hem als Aapje, zijn zus, hen naar Alverna vergezelt en tijdens die tochten in naam van hen beiden spreekt[81]:

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

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

De analogie blijft voortduren in de 'laatste ritten' die de twee daaropvolgende romans bevatten. Lucas' pendelbewegingen naar het bedrijf van zijn schoonfamilie worden besloten met een ultieme verplaatsing, opnieuw naar een ruimte van de aangetrouwde schoonfamilie, maar ditmaal wel het vakantiehuis in de Belgische Ardennen. Deze laatste beweging is in feite

[81] Let er overigens op hoe vaak de intrede van een assertieve 'zusfiguur' in Kellendonks romans bijdraagt tot het einde van een cyclus. *Bouwval* eindigt met de geboorte van een nieuw zusje voor Ernst en Aapje. In *Letter en geest* bevalt Qualing van een meisje op het moment waarop de dood van Brugman bekendgemaakt wordt. In *Mystiek lichaam* stemt de aankomst van Magda in de Doornenhof overeen met Leenderts voorbereiding op zijn vertrek uit New York.

niet de laatste, maar ze wordt herhaald door zijn zoon Frits, simultaan met diens hervertelling van Lucas' laatste momenten. Het gevolg van die *her*vertelling is een reflexieve semiotische bijdrage tot Frits' zelfbeeld. Doch, ook Frits' laatste rit vormt geen afsluiter. Eerder luidt Frits met zijn reis naar Mohrbach-Saint-Hubert in zijn vaders' voetspoor de voortzetting in van zijn vaders pendelbewegingen, aangezien de zoonfiguur in het familiebedrijf gewoon zijn vaders plaats gaat innemen. Met zijn aanwezigheid zal hij het spookachtige spoor van zijn vader doen voortbestaan. De voortdurende slingerbeweging blijft in zijn inherente variaties dezelfde. Zo ook voor *Letter en geest*, waarin de bibliotheek in feite slechts een herhaling blijkt van het leven dat Mandaat in zijn appartement leidt en waarnaar hij weer terugkeert; een variatie van het zelfde.

Laten we nog even bij Kellendonks derde roman stilstaan. In *Letter en geest* vindt tweemaal een laatste rit plaats – tweevoud die de eindigheid, dus ook de begrensdheid, meteen op losse schroeven zet. Waar eindigt het laatste uiteindelijk? In Kellendonks romans vindt een ruimtelijke verplaatsing nooit voor het laatst plaats. Later zal aangetoond worden dat ook de eerstkomende beweging spoorloos blijft. De laatste verplaatsing die Mandaat uitvoert is een traject huiswaarts, nadat hij een vaste benoeming bij de universiteitbibliotheek geweigerd heeft. Het laatste hoofdstuk van de roman draagt trouwens als titel "Laatste rit" (*LG*, 277). Het zelfde wordt opnieuw waargenomen: "[D]e bloembollenvelden en poldervaarten [trekken] voor de honderdtweeënveertigste keer aan zijn ogen voorbij […]" (*LG*, 277). Iets verder wordt Mandaat "liever de macht van de gewoonte" (*LG*, 286) genoemd. Maar de onstandvastige identiteit die door de dynamiek van de herhaling overeind gehouden wordt, ziet het einde naderen, al is het niet duidelijk waar Mandaat ophoudt. Mandaat wordt zich bewust van een begrenzing, die op diëgetisch vlak in het teken staat van de verhalende vertraging en de lichamelijke verstijving van de personages. In de laatste bladzijden worden steeds opnieuw flashbacks ingelast om de vertelling te verlengen (*LG*, 278-284), terwijl Mandaats lichaam steeds stijver wordt. Beide procédés kunnen beschouwd worden als voortgezette paradigmatische uitdrukkingen van Mandaats ver-spoking. En dat terwijl de vertraging van Mandaats laatste momenten, door herinneringen op te wekken, bij de hoofdfiguur diens diëgetische leven enigszins in de hand had kunnen werken. Narratief uitrekken vertraagt. Het verstijft Mandaats ruimtelijke vordering. Zoals in het laatste hoofdstuk van *Mystiek lichaam* wordt het verleden in de 'tegenwoordige' tijd van de vertelling geroepen, maar het bevordert vooral het (eindeloos) afgelopen karakter van de figuur die altijd al aan het verdwijnen was en maar verder blijft verdwijnen. In de trein die hem naar huis brengt, ondersteunen de *laatste* pagina's van Mandaats agenda zijn geheugen:

een avond in Mexico (*LG*, 278), een afspraak (*LG*, 278), een afscheidsborrel (*LG*, 279), de tocht naar het station (*LG*, 281). Door herinneringen op te roepen die beschreven worden, vertraagt Mandaat zijn laatste momenten – er wordt méér verteld, er komt tekst bij.

Die narratieve aanvulling kan niet vermijden dat in de laatste alinea van de roman, als de trein gestopt is en de passieve verplaatsing voorbij is, de mobiliteit van een landloper die dezelfde reis aflegt, Mandaats stramme lichaam nog scherper aftekent (*LG*, 285). Een landloper is immers iemand die 'loopt', dus mobiel is. Zijn beweeglijkheid stelt de verstijving van Mandaat nog meer in het licht. Als de laatste slingerbeweging van de landloper achter de rug is, stapt Mandaat uit de trein. Hij overschrijdt een poreuze grens van passieve mobiliteit (de trein waardoor hij zich liet vervoeren) naar immobiliteit. Voor de laatste keer heeft hij een topologische verplaatsing meegemaakt – niet 'uitgevoerd'. Let in de laatste regels van *Letter en geest* ook op de term "vastgenageld", waarmee onbeweeglijkheid gebonden wordt aan afwezigheid van vrijheid, onderdanigheid. De mobiliteit van de zwerver wordt in de daaropvolgende zinnen nog eens bevestigd:

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

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

Hier moet opgemerkt worden dat de contrastieve bewegingen aan het slot van *Letter en geest* het mogelijk maken om een verband te leggen met de bewegingen die Tonia op haar fiets uitvoert als zij in de openingsbladzijden van *Mystiek lichaam* de Doornenhof nadert (*ML*, 298-299). *Letter en geest* eindigt dan enigszins zoals *Mystiek lichaam* opent. Nog een herhaling, met andere woorden. Beide optredens zijn een combinatie van centripetale en centrifugale verplaatsingen, en eindigen met een verwijdering van de immobiele kern, terwijl een andere figuur onbeweeglijk blijft. In *Mystiek lichaam* blijft Magda inderdaad aan het hek (grensspoor) van de Doornenhof zitten, tot haar vader die als nucleus van de Doornenhof

fungeert, haar komt bevrijden. In de opening van *Mystiek lichaam* is sprake van asymmetrie. Magda bezoekt in een centripetale beweging haar vader die aan het herrijzen is. Ze nadert de immobiele nucleus terwijl Tonia in een centripetale gevolgd door een centrifugale beweging zich naar de Paasmis begeeft. Tonia blijft perifeer. Ze betreedt de Doornenhof niet en wordt geschetst als een figuur van een onbuigbare verticaliteit die voortdurend in beweging is. De combinatie van verticaliteit en mobiliteit kan geassocieerd worden met Leenderts beschrijving van Van Eycks *Madonna in de kerk* (*ML*, 345-346). Bovendien wordt in een andere beschrijving van Tonia beweerd: "Ze torende even hoog in haar keuken als de Berlijnse Madonna in haar kerk" (*ML*, 423). Die beweging herinnert, mijns inziens, ook aan de beweging van het handschrift. In beide gevallen wordt een onbuigbare verticaliteit in beweging gebracht[82]:

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

Om te eindigen: een andere laatste rit, ditmaal in *Letter en geest*, waar door de herhaling het einde van het einde weer ter discussie wordt gesteld. In het voorlaatste hoofdstuk, dat de naam *Phaëton* draagt, vertelt Mandaat aan zijn collega's een verzonnen verhaal waarin zijn grootvader op weg naar huis aan zijn motor vastvriest, zodat hij, verstijfd, maar blijft doorrijden. Het is de laatste rit van Mandaats grootvader – beeld van de passieve mobiliteit waarin een figuur zich maar laat vervoeren. De vertelling valt opeens stil (hoewel grootvaders motor voortrijdt) omdat Mandaat geen einde kan bedenken. Het relaas eindigt omdat er geen einde voor gevonden kan worden. Maar plots beseft Mandaat:

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

Kan in deze overweging een 'mise en abyme' gelezen worden voor het einde van *Letter en geest*? Een hint om Mandaat aan het einde van de roman definitief dood te verklaren? Er vallen gemeenschappelijke kenmerken te bespeuren tussen de vertelling (zowel de verteldaad als de inhoud) van Mandaats laatste rit en de laatste rit van diens grootvader, waaronder de

[82] In een artikel beschrijft Bas Heijne (1991: 139) trouwens hoe Kellendonk gefascineerd was door de verplaatsingen van mensen en de weergave van deze verplaatsingen zouden opleveren als lijnen op papier.

merkwaardigste waarschijnlijk het motief van de verstijving, gebonden aan de onvoltooidheid van de verteldaad. Sterven Kellendonks figuren? Ja, maar met uitzondering van Opa in *Bouwval* blijven zij na hun biologische dood maar verder spoken, zoals Ernsts peter Willem Van Zypflich op zijn zelfportretten, Lucas Goudvis en Brugman. Zelfs Opa beweert: "Dode mensen veranderen in spoken die met rammelende kettingen door oude huizen ronddwalen. Liefst huizen waarin ze zelf hebben gewoond" (*BVL*, 36). Dat is ook zo voor Mandaats grootvader. Als zijn toehoorders één na één vertrekken omdat Mandaat tijdens de vertelling over zijn grootvader plots stilvalt, is een van de uitgesproken reacties: "'Hè, wat naar. Nou blijft die arme motorrijder maar in mijn hoofd rondspoken." (275) Het spook blijft maar rondspoken, telkens opnieuw, al rijdt Mandaats motorrijdende grootvader zijn dood tegemoet. Mandaat blijft op het perron maar staan. De ver-spoking blijft maar duren, zich in de typografische weergave van zijn onopvallend bestaan oplossend, in de leestekens voortspokend, in het geheugen van de lezer stilaan maar nooit volledig vervagend. Op welke wijze dan ook, nooit is het verhaal helemaal af. Mandaat is niet meer, maar toch blijft hij in de herhalingen van zichzelf voortbestaan, als weergave van het niet-bestaande, zoals Mandaat metaforisch in de vertelling van zijn grootvader suggereert:

> 'Straks zal mijn grootvader zijn als het licht van zo'n gedoofde ster: met grote snelheid zal zijn motor over de weg blijven jagen en de mensen zullen niet weten dat de motorrijder die ze zien niet meer is.'
> Niet meer is, denkt Mandaat, zo'n ster niet, mijn grootvader niet en dit verhaal al evenmin, want het gaat maar door, terwijl het toch allang is afgelopen. (272)[83]

Er kan dus vastgesteld worden dat de ritmische pendelbewegingen die uitgevoerd worden door de zoonfiguur die zich (tegen-stellend of niet) met zijn vader identificeert, blijk geven van een immobiele mobiliteit. Passief laat de zoonfiguur zich meevoeren. Deze steeds terugkerende verplaatsingen zijn inherent aan de (de)constructie van het holle zelfbeeld van de zoonfiguur, juist zoals dat het geval was voor de reflexiviteit van de (her)vertelling in de vorige onderdelen. De semiotische bijdrage aan de identiteit is hier wel door de veranderlijkheid in de herhaling van het zelfde bepaald. Deze ritmiek steeds in wording, is een 'bijdrage tot de reductie', tot het ver-spokingproces van de zoonfiguur die, als figuur van de niet-onverschilligheid, naar enige vaderlijke erkenning verlangt. Dit verloop dat aan herhaling onderhevig is, is niet teleologisch gericht, maar was altijd al aan de gang en, gretig gebruik makend van de poreuze grenzen tussen het zelfde en het andere in de iteratie, herhaalt

[83] Het verband tussen spook, grootvader en ster werd in het verleden al gelegd door Philomene Dewaide (1995: 22) en Arne op de Weegh (2005: 246). En wordt Mandaats spook door hem niet waargenomen als "het duidelijkst waarneembaar op donkere plekken" (*LG*, 231), net als een ster?

het zich eindeloos. Structureel kan het mechanisme van de ruimtelijke pendelbewegingen in Kellendonks romans beschouwd worden als chronotopisch ten opzichte van de spookachtige vader-zoonverbinding. De herhaalde ruimtelijke verplaatsingen zijn onherroepelijk verbonden met een verspokingsproces dat aantoont dat de grens tussen leven en dood, dus ook een lineaire opvatting van de tijd, onhoudbaar is.

'niet-plaatsen'

Soms aarzelt de herhaling. Ze hapert, staat tussen haar polen zelfs even stil, om op een onbepaalbaar moment, op een 'ander' ogenblik, weer de overhand te krijgen. De zoonfiguur wordt dan een heldere visie op zijn omgeving geboden. Hem wordt even de gelegenheid gegund om zijn situatie te overschouwen, wat inhoudt dat hij in diezelfde beweging een uitgebreider besef krijgt van zijn tragische gebondenheid[84]. Voorlopige momenten van illusoire helderziendheid? Beter, het zijn momenten waarvoor de term 'inzicht' gebruikt kan worden. Door de hapering in het ritme is het alsof de zoonfiguur de tijd aangeboden krijgt om met zijn blik zijn omgeving te doorgronden. De zoonfiguur focaliseert het geijkte, zonder synthese, idealisering noch abstrahering. Deze ruimtes van de voorlopige stilstand worden niet beheerst door een immobiele normatieve autodescriptieve kern. De zoonfiguur bevindt er zich voor een onbepaalbare voorlopigheid. In deze ruimtes wordt niet gebleven. Het zijn plaatsen die door hun functionaliteit zelf tot een altijd maar transitoire opvulling gedoemd zijn. De immobiliteit is er steeds temporeel beperkt en bovendien onbepaalbaar. Deze plaatsen zijn anoniem. Ze doen denken aan de ruimtes die door de Franse socioloog Marc Augé (1992) 'non-lieux' genoemd worden. Het begrip wordt het meest gehanteerd in sociologische en antropologische onderzoeksgebieden, maar wordt ook regelmatig gebruikt in een literaire context: "Si un lieu peut se définir comme identitaire relationnel et historique", schrijft Augé, "un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu" (1992 : 100). Augés 'non-lieux' zijn vooral functioneel. Ze hebben betrekking op transport, vrije tijd,… (1992: 118) en zijn verbonden met eenzaamheid en individualisme, het voorbijgaande en efemere (1992: 101). Hiermee wil ik niet beweren dat de personages uitsluitend in dergelijke niet-plaatsen inzicht verkrijgen in de bedrieglijke vorming van hun zelfbeeld. Uiteraard kunnen in Kellendonks romans ruimtes aangeduid

[84] De tragiek in Frans Kellendonks romans wordt behandeld in hoofdstuk 2 van het tweede deel van dit onderzoek.

worden waar ook sprake is van een verbeterde zelfkennis. Wel kan beweerd worden dat in Kellendonks romans 'niet-plaatsen' als bevoorrechte ruimtes kunnen beschouwd worden voor het inzicht van het personage in zijn eigen zelfbeeld. Het zijn ruimtes die aanleiding geven tot een zekere helderziendheid.

Even concreet verhelderen. Laten we met *Bouwval* beginnen. Onderweg naar Opa staat de auto stil vóór een spoorweg. De pendelbeweging staat even stil, niet definitief. Net als een tegenstelling gewekt werd tussen de immobiele Mandaat en de dynamiek van de zwerver aan het einde van *Letter en geest*, wordt de onbeweeglijkheid van de auto en zijn inzittenden benadrukt, door die in eerste instantie scherp af te tekenen tegen de hoge snelheid van de voorbijrijdende trein (mobiliteit vs. immobiliteit) en het "oorverdovende geklingel" (*BVL*, 32) (lawaai vs. stilte) van de bellen aan de slagboom. Dit maakt het in tweede instantie mogelijk om de stilte en immobiliteit van de auto te versterken aan de hand van het oxymoron "oorverdovende stilte" (*BVL*, 32) die rest als de trein voorbijgereden is, niet-geluid dat Ernst ook ín de auto waarneemt. Niets beweegt dan nog en niets wordt nog gehoord, en de subjectieve tijdservaring van onze focalisator draagt daartoe bij: "Die ogenblikken waren als een gat in de tijd: ze veranderden het interieur van de auto in een wassenbeeldenkabinet" (*BVL*, 32). Let hier tussenin op het marionettenmotief, dat ruim aan bod zal komen in het hoofdstuk over het groteske in het tweede deel van dit onderzoek.

Als de herhaling die tot de identiteit bijdraagt, stilstaat – de tekst hamert op die stilstand, hebben we vastgesteld –, wordt de andersheid van de omringende ruimte en zijn optredende figuren voor de focalisator duidelijker waarneembaar. Hoe worden de aanwezige familieleden in de auto waargenomen door de kroonprins? Levenloos (de mensen zijn wassenbeelden) en onbeweeglijk. In deze liminale ruimte die een spoorwegovergang is, staat de stilstaande auto met zijn onbeweeglijke "wassenbeelden" haaks op de voorbijrazende trein. De herhaling draagt bij tot het reductieproces waaraan het zelfbeeld onderhevig is. Dat verdwijningsfenomeen wordt nog duidelijker waarneembaar als die herhaling stilstaat. Hoe duidelijk krijgt Ernst in dit voorbeeld geen besef van de erfenis die hem te wachten staat; een erfenis die, zoals wij eerder beweerden, zonder tegenzin, zonder "droefheid", maar in wederzijdse erkenning van ieders persoonlijke taal aanvaard diende te worden?

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

Noteer het syntagma “lang voorbije voorwereld waarin alles nog geschapen diende te worden”, die in de tijd van de waarneming zowel verleden als toekomst insluit, dat wil zeggen de drie klassieke tijdsdimensies waarop de autodescriptieve normatieve taal van de patriarch zijn greep uitoefent.

Een analoge ruimte is de hotelkamer in Hotel Eden waar Ernst blijft logeren. Een hotelkamer is een ruimte waar mensen komen en gaan, telkens weer voor een andere tijdsduur blijven. Een hotelkamer is anoniem door de steeds wisselende identiteit van zijn persoonlijke invullingen. Een hotelkamer is onbepaald omdat éénzelfde persoon er nooit zeker van is dat hij weer in dezelfde kamer zal logeren. We weten ondertussen hoe zelfs diezelfde kamer in de iteratie steeds weer anders waargenomen zal worden.

Er dient benadrukt te worden dat Frits zich “herboren” en verlost van zijn vader voelt, niet nadat hij op de plaats van het lijk van zijn vader is gaan liggen, maar wel nadat hij een nacht op een hotelkamer heeft doorgebracht. “Mijn lichaam was precies de juiste maat, het zat me als gegoten” (*NN*, 194-195), vindt hij ´s anderendaags. Om verder te bouwen op onze redenering: Frits voelt zich van het patriarchale in zich verlost, net als Leendert in zijn hoogliedje in *Mystiek lichaam* autonoom zíjn eigen naam op het graf kan lezen (*ML*, 451). Maar de twijfelachtigheid van Frits’ bewering wordt aangegeven door het slot van de roman, waarin de zoon de geërfde vaderlijke ritmiek gewoon voortzet. Wat Frits’ verblijf in een hotelkamer hem laat zien, is een metafoor van het zelfbeeld als oppervlakkig resultaat van een dubbel (centripetaal en centrifugaal) spiegeleffect. “Een ontdekking deed ik pas ´s avonds op mijn hotelkamer” (*NN*, 194) beweert Frits. Even daarvoor was hij tussen de krijtlijnen gaan liggen die rond het lijk van zijn vader getrokken werden, om te besluiten dat hij niets ontdekt had. Inderdaad, later op zijn slaapkamer aanschouwt hij de volgende metaforische illustratie:

> Voor mij op tafel stond een lamp en aan de hemel stond de maan en groene weersbeestjes dartelden om de lamp. Het begon te regenen. Ik sloot het raam. Waar eerst de maan was, stond nu op de ruit de reflectie van de lamp. Het was een korte, hevige stortbui, die het hotel veranderde in een waterorgel en ineens ophield. Terwijl een echo van het ruisen nog doorklonk in mijn hoofd, gorgelde het water door de goten, tikte het langs de kapotte regenpijpen. De laatste 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. (*NN*, 195)

Wat Frits waarneemt is slechts een herhaling van wat zich afspeelde toen hij op de plaats van zijn vaders lijk lag: hijzelf ‘overdekt’ zijn vader. Of zoals wij over zijn imitatieproces beweerd hadden, waar hij zich nu van bewust is: Frits construeert, ‘ver-tegenwoordigt’ talig

zijn vader om zich beter met die projectie, die reflecterende overdekking van een leegte te identificeren, wat hij op zijn anonieme hotelkamer zelf ook beseft.

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

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

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

Vandaar de vraag hoe anonieme efemere ruimtes inzicht en zelfkennis kunnen bieden. Er werden al enkele premissen getekend. De tijdelijke ongebondenheid kan een indruk van vrijheid wekken waarop verder gebouwd dient te worden. De toekomstige erfenis, de leegte

waarop de zoonfiguur zijn zelfbeeld wil laten steunen, komt even in zicht, maar valt voor de zoonfiguur maar moeilijk te herkennen. Belangrijk is dat deze 'niet-plaatsen' plaatsen van de anonieme massa zijn: de oplossing in de menigte, het verdwijningsproces in een geijkte ruimte die niet behoort tot de ruimte van één der immobiele polen, schept een identiteit die ontstaat door de verbondenheid met de medereizigers. Even is er een indruk van gemeenschap. "[C]'est le non-lieu qui crée l'identité partagée des passagers de la clientèle ou des conducteurs du dimanche. Sans doute, même, l'anonymat relatif qui tient à cette identité provisoire peut-il être ressenti comme une libération […]" (Augé 1992 : 127). In de voorlopigheid van de anonieme (niet-)ruimte van de doorgang, in een holte van de stilgevallen herhaling, waar hij in de menigte eventjes het voorlopige lid van een gemeenschap wordt, krijgt de zoonfiguur die zich met zijn vader identificeert, de teleologische vrijheid van de tijd aangeboden, om zich in een indruk van autonomie en in zijn omgeving te verdiepen. Dit moment van vrijheid is niettemin gebonden aan het besef van de leegte waarop het zelfbeeld berust.

Walsende spoken, traag terugkomend[85]

De herhaalde pendelbewegingen kunnen in *Mystiek lichaam* vrij complexe configuraties vertonen, die in verband kunnen worden gebracht met een problematisering van de waarneming van de andersheid waarmee de herhaling van het zelfde gepaard gaat. Het eerste van de drie delen die *Mystiek lichaam* telt, draagt de paradoxale titel "Valse lente" (*ML*, 297). Hij kan uiteraard als een Franse tekst gelezen worden, "valse lente" als trage wals, zoals wij dat straks zullen doen. Maar laten we ons voorlopig beperken tot de Nederlandse taal.

Hoe zou een seizoen, hier meer bepaald de lente, vals kunnen zijn? Stemt de lente dit jaar niet met de verwachtingen overeen? Zit er misschien (nog) teveel winter aan? Is het iets té fris voor het seizoen? Stemt de valse lente overeen met "een van de vele spiegelbeelden waarin het teloorgegane ideaal van de christelijke geloofsgemeenschap verschijnt op de wijze van een karikatuur", zoals Jaap Goedegebuure (1992: 7) beweert? Nu is het wel zo dat Gijselharts dochter Magda, de ochtend van haar tergukomst, staat te huiveren van de kou als zij naar haar vader aan het roepen is. En toch is het lente, want die dag is het paasmaandag. Het is lente, en tegelijkertijd is het geen lente. De lente wordt door de negatie van haar

[85] Ter herinnering aan een aangenaam gesprek met Prof. Dr. Hugo Bousset.

essentie enigszins gecorrigeerd. Gezien de structurele positie van dit deel van de roman, als 'ingang', kan het uiteraard beschouwd worden als parodie van een Natureingang, vooral ook daar de opening van *Mystiek lichaam* veel natuurbeschrijvingen bevat die aan A.W. Gijselharts ijzige stemming en diens immobiele nucleaire positie herinneren. Het eerste deel zou dan als een onbetrouwbare Natureingang gelezen kunnen worden. Zo staat er onder meer:

> Het gras leek wel ijzervijlsel, zo heiig was het in de tuin, het jonge boomblad blikkerde metaalachtig, de perebomen met hun stijf gebalde knoppen leken van gietijzer.

Door de dauw is Gijselharts tuin metaalachtig. Yves van Kempen en Anthony Mertens hebben het in dat verband over

> een vooruitwijzing naar de manier waarop Gijselhart zijn werkelijkheid ziet: de wereld als stroothoop waar nog flink winst op kan worden gemaakt. (Van Kempen & Mertens 1993: 23)

De titel van het eerste hoofdstuk, namelijk "De zonnevogel" (*ML*, 297), draagt bij tot de paradox. De *Grote Van Dale* meldt twee betekenissen voor het lemma "zonnevogel". Zonnevogels kunnen fuutkoeten zijn, en dat zijn schuwe moerasvogels. Daarnaast, in een meer verouderde betekenis, is een zonnevogel een paradijsvogel. Het lemma laat het verhevene, het paradijselijke hand in hand lopen met het lage, het moeras. Het verhevene lijkt enigszins gecorrigeerd door het lage, zoals de lente door haar valsheid, en het omgekeerde kan natuurlijk ook. De differentiedynamiek tussen beide polen laat zich niet in een hiërarchie vatten.

In deze context van de herhaling van het zelfde kan de paradijsvogel ook metaforisch verwijzen naar twee mythologische figuren, namelijk Phaëton en de mythische vogel feniks. Van de mythologische figuur Phaëton werd door Kellendonk eerder gebruik gemaakt, namelijk in *Letter en geest* (1982). Zoals eerder vermeld, is Phaëton de zoon van Clymen en Helios. Op een dag stal hij de zonnewagen van zijn vader en verloor er de controle over. Met een dodelijke bliksemslag moest Zeus ingrijpen om te vermijden dat de hele wereld in lichterlaaie zou staan. De mythe van Phaëton bevat natuurlijk het cyclische, de herhaling van het zelfde dat door de zon geïnspireerd wordt. Maar vermeldenswaard is ook de hoogmoed van de zonnevogel die hier weliswaar een bestuurder op zijn zonnewagen is. Deze hoogmoed bracht Phaëton tot een hoogte die door laagte gecorrigeerd werd. De overmoedige zonnevogel wilde zodanig hoog vliegen dat hij neer moest vallen. Die dynamiek valt bij Magda te bespeuren, die zich eerst als moeder "de ware traditie de stevigheid de ruggegraat van het

mensengeslacht" waant om aan het slot van de roman in de vergeethoek te verdwijnen ten bate van de vader. Verder is de zonnevogel een feniks, en daarmee ook een 'terugkomer'. Hij beschikt over een feniksachtig karakter. En in deze context van Pasen doet hij aan de christelijke terugkomer bij uitstek denken, namelijk Christus. Net als de mythische vogel keert Christus uit het rijk der doden terug. Niet zelden worden er in de christelijke cultuur trouwens letterlijke verbanden gelegd tussen de feniks en Christus. Zo werd de feniks door de kerkvaders beschouwd als een symbool voor de onsterfelijkheid van de geest en Christus' verrijzenis (Cazenave 1989: 522). Voorts staat in Joost van den Vondels emblematabundel *Vorsteliicke warande der dieren* (1617) over de feniks het volgende te lezen:

> Ghelijck den Vogel Phoenix hem selven zeer welrieckendt hout vergaderdt, ´twelck der Sonnen hitte aensteect, ende hem daerop sett ende verbrandt, ende dat daerna uyt die selve assche eenen nieuwen Phoenix voortkomt: Alsoo heeft onse Heer ende Saligmaker *Jesus Christus* hem selven dat hout des Cruyces verkoren, ende is aen het selfde in´t vier der heeter liefde te-ghelijck verbrandt, ende ghestorven. Maer daerna ten derden dage is hij wederom nieu, onsterflijck ende onlijdelijck ghestorven. Maer daerna ten derden dage is hij wederom nieu, onsterfelijck ende onlijdelijck weder op ghestaen.

De eventuele verwijzing naar de mythische vogel in deze eerste bladzijden die zich op paasmaandag afspelen en waarin A.W. Gijselhart bovendien als herrezen Christusfiguur optreedt (*ML*, 299), laat de problematiek optreden van de 'grensoverschrijdende' terugkomst van iets dat al geweest is, en dus het optreden van de differentie in de herhaling van het zelfde[86]. Wordt hier ironisch naar Magda's zoveelste terugkomst op het Doornenhofse toneel verwezen, zodat de wakker wordende patriarch niet de enige is die in deze eerste pagina's herrijst? Moet zij moederlijke warmte brengen in het Doornenhofse nest dat volgens de verteller onder een "vijfentwintigwatts zonnetje" (*ML*, 300) in zijn doodse immobilisme vastgevroren ligt?

Ook Magda vertoont in haar terugkomende beweging vogelachtige en etherische trekken. Bovendien combineert deze iteratie hoog en laag, alsof beide polen elkaar moesten corrigeren. Als Gijselhart door het venster kijkt, houdt hij zijn dochter eerst voor "[e]en engel. Zo een als de wacht houdt bij de ingang van een grafakker […]" (*ML*, 297), opnieuw een verwijzing naar Christus' verrijzenis. Magda zit eigenlijk op de poortstijl van de Doornenhof, en kan er niet af. Haar vader zal haar met een ladder komen verlossen. In een eerdere versie van *Mystiek lichaam*, die niet werd gepubliceerd, kan men lezen hoe Magda met een taxi

[86] In onze analyse gaat onze voorkeur naar het herrijzenismotief, waarvan de dynamiek harmonisch aansluit bij iteratieproblematiek. Daarom wordt hier niet gesproken van "overgangsvormen", zoals bij Yves van Kempen en Anthony Mertens (1993: 24).

aankomt en via motorkap en dak van de auto op de poortstijl klimt (Boon 1995: 64). In de gepubliceerde versie is dat niet meer het geval, wat de realiteitsillusie enigszins op losse schroeven zet. Het wekt vooral de indruk dat Magda op de poortstijl geland is. Zij is een vliegend wezen dat niet meer kan vliegen: een paradijsvogel tot moerasvogel verworden, een zonnevogel met Phaëton-achtige trekken, een gevallen vrouw die ook een gevallen engel is[87]. In het kader van een christelijke symboliek kan ook naar de pelikaan verwezen worden. In de middeleeuwen dacht men dat de pelikaan zijn kleintjes met zijn eigen vlees en bloed voedde. Ook dacht men dat de pelikaan zijn kleintjes weer tot leven kon brengen door zijn borst open te bijten en het bloed van zijn hart op zijn kleintjes te laten vloeien. Zoals voor de feniks biedt zich hier een vogelachtige symboliek van de verrijzenis aan (Cazeneuve 1996: 514-515). Verder kan nog beweerd worden dat Magda's zwangerschap bijdraagt tot de dynamiek van Gijselharts christelijke verrijzenis. Dankzij haar zwangerschap komt er immers een "Gijselhart" bij. Magda kan met andere woorden veel dingen tegelijk zijn. De waarneming van haar terugkomende beweging brengt veel andersheid met zich mee. De voorstelling is bovendien zeer etherisch. De hele ruimte is met nevelslierten en "ochtendmist" omhuld.

Verder staat niemand in de openingsbladzijden van *Mystiek lichaam* werkelijk met de benen op de grond, noch de uit de lucht gevallen scheelkijkende Magda waarvan het "rechteroog hemel[t]" (*ML*, 327), noch haar vader die haar vanuit zijn bed, door het raam bespiedt. Wat de lezer leest, is het object van Gijselharts focalisatie. Hij kijkt enigszinds met Gijselhart mee, naar buiten. Gijselhart toont in een zekere zin hoe er gelezen wordt, en dat is een lectuur die zijn object maar niet voldoende kan lezen aangezien de patriarch er maar niet in slaagt om zijn dochter te herkennen[88]. Dat Magda moeilijk af te grenzen valt, werd al eerder vastgesteld, maar laten we er toch bij melden dat zij door haar vader verder nog gefocaliseerd wordt als "een roepende stem" (*ML*, 297), "een engel" (*ML*, 297), "een luchtgeest" (*ML*, 297), en iets verder wordt Magda, die aan een kleine Victor het leven zal schenken, nog "de kip met de gouden eieren genoemd" (*ML*, 311). Door de positie die Gijselhart ingenomen heeft, wordt de lezer tot een soort centrifugaal voyeurisme uitgenodigd. Hij moet van binnenin (want ín Gijselharts kamer ín de Doornenhof, want al lezend ín het boek en ín de diëgetische wereld gestapt) naar buiten kijken. De lezer is net ín het boek, ín de diëgetische wereld gestapt en hem wordt al de uitgang gewezen. Gijselhart forceert hem om naar de uitgang te kijken (die in feite ook de ingang is), naar dat 'overgedetermineerde'

[87] Aangezien Magda verder nog zwanger is en dus een baby draagt, kan zij misschien ook nog een gevallen ooievaar zijn.
[88] Dat wordt ook vastgesteld door Tijn Boon (1998a: 36-37).

personage dat, uit de lucht gevallen en toch nog in de lucht verheven, op een poreus grensspoor, zit te wachten. Op deze perspectiefgebonden problematiek komen we later nog terug.

Ook de leestekens kunnen als herhaling beschouwd worden, als een echo uit een andere taal. De "Valse lente" wordt een Franse 'valse lente'… een trage wals – een dans die uit zijn repetitieve karakter, die gestage driekwartsmaat, zijn beroemde trage ritmiek put[89]. De wals is een muzikale herhaling in drie tijden die het binarisme afwijst. De herhaling laat zich bovendien in asymmetrische echo's opsplitsen. De danspartners draaien (nooit identiek) niet alleen om hun as, maar ook de danszaal rond. Hier vallen met andere woorden twee cirkelende bewegingen van elkaar te onderscheiden: de danspartners die om hun eigen as dansen enerzijds, en diezelfde danspartners die in de kamer rond een fictieve as ergens in het centrum van de zaal dansen anderzijds. De bewegingen die de muziek oproept, zijn én centrifugaal (de dansers tekenen cirkels aan de rand van de kamer) én centripetaal (de dansers dansen draaiend tegen elkaar) tegelijk. Het centrifugale kan het centripetale niet uitsluiten, maar bevat het. De dansers zullen altijd aan de rand van de cirkel tollen – die cirkel centrifugaal tekenen. Zelf wordt die cirkel gevormd door het koppel dat op een centripetale wijze danst. Dat maakt het mogelijk om de dynamiek die hier beschreven wordt 'bicentraal' te noemen. Toch zijn beide middelpunten onzeker, altijd al 'excentrisch', onbestaand zelfs want geprojecteerd door de danspartners: het altijd al verplaatste fictieve centrum van de kamerruimte waarrond gedanst wordt, is niet hetzelfde centrum als de beweeglijke as waarrond de lichamen van de danspartners draaien.

Laat de valse lente zich als een trage wals lezen? Die vraag is de moeite waard aangezien zij ook de kwestie van de herhaling van het zelfde in het andere betreft. Over Magda wordt beweerd dat zij over "cyclonische talenten" (*ML*, 328) beschikt. Een cycloon is van het Grieks 'kuklos' afkomstig dat 'circkel' betekent. Het meteorologisch fenomeen wentelt om zijn as, maar verplaatst zich ook op topografisch vlak. Maar anders dan de wals zijn die topografische trajecten niet streng cirkelvormig, hoewel een cycloon zich altijd volgens een curve zal voortbewegen. Magda keert telkens opnieuw terug naar de Doornenhof nadat haar meest recente liefdesrelatie voor een nieuwe ontgoocheling heeft gezorgd. De vleugelloze gevallen zonnevogel komt en gaat, van minnaar tot minnaar fladdert zij, en tegen haar zin pendelt zij terug naar de Doornenhof waar haar vader woont (*ML*, 330). De herhaling vindt zowel centrifugaal plaats, bij de minnaars sprokkelende Magda, als centripetaal, in de

[89] 'Valse lente' wordt ook door Stefan Hertmans in beide betekenissen gebruikt in *Naar Merelbeke* (1995). De context is er bovendien een van gevallen goden en engelen. Zie hiervoor Hugo Bousset (1996).

richting van de Doornenhof, de vaderkern waar naartoe Magda terugkeert. Twee herhalende bewegingen kunnen dus van elkaar onderscheiden worden: een centrifugale en een centripetale. Maar in tegenstelling tot de wals treden zij niet simultaan op. Magda is ofwel een nieuw, ander liefdesavontuur aan het sprokkelen, ofwel eenzaam terug naar de Doornenhof. Van gelijktijdigheid is wel sprake als men beseft dat Magda's verhouding ten opzichte van haar vader, net als die van haar broer, oppositioneel is. Door de opstandigheid van haar centrifugale herhalingen wakkert zij in de ruimte van de oppositie de poreuze spookachtige patriarchale aanwezigheid aan. Zij brengt het centrum naar de tegenpool. De centrifugale herhalingen van Gijselharts kinderen zijn een reactie *tegen* hun vader waarmee zij hun vader tegenwoordig maken, alsof de tijdruimtelijke dimensies poreus werden. Aan de hand van deze tegen-gestelde opstelling kan Magda's openbare affectieve vrijgevigheid als tegenpool beschouwd worden van de sociale afzondering waarin de patriarch ronddobbert, alsook van de haat die hij rond zich wekt en van zijn xenofobie (*ML*, 327). Ook in de tegen-gestelde ruimte van zijn dochter spookt de patriarch onzichtbaar, doch enigszins waarneembaar rond. Let in de volgende indirecte bewering op Magda's paranoïde instelling die Gijselharts spookachtige aanwezigheid laat vermoeden:

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

Hier vindt een asymmetrisch spel plaats dat berust op een simultane dynamiek van herkenning en andersheid. Om naar Lotman en Lisse (2006: 201) terug te grijpen, porositeit veronderstelt een herkenbaar overblijfsel van het andere, 'voorafgaande' systeem en zijn codering, minimale rest die vergeleken kan worden met Derrida's *restance* (1990a: 105). Herkenning in de andersheid, maar ook steeds opnieuw andere andersheid in, 'door' de herkenning 'heen', voegde Derrida daar trouwens aan toe. De ritmische walsbewegingen zijn met elkaar verweven, maar verschillen steeds opnieuw. De herkenning loopt ook door de verschillen.

Niet alleen Magda danst regelmatige cirkels rond de centripetale Doornenhof, dat valt ook te merken bij haar broer Leendert. Stapelen Magda's minnaars zich op eenmaal zij zich van de Doornenhof verwijdert, bij Leendert en diens partner treffen we op het eerste gezicht een tegengestelde situatie aan, aangezien zij elkaar trouw blijven. Maar bij Leendert zijn het de scheidingen die zich steeds weer herhalen: "Hun liefde was een verhaal van scheidingen, genre Tristan & Isolde of A.W. Gijselhart & dochter […]" (*ML*, 379). Zowel broer als zus

geven met andere woorden blijk van een centrifugaal gesitueerde herhaling, maar die ritmiek wordt door de andersheid gekenmerkt. De trouwe band die Broer met zijn jongen onderhoudt, vertoont de herhaling van het telkens weer hetzelfde, maar door de andersheid bepaald: relaties die na iedere breuk weer anders zijn. Magda onderhoudt een regelmatige nevenschikking van altijd weer andere minnaars. Magda en Leendert kunnen trouwens beschouwd worden als een koppel dat naar een personage uit het Nieuwe Testament verwijst, namelijk 'Maria-Magdalena', 'MagdaLe(e)na/dert, de Heilige Hoer. Op die manier kunnen Magda en Leendert beschouwd worden als twee polen die onlosmakelijk van elkaar afhangen[90].

De door herhalingen gekenmerkte centrifugale aanwezigheid van de personages aan de rand van de cirkel neemt niet weg dat het centrum waar zij voor vluchten altijd al aan de rand aanwezig kan zijn. Zo werd al beweerd dat Gijselharts spookachtige aanwezigheid buiten de (dus poreuze) grenzen van de Doornenhof, mogelijk gemaakt werd door de tegen-gestelde activiteiten van zijn zoon en dochter. Het centrum is aan de rand altijd al aanwezig als die rand de functie van een tegenpool vervult. Bovendien mag terecht de vraag gesteld worden of de corrupte kunstfinanciële bezigheden waaraan Leendert zich in zijn Amerikaanse avontuur wijdt, geen asymmetrische, buitensporige herhaling is van de 'mystiekfinanciële' passie waaraan A.W. Gijselhart zich op de Doornenhof wijdt. "Vader en zoon hebben meer gemeen dan hun lief is […]", merkte Ton Anbeek (1987: 15) al op[91]. Ook de centripetale bewegingen van Broer vertonen asymmetrie; komen zowel broer als zus immers niet zwanger terug naar de Doornenhof? Magda van Victor, en Leendert van een dodelijke ziekte, dat denkt hij tenminste. In Leenderts New Yorkse bezigheden is de Doornenhof altijd al aanwezig. Zodanig dat de porositeit, zoals uit volgend voorbeeld zal blijken, er niet alleen optreedt op het gebied van gelijkenissen tussen vader en zoon, maar ook op ruimtelijk descriptief vlak. Zowel Manhattan als de Doornenhof blijken steeds in een staat van onvoltooidheid die met een idealistisch verlangen verbonden moet worden. Dat verlangen herinnert natuurlijk aan de speculatieve levensgang van vader en zoon. Leendert speculeert op de waarde van de kunst,

[90] Deze redenering zou nog iets meer doorgevoerd kunnen worden door de herhalingen te beschouwen als symptomen van een neurose, meer bepaald een sadomasochistische dynamiek waar A.W. Gijselhart aan de basis van ligt. Zoals de naam 'Magdalena' duidelijk maakt, zijn marteling en heiligmaking kenmerkend voor sadomasochistische relaties. Beide polen gelden zelfs als stabiliserende factoren in dergelijke relaties. In dat opzicht zou de herhalende beweging waarin Madonna en Hoer in elkaar opgaan, bijdragen tot A.W. Gijselharts voortbestaan. Zo zou Gijselhart ook beschouwd kunnen worden als de basis van het mislukken van Magda's verhoudingen. Een dergelijke benadering zou ook kunnen verklaren waarom bij Gijselhart soms gedachten opduiken die haast incestueus zijn.

[91] Zie ook Gert Hekma (1990): "Maar wat blijkt in New York : Broer is evenzeer een geldwolf als de vader, en het lanceren van nieuwe artistieke modes door de succesvolle kunstcriticus Gijselhart is erger geldhandel dan de huisjesmelkerij van pa in Nijmegen."

zijn vader speculeert op de waarde van zijn bezittingen. Manhattan wordt beschreven als een "dakloze kathedraal met kantoorpilaren die zich niet bogen, maar halverwege de hemel onaf ophielden, als om binnenkort nog hoger te gaan" (ML, 346). Zo lijkt Manhattans verlangen progressief getint. Big Apple (denk aan de erfzonde) verlangt naar een wederhelft die er nog bij moet komen. Op de Doornenhof echter lijkt het verlangen gewekt door regressie. Van de Doornenhof wordt verteld dat hij verlangt naar een verloren wederhelft, die er nooit is geweest omdat het domein stukje bij beetje verkocht wordt. Daardoor wordt een onafgewerkte indruk geschapen: "Het huis leek een onaf huis, de stenen roerloosheid leek te verlangen naar een verloren wederhelft. Maar die wederhelft was er nooit geweest" (ML, 301). In beide gevallen wordt de voltooidheid, ondanks het verlangen niet bereikt.

Uit het vorige punt mocht blijken dat de centrifugale en centripetale herhalingsdynamiek, met zijn vertragingen en haperingen, bijdraagt tot inzicht in de persoonlijke ver-spoking. Hier wordt duidelijk dat het optreden van de porositeit in het ritmische verblijf in een ex-centrische tegenpool aan de hand van herkenning en andersheid bijdraagt tot inzicht in de (ongewenste) verbondenheid. Die ex-centrische tegenpool is een ruimte die door zijn gebrek aan onafhankelijkheid niet met de periferie gelijkgesteld kan worden. De porositeit zorgt ervoor dat de ruimte van de tegenstelling een herhaling van het ontvluchte centrum is, zodat de gebondenheid aan de vaderfiguur (het patriarchale van het patrimonium) gewoon blijft voortduren.

Laten we nog een ander geval van ruimtelijke tegenstellingen van naderbij bekijken. Alle romans van Kellendonk beginnen met centripetale bewegingen naar een patriarchale kern, weten we. Op topografisch vlak vertrekt Frits' verplaatsing vanuit het randgebied van een dreigende herhaling van aangroeiende leegte:

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

In een vorige, niet gepubliceerde versie wordt in andere termen ingegaan op de proliferatie van een angstaanjagende leegte. In die passage wordt de dreigende proliferatie van de leegte geassocieerd met de verspoking, in de zin dat de leegte die door de vermenigvuldiging van de

kantoorruimte veroorzaakt wordt, van de stad een "spookstad" maakt. Ook is er sprake van investeren in de leegte:

> 'Het is moeilijk om aan goede woonruimte te komen – zelfs nu de stad langzaam leegloopt. Alle woningen worden afgebroken om plaats te maken voor kantoren. Honderdduizenden vierkante meters kantoorruimte staan leeg op dit moment. Het schijnt een vorm van investeren te zijn. Het is helemaal niet de bedoeling dat die kantoorruimte gebruikt gaat worden. Leegte die om zich heen vreet. Er ontstaat een volkomen lege spookstad binnen de eigenlijke stad – een economisch monstrum'[92].

Bovengenoemde dreigende kantoorgebouwen herinneren natuurlijk aan Lucas Goudvis' aangetrouwde familie waarvan het verzekeringsbedrijf gevestigd is in Business-O-Rama, "het modernste kantoorgebouw van de stad" (*NN*, 115). Die gebouwen droegen bij tot Frits' vaders' ver-spoking. Op ruimtelijk vlak woont Frits dus aan de rand van de dreigende leegte. Laten we opmerken dat Frits zich op existentieel vlak ditmaal, bevindt in een grensgebied dat leeg is. De leegte is al aanwezig in Frits' bestaan: hij is afgestudeerd en heeft nog geen baan. Wilde Frits zich veiligstellen voor de dreiging van zijn vaders leeg bestaan? Die leegte was er van meet af aan al.

Zoals Leendert keert Frits terug naar een patriarchale kern, het familiehuis in de Belgische Ardennen. Hij ver-tegenwoordigt zijn vader om beter aan hem te ontsnappen. Wat zich in die kern afspeelt, is een herhaling van de dreiging in de tegengestelde ruimte: ook daar wordt Frits met de leegte geconfornteerd. Een verschil is wel dat de dreiging in daden is omgezet. De leegte wordt door de zoonfiguur niet meer als liminale dreiging ervaren (al was zij er altijd al), maar wordt 'uitgevoerd'. Frits gaat in een paradigma van de leegte liggen, om te beseffen dat er *niets* veranderd is. De ver-tegenwoordiging van de leegte levert 'niets' op (*NN*, 194). In tweede instantie, in de niet-ruimte die zijn hotelkamer is, realiseert hij dat hij zijn vader nooit volledig zal kennen via de vertelling, dat zijn ver-tegenwoordiging van zijn vader nutteloos is geweest en dat hij zichzelf beter buiten de voetsporen van zijn vader zou moeten begeven (*NN*, 195-196). Dat hebben we in het vorige onderdeel van onderzoek vastgesteld. Maar Frits' ruimtelijke verplaatsingen blijven aan de iteratie onderhevig. Ernst gaat opnieuw in de leegte plaatsnemen door zijn vader in het familiebedrijf te gaan vervangen. Frits gaat in de lege kantoorgebouwen plaatsnemen nadat hij is opgestaan van tussen de lege krijtomtrek die rond het levenloze lichaam van zijn vader getrokken werd. Twee keer na elkaar wordt de dreigende leegte 'in daden' omgezet. De lege kantoorgebouwen zijn, van Frits' vorige dreigende rand, zijn nieuwe (voorlopige) centrum geworden.

[92] Kellendonk, Frans, *De nietsnut*. Varianten. Manuscript. Ongedateerd, Frans Kellendonkarchief Centrale Universiteitsbibliotheek Leiden, p. 9.

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

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

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

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

Motieven zoals Christus en de feniks, die in Kellendonks romans regelmatig opdagen, dragen bij tot die dynamiek van de spookachtige terugkomst van de zoon. Zowel de feniks als Christus verwezenlijken terugkomsten die de grenzen tussen leven en dood aan de orde stellen. De spookgestalten die keer na keer waargenomen worden, zijn dus niet alleen te herleiden tot de spookachtige aanwezigheid van de vaderfiguur in de ruimten van de tegenstelling, maar ook tot de centripetale pendelbeweging die de zoonfiguur uitvoert. De zoon komt terug, om op zijn beurt in de ruimte van de ontkennende vader te gaan spoken, om in de patriarchale waarneming naar (h)erkenning te vragen, zal aangetoond worden. De ontkennende vader, van zijn kant, laat zijn spookachtige aanwezigheid telkens weer in de filiale uitdrukking van de tegen-stelling herkennen.

De nabijheid van "wat buiten het gezichtsveld ligt"

Met de citaten van Derrida waarmee het vorige onderdeel besloten werd, werd de kwestie van de waarneming ingeleid. Zowel de vraag naar de waarneming van de terugkomende zoonfiguur door zijn vader, als de waarneming van de vaderfiguur door zijn zoon rijzen in het kader van de pendelbewegingen die in Kellendonks romans voorkomen. Ernst en Leendert willen bijvoorbeeld door hun onverschillige vader waargenomen worden, hebben we vastgesteld, maar anderzijds lijkt het erop dat Frits noch Mandaat de vaderfiguur op een adequate manier waarnemen. De vraag naar de waarneming van de terugkomer kan met andere woorden in twee richtingen gesteld. Er wordt inderdaad gevraagd zowel naar de waarneming uitgevoerd door de instantie die de terugkomer waarneemt, als naar de waarneming bij de terugkomende instantie. Het is een spel tussen tegenover elkaar gestelde blikken die elkaar zoeken en ontwijken. Asymmetrische blikken, grotendeels. Daaraan gebonden is de vraag naar de tijdruimtelijke oorsprong van de waarneming. Vanuit welk tijdruimtelijk punt vindt de waarneming plaats?

De cruciale narratologische vraagstelling van de waarneming werd, canoniek, in structuralistische termen behandeld door Gérard Genette (1972), en daarna door Mieke Bal (1986)[93]. Daaruit bleek dat een verschil gemaakt moest worden tussen de instantie die waarneemt en de instantie die vertelt. Dat de focalisatie de volledige ervaringswereld kan omvatten heeft Frans Willem Korsten aangetoond: "Het betreft de totale sensitieve ervaring van een subject" (Korsten 2005: 245). Anderzijds, Paul Ricoeur heeft in het licht gesteld dat het verschil tussen vertellen en waarnemen niet zo duidelijk is (Ricoeur 1984: 165-188). Ook bracht de Franse filosoof de positie van waaruit gefocaliseerd wordt scherper naar voren. Volgens Ricoeur is de focalisatie (die hij "point de vue" noemt) ondergeschikt aan de macht van de vertelling, in die zin dat wat in een vertelde tekst waargenomen wordt, uiteindelijk toch altijd verteld is. In die richting gaat ook de kritiek die door Luc Herman en Bart Vervaeck geuit werd:

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

[93] Voor een kritische presentatie van de problematiek verwijs ik naar Luc Herman en Bart Vervaeck (2005), meer bepaald pp. 75-84.

In *Over Literatuur* zijn Jan Van Luxemburg, Mieke Bal en Willem G. Weststeijn zelfs van mening dat "vertellen noodzakelijkerwijs gepaard gaat met het presenteren van een visie" (Van Luxemburg, Bal & Weststeijn 2002: 165). Ook kan de waarneming "van verschillende instanties afkomstig zijn: van een verteller die een overkoepelende visie geeft, of van een van de personages" (Van Luxemburg, Bal & Weststeijn 2002: 165). De verteller zou, met andere woorden, ook met de focalisator kunnen samenvallen. Hiertegenover zou ik toch willen beadrukken dat mijns inziens de visie uit woorden bestaat waarover de verteller beslist, vandaar dus aan de vertelling ondergeschikt blijft, zoals ook Paul Ricoeur beweerde:

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

Waar Ricoeur in bovenstaand citaat misschien onvoldoende de nadruk op legt, is dat de tijdruimtelijke oorsprong van de waarneming tweevoudig kan zijn. Het is inderdaad mogelijk om te beweren dat de waarneming onder woorden gebracht wordt in een onbepaalbare tijdruimte die we de tijdruimte van de verteller kunnen noemen. Daar beslist de verteller over de woordelijke samenstelling van de waarneming, woorden die hij door een personage of een andere instantie kan laten produceren. Maar die tijdruimte is niet noodzakelijk dezelfde als de tijdruimte van het waarnemende personage dat voor de vertelling dient als kanaal van de woordelijke uitdrukking van de waarneming. De ruimte waar enigszins beslist wordt over de compositie van de waarneming en de verwoording ervan, is niet noodzakelijk dezelfde als de ruimte waar er waargenomen wordt en waar die waarneming tot uiting komt[94]. Met die discrepantie moet misschien wel rekening gehouden worden.

In de openingscène van *Mystiek lichaam* ligt de focalisatie voornamelijk bij Gijselhart: hij hoort buiten roepen (*ML*, 297), en ziet door het venster van zijn slaapkamer "[h]et witte iets […] boven op de bakstenen kolom" (*ML*, 297). Ik beweer met nadruk dat de focalisatie niet altijd bij Gijselhart ligt omdat sommige zinnen best extern gefocaliseerd kunnen zijn. In de eerste alinea van de roman staat bijvoorbeeld: "Hij [A.W. Gijselhart] kroop dwars over het bed op zijn ellebogen, een log reptiel, trok het gordijn wat opzij" (*ML*, 297). Logischerwijze zouden we hier te maken hebben met een geval van externe focalisatie waarin Gijselhart

[94] Om met Umberto Eco te spreken: er zou enigszins beweerd kunnen worden dat het hier om twee verschillende 'mogelijke werelden' gaat (Eco 1985: 157 e.v.).

beschreven wordt terwijl hij over zijn bed naar het raam aan het kruipen is. In de daaropvolgende zin is de focalisatie dan weer persoonsgebonden: “In de ochtendmist, aan het andere eind van zijn tuin, zag hij iets wits op zijn poortstijl zitten. Een engel” (*ML*, 297). Daartegenover is van meet af aan duidelijk dat in die eerste bladzijden de personages en hun tijdruimtelijke handelingen door een of meerdere, in de tekst (nog) niet aanduidbare, instantie(s) onder woorden worden gebracht. De verteller steekt zijn relaas zodanig in elkaar dat de lezer uitgenodigd wordt om de visie van de patriarch te delen. In dat opzicht kan de verteller er deels in slagen om de lezer te manipuleren. Ik ga er hier met andere woorden van uit dat een tekst een lezer niet kan *forceren*. Aan de lezer wordt altijd de keuze overgelaten om met het vertelde akkoord te gaan of niet. Hij kan zich door het vertelde volledig laten meeslepen, maar daarnaast het vertelde gewoon ook weigeren. In dat opzicht wordt hier de mening van Luc Herman en Bart Vervaeck gedeeld:

> At their best, [texts] may invite a reader to take an active part in its unfolding, but obviously he or she may refuse to do so. Imagery may be a very powerful incentive. We agree with Booth when he states ‘that figurative languages will always figure the mind more incisively than plain language’ (1988: 298), and that metaphors have ‘special powers’ in influencing the reader. We also agree with Roland Barthes (1973), who showed that imagery can be very seductive. Still, in the end, it is up to the reader to decide what he or she will do with this figurative influence and seduction. […] More broadly, and in line with Ross Chambers, we must conclude that narrative techniques ‘produce authority through seduction’ (1984: 219) but that the reader always has the possibility to disobey this authority, thereby refusing to undergo the ‘power of fiction’. (Herman & Vervaeck 2002: 64-65)[95]

In de ouverture van *Mystiek lichaam* wordt de lezer voyeuristisch uitgenodigd om van binnenuit naar buiten te gluren. In de intimiteit van Gijselharts slaapkamer kijkt hij met de patriarch mee naar de gestalte van de nietsvermoedende Magda. Het is een centrifugale blik naar de rand van het centrum die de lezer aangeboden wordt, een blik waarvan het belang nog verder onderstreept zal worden. Het vectoriële startpunt van het boek kijkt van binnenin naar buiten, naar de ingang van de Doornenhof, verder zelfs aangezien de aanrijdende Tonia wordt beschreven. De ingang van het boek is dus een paradoxale blik op de uitgang – een blik die de lezer uitgenopdigd wordt te werpen, over de schouder van A.W Gijselhart. Van meet af aan wordt een beroep gedaan op een ex-centrische blik op een scheelkijkende Magda.

[95] Vergelijk met Jan van Luxemburg, Mieke Bal en Willem G. Weststeijn, die meer kracht lijken toe te kennen aan de tekst: “Alle lezers nemen zelf de beslissing hoe zij de tekst willen lezen, maar worden daarbij gestuurd door de aanwijzingen in de tekst” (Van Luxemburg, Bal & Weststeijn 2002: 157). Een gelijkaardige mening kan ook bij Vincent Jouve teruggevonden worden: “L’oeuvre se prête ainsi à différentes lectures, mais n’autorise pas n’importe quelle lecture. La liberté du lecteur est elle-même codée par le texte: il est difficile de savoir ce que chacun en fait, mais non comment chacun en use. La construction des signifiés, si elle appartient bien au destinataire, se fait sur la base des indicatiuons textuelles”.

Met zijn rug naar de kern gedraaid wordt de lezer uitgenodigd om mee te luisteren en te kijken naar de uit de lucht gevallen terugkomer, op de rand van de ingang die ook een uitgang is. Een uitnodiging om van meet af aan in een excentrische wending, de aandacht te vestigen op de waarneming van de spookachtige terugkomers? De schuine blik is 'excentrisch', maar blijft voorlopig 'liminaal', want naar mijn mening ligt de problematiek van de waarneming in Kellendonks romans iets ingewikkelder dan zoals Carel Peeters in 1984 (dus wel vóór *Mystiek lichaam* verscheen) het voorstelde. Aan de hand van een citaat uit Kellendonks *De waarheid en mevrouw Kazinczy* (1977) beweerde hij: "Wat buiten het gezichtsveld ligt, dat is waardoor de figuren in Kellendonks werk worden achtervolgd en beziggehouden" (1984: 123)[96]. Wat volgens Peeters buiten het blikveld van de personages lag, ligt er volgens mij (al altijd) in, als uitnodiging om naar 'buiten' te kijken, maar moet op een gepaste manier waargenomen worden. 'Wat buiten het gezichtsveld ligt', wil men het adequaat zien, moet het object worden van wat later een 'atopische' waarneming genoemd zal worden.

Het is trouwens opvallend dat de problematiek van de 'goede' waarneming vanaf de eerste zin van de roman ingeleid wordt: "Eén oog op een kier probeerde A.W. Gijselhart aan het licht te raden hoe laat het was" (*ML*, 297). Gijselharts vermogen om goed te kunnen zien wordt van meet af aan op losse schroeven gezet. Het valt Gijselhart bovendien ook moeilijk, om zijn dochter waar te nemen. Hij kan haar maar niet herkennen, die 'terugkoomster': een roepende stem (*ML*, 297), "een engel" (*ML*, 297), "een luchtgeest", "de kip met gouden eieren" (*ML*, 311). Dat Magda moeilijk af te grenzen valt, is op zich in feite niet zo verrassend, want zij is ook de ver-tegenwoordiging van wat voor het oog verborgen blijft en nog moet komen. Ten eerste omdat zij heimelijk een zoontje verwacht, Victor, waarvan "het spookje" (*ML*, 354, 357), haar vorig kindje uit een afgebroken zwangerschap, een "voorafschaduwing […] een wegbereider" (*ML*, 357) was. De vraag rijst natuurlijk in hoeverre Victor geen teruggekomen spook(je) is, een plaatsvervanger die zoals Mandaat in *Letter en geest* de afwezigheid van het eerste kindje gewoon maar bevestigt.

Met haar terugkeer naar de Doornenhof kondigt Magda in feite *ongezien* twee andere aankomsten aan, die er in feite enigszins al zijn en die voor Gijselharts waarneming (niet zo) verborgen blijven. Ten eerste is er, zoals eerder verklaard, Victors aankomst. Daarnaast is er de aankomst van Leendert. De filiale terugkomst is ontdubbeld. In dat opzichte kan Leenderts

[96] Een gelijkaardige bewering kan trouwens bij Anthony Mertens (2006: 220) teruggevonden worden: "Dat is precies wat mij in Kellendonks werk aantrekt: zijn aarzelende, zoekende gebaren naar iets waarvan volstrekt onduidelijk is wat het te zien zal geven".

terugkomst beschouwd worden als de herhaling van Victors terugkomst als 'revenant' van Magda's eerste kindje. Maar, zoals zal blijken, is dat niet de enige reden om Leenderts terugkomst als een herhaling te beschouwen.

Ten opzichte van haar broer zou Magda met andere woorden een aankondigende functie bekleden. Om het met een woordspel uit te drukken: Magda zou Leendert aankondigen om Magdalena in te leiden. Dankzij Magda's aanwezigheid is Leendert er enigszins al. Terwijl A.W. Gijselhart in Manhattan rondspookt ten gevolge van Leenderts oppositioneel gedrag, spookt Leendert rond in de Doornenhof ten gevolge van de centripetale dynamiek waarin zijn zus Magda een aankondigende functie vervult. Leendert is er ook al door zijn brieven die *herhaaldelijk* op de Doornenhof aankomen:

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

Al vóórdat hij opnieuw in de Doornenhof komt wonen, is Leendert voor Gijselhart spookachtig aanwezig in zijn onzichtbaarheid, als een "dreiging", die zijn aanwezigheid met regelmaat bekendmaakt.

Een vergelijkbare aanwezigheid kan vastgesteld worden met Victors aankomst in de Doornenhof. In de buik van zijn moeder dringt hij de Doornenhof ongezien binnen. Door Victor van rand naar centrum te brengen zonder dat Gijselhart dat bespeurt, fungeert Magda als een Trojaans paard. De moeder is één en meervoudig tegelijkertijd. Victor is er, maar nog niet zichtbaar genoeg, al "voelt" (*ML*, 339) Gijselhart zijn aanwezigheid:

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

Een ander effect van de terugkomende bewegingen is dat zij de hiërarchieën op losse schroeven zetten. In feite laat de terugkomende beweging zien dat de twee aankomsten die door Magda aangekondigd worden, belangrijker zijn dan Magda's eigen aankomst op de Doornenhof. Na zijn geboorte zal de kleine Victor de nieuwe aantrekkingspool van de Doornenhof worden. Later zal hij veel meer belangstelling tonen voor zijn vader dan voor zijn moeder. Magda's verheven moederstatus wordt na haar zoons geboorte met andere woorden naar de achtergrond geschoven. Wat Leendert betreft, de vertelling zal hem de eer gunnen om

met zijn woorden de roman te besluiten. Dat Magda haar verheven moederrol niet zal aankunnen, blijkt misschien ook uit het feit dat haar vader haar moet komen helpen om af te dalen van de kolom waarop zij zit, zoals een hoofse ridder die zijn geliefde uit haar toren komt verlossen.

> Eerst Prul maar eens bevrijden uit haar toren. Komt ze er misschien achter dat er eens prins schuilt in dit oude karkas. (*ML*, 310)

Net als Van Eycks *Madonna in de kerk* (*ML*, 345), of Tonia die in haar keuken "even hoog [torent] als de Berlijnse Madonna in haar kerk" (*ML*, p. 423), 'torent' zij 'hoog' op de poortstijl, maar die liminale machtspositie kan zij niet aan. Haar positie kan zij niet alleen aan. Haar vader moet haar komen helpen.

Daar moet aan toegevoegd worden dat Victor paradoxaal beschouwd kan worden als een soort originele kopie. Victor is de opvolger van "het spookje" (*ML*, 354, 357), Magda's vorig kindje uit een afgebroken zwangerschap, dat zij beschouwt als een "voorafschaduwing […] een wegbereider" (*ML*, 357) van Victor. Die woorden herinneren uiteraard aan Johannes de Doper (Mat 3). Telkens opnieuw dus wordt het hiërarchisch verheven karakter van de eerst(terug)komende onderuit gehaald. Een christelijke logica waarin "de laatsten de eersten zijn en de eersten de laatsten" (Mat 20,16)[97].

Spookachtige wezens, terugkomers en effecten van de tegenstelling, vallen moeilijk waar te nemen in Kellendonks romans, en toch zal blijken dat het hun waarneming, de manier waarop zij waarnemen en waarop zij waargenomen worden, is die door de personages en vertellers gewaardeerd wordt. Het spook kunnen waarnemen, om inzicht te krijgen in zijn gave van de geschikte ex-centrische waarneming. Op zoek naar de gepaste blik. Mandaat achtervolgt in *Letter en geest* zijn spook, onderscheidt hem, maar kan hem maar niet bereiken. Hij brengt het niet verder dan enkele hypotheses over diens identiteit. Brugman? Mogelijk, beiden zijn immers paradoxale aanwezigheden. Een hersenschim? Misschien. Had de mefistofelische Van Uffel hem kunnen helpen? Wellicht. Maar Mandaat keek te ver om daar rekening mee te houden. Hij had het te druk in zijn zoektocht naar een overkant [van de brug(man)], om zijn aandacht ook op de rand te vestigen.

[97] In *De Nieuwe Bijbelvertaling*, Nederlands Bijbelgenootschap, 2004. (online versie: www.biblija.net, geraadpleegd op 13 juli 2007). Zie ook: Mat 19,30; Mar 10,31; Luc 13,30.

Dat andere personages dan vader en zoon het lastig hebben met hun zicht, blijkt uit de belevenissen van Frits' moeder met haar "incubus" (*NN*, 132), dat als eerste, inleidende maar uitgebreide casus van de 'nabijheid van wat buiten het gezichtsveld ligt', zal dienen. Uit haar relaas aan haar zoon blijkt dat die spookachtige gestalte ´s nachts met haar kwam vrijen, terwijl zij zelf met haar man geen seksuele relaties meer onderhield. Pikant detail: Frits' moeder gaat "op de rand" (*NN*, 132) slapen. Als zij haar blik centripetaal werpt op het centrum van haar bed, ziet zij haar gehate man die voortaan de volledige ruimte in het bed in beslag neemt (*NN*, 132). De visie van haar (slaap)ruimte wordt volledig door Frits' vader ingenomen – te onthouden detail. Let in de beschrijving op de overeenkomsten met Mandaats spook of met Magda in de eerste bladzijden van *Mystiek lichaam*, want ook haar incubus is spookachtig en etherisch:

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

De herhaling, de regelmatigheid van de terugkeer van de terugkomer werd door de auteur gecursiveerd: *weer*. Het leidt het motief van de andersheid in, want daar draait het om: de bekwaamheid tot het waarnemen van de verandering in het zelfde. Frits' moeder is er zeker van dat zij die man ként, maar ze kan hem maar niet *her*kennen, die andere. De man is vreemd en bekend, familiair haast; afstand en nabijheid tegelijkertijd. Waardoor kan zij hem niet herkennen? De manier waarop ze hem te zien krijgt, is niet volledig genoeg, of is net té volledig: hij is te dichtbij om herkend te worden. Hij is te veel in één keer – een teveel dat zorgt voor zijn onvolledigheid. En toch zal later blijken dat de oplossing van het probleem in de nabijheid lag – een nabijheid die vanuit de gepaste afstand waargenomen moest worden:

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

Te dicht om te zien, om het spook te herkennen. Door die nabijheid wordt haar blik te dicht, én ook te ver, over de rand (van het lichaam) heen.

Toch komt er een laatste droom, waarin de incubus zijn blik op Frits' moeder richt, zodat zij zijn gezicht kan zien: "*Hij* was het. Dezelfde man die ik overdag *niet* kon luchten of *zien* [ik cursiveer, MS] was ´s nachts de man van mijn dromen" (*NN*, 134). Frits' moeder kon

haar man niet alleen ´s nachts in haar zogenaamde dromen niet zien, maar overdag ook niet. Het probleem van de visie… Hij was een spook voor haar geworden overdag, wanneer zij hem niet meer kon zien. Ook ´s nachts was hij voor haar een spook dat zij niet kon zien, maar dat zij heeft moeten leren zien, tot Frits' moeder in een gedeelde blik eindelijk de discrepantie, de differentie, kon zien tussen haar man als man van haar dromen die zij maar niet kon zien, en haar man zoals hij geworden is. Lucas was niet altijd de 'zelfde' gebleven. Ook zijn bestaan werd door andersheid bepaald dat van hem maakte wie hij ondertussen geworden was maar dat Lucas moeder niet kon zien:

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

Zelfs Frits, waarvan we ondertussen weten dat hij de lessen die hij trekt in zijn daden niet kan naleven, lijkt voor zijn moeders verhaal een interpretatie voor de hand te hebben:

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

Het gezichtsprobleem, de leegte van de blinde vlek komt uit een overvloed aan sporen die de verandering met zich meebrengt. Door opgestapelde ver-andering wordt het zelfde té anders om nog vanuit het standpunt van Frits' moeder herkend en dus ontraadseld te kunnen worden. Overvloed maakt de visie té volledig, 'overvol', om nog herkenbaarheid, voldoende 'restance' met zich mee te brengen, zodat de visie er paradoxaal onvolledig door wordt. Frits' moeder had haar man, die voor haar niettemin een spook was geworden (zij "[kon] hem niet meer zien"), in haar waarneming overgedetermineerd. In haar blikveld nam hij teveel plaats in om nog herkend te kunnen worden, juist zoals hij in haar bed teveel plaats innam. Haar visie van hem werd er onvolledig door. Net als bij A.W. Gijselhart wordt tegen andersheid haat gekoesterd, blijft die andersheid, voor zover dat voor de focalisator mogelijk is, ongezien, en dus onbestaand. Maar de romans laten zien dat de andersheid blijft voortspoken in de vorm van de terugkomst.

Staren naar de blik op het (zelf)portret

Ook *Bouwval* laat een spookachtige en demonische gestalte optreden (*BVL*, 13). Ditmaal wordt de problematiek van de herkenning van de andersheid aan de hand van het zelfportret gesteld. De spiegelsituatie die door de aanwezigheid van een zelfportret wordt veroorzaakt, maakt het verder mogelijk om het optreden van de tijdruimtelijke en interpersoonlijke porositeit in Kellendonks romans opnieuw aan bod te laten komen. Vooral laat deze casus blijken hoe belangrijk de positie van de waarnemer is ten opzichte van zijn object.

Ernsts demon is een jongeman op een portret dat thuis door zijn vader opgehangen is. De identiteit van de geportretteerde ontdekt de zoonfiguur pas later in het verhaal, in zijn Opa's woning. In afwachting noemt hij hem 'Langueur', naar de indicatie onderaan het portret

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

In die naam kan natuurlijk een verwijzing herkend worden naar Joris-Karl Huysmans' dandy Des Esseintes in *A Rebours* (1884), zoals Tijn Boon (1998a: 33) opmerkte. Ernsts demon heet in feite Willem. Hij was de broer van Opa. In de roman verschijnt hij voor de eerste maal in een ruimtelijke context van vernieuwing aangezien Ernsts het portret voor de eerste maal van zijn leven ziet in een nieuw huis waarin de familie net zijn intrek heeft genomen. Hij opent en sluit Kellendonks eerste roman, die er een cyclische vorm door krijgt.

Het portret had Ernst nog nooit eerder gezien. Het hing blijkbaar niet in het vorige huis, het 'oude' huis. Voor hem is dat spoor uit het verleden, dat hij zal moeten leren ontraadselen, dus 'nieuw'. Het zelfportret kan beschouwd worden als een uitnodiging om de ver-andering in werking waar te nemen. Juist zoals voor de eerste zin van *Mystiek lichaam* wordt een beroep gedaan op de waarneming, ditmaal om de visie van een terugkomer uit het verleden te leren zien:

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

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

Een narratologische benadering van de eerste zinnen van *Bouwval* laat zien dat er behoedzaam omgegaan moet worden met de bewustzijnsvoorstelling. Er moet rekening gehouden worden met de discrepantie tussen de vertelling van de verteller, en de gedachten- en woordenstroom die door Ernst geproduceerd wordt en door de verteller verwoord is. Hierbij moet rekening gehouden worden met de bewustzijnsvoorstelling van de andere personages, meer bepaald Ernsts vader. Hun belevingswereld wordt niet weergegeven, maar aan de hand van hun woorden en handelingen kan hij voor een deel wel gereconstrueerd worden, voor zover dat mogelijk is. In de eerste zinnen van de roman bevindt de lezer zich dicht bij Ernsts standpunt zoals dat standpunt door de verteller wordt verwoord. Wie is in de eerste zin van de roman van oordeel dat Ernsts ouders besloten hebben om oud te zijn? Logischerwijze zou dat Ernst zelf moeten zijn: in zijn kinderogen zijn zijn ouders oud geworden, onder meer omdat zij de beslissing genomen hebben om hun tanden te laten trekken. Het laten trekken van de tanden zou in dat opzicht beschouwd kunnen worden als een overgangsrite om de ouderdom te bereiken. We kunnen ons moeilijk inbeelden dat Ernsts ouders zelf verklaard hebben dat ze voortaan oud gingen zijn. Ook is het minder logisch om een dergelijk woordgebruik aan de verteller toe te schrijven. Dat zou dus Ernsts visie op de stand van zaken zijn. Dat neemt niet weg dat vanaf de volgende zin iets meer afstand wordt genomen van Ernsts bewustzijn. De band tussen Ernst en de verteller is vrij complex. De vertelling volgt alleen maar Ernst. Maar nooit heerst de zekerheid of het vertelde een (vaak geïroniseerd) commentaar van de verteller op Ernsts geschiedenis is, waarin heel vaak van zeer dichtbij Ernsts visie gevolgd wordt, of een zo objectief mogelijke verwoording van

Ernsts gedachtestroom terwijl die aan het focaliseren is[98]. In de tweede zin van de roman was het alsof afstand werd genomen van Ernsts visie op de feiten. Toch wordt zijn bewustzijn iets verder weer benaderd. Let op hoe Ernsts vader in de volgende twee citaten aangeduid wordt. Het eerste citaat is de vierde zin van de roman: "Zijn [Ernsts] vader dwaalde met een hamer in zijn hand door het huis" (*BVL*, 13). Van "Zijn vader" wordt twee zinnen verder overgegaan naar: "Pa had alles neergezet waar hij het hebben moest: de kapstok tegen de muur in de hal, het kruisbeeld lag op de schouw, […]" (*BVL*, 13).

De verhouding, vermenging zelfs, tussen de verschillende oorsprongen van de beschrijving van het schilderij vanaf de tweede alinea qua bewustzijnsweergave is onmogelijk accuraat weer te geven. Natuurlijk wordt in het volgende voorbeeld Ernsts visie weergegeven, maar wie vindt er dat Langueurs "vingers week als asperges" zijn? Wie maakt deze vergelijking, Ernst of de verteller die in de weergave van Ernsts focalisatie hier en daar een eigen interpretatie maakt?

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

De woordkeuze en syntaxis in de beschrijving van het schilderij lijken er soms op te duiden dat onmogelijk het bewustzijn van een kind weergegeven wordt. Uit de keuze van sommige bijvoeglijke naamwoorden blijkt dat de vertelling (ironisch?) vooringenomen bezig is als zij Ernsts visie aan het verwoorden is. Let bijvoorbeeld nog op de syntactische complexiteit en de woordkeuze van de volgende zin, waarin plots de subjectieve (kinderlijke?) term "belachelijk" opduikt:

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

In de loop van de beschrijving van het portret wordt de verteller steeds formeler. Tezelfdertijd neemt hij meer afstand van zijn personage, zodanig dat halverwege staat dat "de jongen [en niet de kroonprins, MS] [dikwijls] met zijn rug tegen de trapleuning het portret aandachtig [stond] te bekijken" (*BVL*, 14). Ook de porositeit tussen bewustzijnsvoorstelling van de

[98] Een dergelijke opmerking werd trouwens al gemaakt door Hans Warren (1977a), die er echter niet van uit gaat dat de bewustzijnsweergave tegelijkertijd misschien het bewustzijn van een ironische verteller zou kunnen uitdrukken: "Zo verliest de schrijver af en toe uit het oog dat zijn hoofdpersoon een jongetje van tien jaar is, laat hij hem dingen constateren die buiten het begripsvermogen van een tienjarige vallen."

verteller en Ernsts bewustzijn vermindert. Zo staat middenin de beschrijving vaak duidelijk aangegeven wanneer Ernsts bewustzijn verwoord wordt, zoals bijvoorbeeld: “Wat een bespottelijke toestand om jezelf in te laten portretteren! meende de kroonprins” (*BVL*, 14).

Wat hieruit te onthouden valt, is dat zowel de verteldaad als de visie die in woorden wordt uitgedrukt, uit een meervouwd van stemmen bestaan. Die stemmen zijn in elkaar verweven en veronderstellen een cognitieve hiërarchie. Vaak is het bijvoorbeeld zo dat de verteller meer weet dan zijn personages. In die stemmen is de verwoorde focalisatie van de zoonfiguur een poreuze inbedding waarin Leenderts autonome visie vermengd wordt met de vertellers interpretatieve verwoording van die visie. Dit veronderstelt dat voor de lezer de focalisatie van de zoonfiguur altijd al meer bevat dan alleen maar de welafgebakende visie van een personage. Met de eventualiteit en, voor zover dat mogelijk is, de functionaliteit van de discrepantie ontstaan uit de bijgevoegde informatie aan de visie van de zoonfiguur, en de onwetendheid van die zoonfiguur zal voluit rekening gehouden moeten worden. Laten we bovendien herhalen dat *Bouwval* een roman is waarin de zoonfiguur *leert* waarnemen. Besluiten de ouders om ouder te worden, de zoonfiguur vordert in zijn volwassenwording. In dat opzicht kunnen we de verteller als figuur van kennis beschouwen als een (ironische) ingewijde die Ernsts vorming verwoordt, begeleidt, en becommentarieert, al blijft zijn personage voor dat bijgevoegde commentaar op zijn visie logischerwijze doof.

Van zijn broer Willem (Langueur, Ernsts demon, dus) beweert Opa dat die in zijn schilderijen “steeds meer plaats [ging] innemen en het landschap of interieur steeds minder” (*BVL*, 49-50). Ook kan de patriarch zich “niet herinneren dat hij ooit één schilderij helemaal heeft afgemaakt” (*BVL*, 50). Het motief van het nooit voltooide, steeds ver-anderende, lichaam dat teveel plaats inneemt, herinnert uiteraard aan *De nietsnut*. In die roman kon Frits’ moeder in de incubus waarop ze verliefd was haar man maar niet herkennen omdat zij hem van ‘te dichtbij’ aanschouwde en omdat zij van hem een beeld had overgehouden waarin de ver-andering geen plaats had. Ook voor Willems zelfportretten rijst de vraag naar de gepaste blik op de ver-andering. De dynamiek die het raadsel blootlegt, is analoog aan *Mystiek lichaam*s openingsbladzijden. Juist zoals bij Magda kan de heen- en terugbeweging waarvan de figuur getuigt zowel in een christelijke alsook in een feniksachtige intertekst gelezen worden. Als de zon fel op Langueurs portret schijnt, is het alsof het personage uiteenvalt “in myriaden afzonderlijke krijtkorreltjes en binnen een mum van tijd geheel en al tot stof [is] vergaan” (*BVL*, 15). “Maar hij herrees steeds weer”, staat er meteen daarna, als laatste zin van

de proloog, te lezen (*BVL*, 15). De demon is een onophoudelijke terugkomer. Verder is hij, opnieuw, zoals Magda, een figuur van de ruimtelijke ambivalentie: noch boven, noch beneden, doch beide tegelijk. Zat Magda op de Doornenhofse poortstijl ergens tussen grond en hemel[99], te huiveren in de zon van de valse lente, in *Bouwval* hangt Langueur "halverwege de trap" (*BVL*, 13) tussen hemel en aarde, te wachten op de volgende keer dat hij door de zon ver(r)ast wordt. Ook is Langueur perifeer. We bevinden ons immers in een nieuw huis (*BVL*, 13), behorende tot een zoon die zijn autonomie opeist (*BVL*, 87) en die, zonder zijn erfenis daarom letterlijk te weigeren (*BVL*, 86), er toch in zal slagen om bij te dragen tot de begrafenis van het patrimoniale van het patrimonium. Door zijn blik en door zijn ruimtelijke situatie is Langueurs zelfportret ex-centrisch. Hij bevindt zich niet in de ruimte van de patriarch Opa, waartoe hij 'oorspronkelijk' behoort en waarvan hij toch wel een spoor is. Hij kan wel als een doorverwijzing beschouwd worden, naar het centrum waar hij vandaan komt en waarvan Opa de kern is. Het zelfportret van Langueur bevindt zich in een perifere ruimte. Maar de centrifugale dynamiek waarvan hij het spoor is, beperkt zich niet tot zijn perifere positie. Want zelfs in de vrijheid van de perifere ruimte nodigt Langueur uit tot een centrifugale blik naar buiten, naar elders, naar een andere ruimte. Hij hangt "recht tegenover het smalle raam dat uitzag op het westen" (BVL, 13), waar de hel gelegen is[100]. Hij is binnen, in een perifere ruimte, maar zelfs dan kijkt hij weer naar elders. Langueur is een voortdurende doorverwijzing. Ook als Ernst bij zijn grootvader weer een zelfportret van diens broer vindt, staat Langueur weer voor een raam (*BVL*, p. 63). Die ruimtelijke indeling waarin de waarnemer uitgenodigd wordt om van binnenin naar buiten te kijken, herinnert uiteraard aan de ouverture van *Mystiek lichaam*: de lezer werd net binnengelaten in de diëgesis, en hij wordt uitgenodigd om met de slecht waarnemende Gijselhart naar de uitgang te kijken, ex-centrisch.

Kan er voor *Bouwval* een architect aangeduid worden voor deze ruimtelijke opstelling? Ernsts vader draagt er voor een groot deel de verantwoordelijkheid van. Door zijn vader (Opa, dus) voorgesteld als een figuur van de niet-handeling, stelt Ernsts vader in zíjn huis wel daden terwijl hij zich door zijn zoon laat waarnemen. Voor die handelingen heeft hij geen woorden nodig, noch geschreven noch uitgesproken. Als figuur van de niet-daad in Opa's vertellingen, moet Ernsts vader in zijn nieuwe huis daarentegen als een figuur van de daad en de niet-taal beschouwd worden. Zijn woordeloze handelingen komen als sporen over die op een adequate manier waargenomen en ontraadseld dienen te worden. Dat veronderstelt

[99] Deze ruimtelijke opstelling doet trouwens aan 'Simeon de pilaarheilige' denken.
[100] Zie o.m. Vervaeck (2006: 30).

een adequate waarneming van de vader in zijn ruimte. Voor Ernst, bijvoorbeeld, is zijn nieuwe huis een oppositionele ruimte (steeds) in wording. In die ruimte voert hij zijn opstand tegen Langueur, later opgevat als tijdloos zichtbaar spoor van zijn verbondenheid met een leegte (*BVL*, 63-64) die hij maar niet als een vrijheidsvorm kan opvatten. Voor Ernsts vader kan zijn nieuwe ruimte integendeel als een perifere ruimte van vrijheid en autonomie opgevat worden, althans een vorm daarvan. In die ruimte vervult Langueur geen oppositionele functie, noch is hij het slachtoffer van onverschilligheid aangezien zijn zelfportret op een zichtbare plaats opgehangen wordt.

Hoe laat Willy zich in zijn ruimte van de vernieuwende breuk met het verleden aan zijn zoon zien? Woordeloos – want het taalgebruik is onbetrouwbaar en ligt aan de kant van Opa – handelend hangt hij het zelfportret van Langueur, zijn gestorven voorvader, op. Zijn gebaren zijn zíjn taal, waarmee hij zijn zoon uitnodigt tot een dechiffrerende blik op een figuur als spoor dat een verleden (dat dus niet verworpen is) laat zien dat tegelijkertijd een opening op een autonome toekomst is. Die verhouding tot het zelfportret als vaderspoor veronderstelt geen tegengestelde opstelling vanwege de zoon, noch een negerende of negationele verhouding ten opzichte van het spoor.

Wat laat het zelfportret dan wel zien? Langueur, laten we hem naar Ernsts voorbeeld zo noemen, kan als het spoor van een levensdynamiek beschouwd worden: het verwijst steeds door, vandaar dat het de onmogelijkheid van zijn voltooiing laat zien. In de doorverwijzingsdynamiek kan ook de optredende ver-andering in de herhaling van het zelfde herkend worden, Derrida's 'itérabilité'. De herkenning van het zelfde dankzij de 'restance', is verbonden met de vraag naar de andersheid waarmee het gepaard gaat. In *Bouwval* is het mogelijk om Langueur, die in feite Willem heet, te herkennen in Willy, Ernsts vader. Als Langueur in Opa's litanie aan de beurt komt, wordt zijn geval door de patriarch met fluwelen handschoenen aangepakt, gelijktijdig door Theet afgekraakt:

> 'En mijn broer Willem is dus ook onderscheiden. Hem hebben jullie nooit gekend, want hij is gestorven tijdens de A-griepepidemie van negentiennegentien. […] Hij was een begaafde jongen.'
> 'Da was ie zeker,' zei Theet, 'mor d'r zat voor ginne cent pit ien die kerel, niks ginne leveslus […].'
> 'Hij was stil, teruggetrokken, een beetje zwartgallig misschien ook. Er waren maar twee dingen waar hij echt om gaf: schilderen en muziek. Hij maakte alleen zelfportretten' (*BVL*, 49)

Het genoemde gebrek aan pit en ambitie zijn uiteraard de verwijten die Ernsts vader – ook als terugkomer, herkenbare zelfde als zijn peter, maar anders – te wachten staan. Opa verwijt zijn

zoon bijvoorbeeld dat hij een "slappe vent" (*BVL*, 86) is. In combinatie met het zwartgallige in zijn karakter, zijn artistieke en demonische aard en zijn vroege dood, haalt Langueurs karaktertekening het motief van de zelfmoord aan. Na zijn dood blijft hij via zijn zelfportretten doorspoken, terugkomen. Een treffende asymmetrische analogie valt in *Mystiek lichaam* bijvoorbeeld te bespeuren. In een beschrijving van zijn jeugd meldt A.W. Gijselhart dat hij één oom had "die later zo ondankbaar zou zijn om zich te verhangen […]" (*ML*, 403). De naam van die oom wordt in een andere herinnering bekendgemaakt. Daar is het alsof Opa's andere broer, de zuiplap Kobus, de "schand van de familie" (*BVL*, 51) en Willem maar één persoon zijn. Let ook op het motief van de herkenning in het portret, de tijdloosheid van het spoor en de familiale gebondenheid – Ernsts vloek:

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

Enkele bladzijden verder heeft Gijselhart het over "wat er vroeger bij hem thuis allemaal aan tafel had gezeten" (*ML*, 403). Hij heeft het onder meer over "een ongetrouwde oom die later zo ondankbaar zou zijn om zich te verhangen" (*ML*, 403). Wordt Willem in *Bouwval* door zijn petekind, Ernst vader, ook niet 'opgehangen'? *De nietsnut* liet vermoeden dat ook een moord een geprogrammeerde zelfmoord kon zijn, "zelfmoord bij volmacht" (*NN*, 151). Lucas Goudvis had zich evenzeer zodanig kunnen gedragen dat Dirkzwager hem vermoordde. Valt daar geen *imitatio Christi* in te herkennen? Christus wist van meet af aan dat hem de dood te wachten stond, en heeft er niets voor gedaan om de aanslag op zijn leven te vermijden. Hij werd enigszins ver(zelf)moord[101]. Willy herdenkt, herhaalt die christelijke opoffering door, bij zijn zoons weten (en visie), het portret van zijn peter aan de muur te *nagelen*. In *Bouwval* ligt het kruisbeeld op de schouw als Willy Willems zelfportret aan de muur hangt, alsof het kruisbeeld door het zelfportret vervangen werd. "Vier hamerslagen had Pa nodig om de spijker te krijgen waar hij hem hebben wilde" (*BVL*, 13). Hier zou, ten respect van onze problematiek van de waarneming, geopperd kunnen worden dat het getal "vier" naar Christus'

[101] Aangezien Jezus op voorhand zeer goed wist wat voor vroegtijdig sterven hem te wachten stond en nooit iets ondernomen heeft om aan die dood te ontsnappen. Zie hiervoor bijvoorbeeld Christus' volgende woorden: "'Over twee dagen is het, zoals jullie weten, Pesach. Dan wordt de Mensenzoon uitgeleverd om gekruisigd te worden'" (Mat, 26,2). Ook Jezus' twee volgende opmerkingen zijn meldenswaard: "Voor de tweede maal liep [Jezus] van hen weg en bad: 'Vader, als het niet mogelijk is dat deze beker aan mij voorbijgaat zonder dat ik eruit drink, laat het dan gebeuren zoals u het wilt'" (Mat 26,42), alsook: "Weet je niet dat ik mijn Vader maar te hulp hoef te roepen en dat hij mij dan onmiddellijk meer dan twaalf legioenen engelen ter beschikking zou stellen? Maar hoe zouden dan de Schriften in vervulling gaan, waar staat dat het zo moet gebeuren?'" (Mat 26, 54-55).

stigmata kan verwijzen: één nagel in iedere hand, één voor beide voeten, en één lans weliswaar in de borstkas. Zoals Christus door de Romeinen aan het kruis gespijkerd, ver(zelf)moord werd, wordt Willems opoffering ritualistisch door zijn petekind in waarneembare daden herhaald en herinnerd. *Bouwval*s eerste bladzijden zijn een eucharistie als (hier woordeloze) ver-tegenwoordiging van een opoffering in een christelijke zin. Willy herhaalt Willems opoffering.

Het feit dat Langueur in Ernsts vader herkend kan worden, wordt voorts in de hand gewerkt door hun respectievelijke naam[102]:

> 'We [Opa en zijn vrouw] hebben hem naar jou genoemd, Willy. Je hebt wel iets van hem, in het slechte. Sommige dingen gaan nooit verloren, alle veranderingen ten spijt. Willem had weer iets van Wolfgang, volgens mijn vader. Een sombere aard.'
> 'Ik heb geen sombere aard,' lachte Pa, onwennig.
> 'O jawel.' (*BVL*, 50)

Ondanks de differentie, blijft er telkens opnieuw voldoende 'restance' om bij de daaropvolgende generatie voor herkenning te zorgen. Opa is in zijn laatste levensdagen een betere ziener dan bijvoorbeeld Frits' moeder dat aanvankelijk was. Hij heeft geen moeite om in zijn zoon de terugkomst van zijn broer te herkennen. In Opa's optiek is dít het patrimoniale van het patrimonium dat hij moet torsen. Opa beschouwt zijn zoon als een spoor van Willem. In dat opzicht is Willy zijn vaders demon. Hij is het andere dan zijn verwachtingen, dat zijn normatieve woorden tegen zijn wil moeten (h)erkennen. Voor zijn vader is Willy datgene waarin de autodescriptie zich niet kan terugvinden, maar waarvan de visie zich woordeloos aan hem opdringt. Willem als tijdloos spoor van de (voor)vaderlijke gebondenheid. In dat opzicht krijgt Opa plots de trekken van een zoonfiguur als erfgenaam. Zijn zoon wordt zijn erfenis die een lineaire opvatting van de tijd omverwerpt. Een gelijkaardige dynamiek, zal duidelijk worden, valt in *Mystiek lichaam* aan te duiden na Leenderts terugkomst, wanneer Gijselhart tegen zijn zin de aanwezigheid van zijn zoon moet dulden (*ML*, 403-404).

Nominaal stellen Willem en Willy de vraag naar de wilskracht: 'wil hij'? Wie wil wat? Wil de zoon de erfenis aanvaarden? Wil hij het vaderspoor in het patrimonium leren zien waarin men vroeg of laat zichzelf herkent? Zichzelf herkennen in de ver-andering, want de erfenis draagt een spiegelend spoor: in *De nietsnut* past de lege krijtomtrek die rond Lucas' lijk getrokken werd beter rond Frits' lichaam (*NN*, 193). Frits is er bijvoorbeeld zeker van dat

[102] Hier moet trouwens opgemerkt worden dat in een eerdere, niet gepubliceerde versie van *De nietsnut*, Lucas en zijn zoon Frits 'Willems' als familienaam dragen (F. Kellendonk, *De nietsnut*. Varianten. Manuscript. Ongedateerd, Frans Kellendonkarchief Centrale universiteitsbibliotheek. Leiden, p. 18).

hij in een tekening die hij vijftien jaar voordien van zijn vader maakte, zijn eigen volwassen gezicht getekend heeft (*NN*, 103-104) Aan Mandaat wordt gevraagd of hij "toch de nieuwe meneer Brugman" is (*LG*, 239). Gijselhart wil de spiegelende ervaring zoveel mogelijk vermijden door zichzelf niet in zijn zoon te moeten herkennen(*ML*, 343). De erfenis, die het vaderspoor draagt, werkt als het zelfportret, dat ook het zelfportret van een andere mag zijn, want in ieder geval wordt de kijker ertoe gedwongen om er zich mee te identificeren:

> Het was de schok der herkenning die [de kroonprins] doorvoer; die schok was des te heviger omdat hij meer herkende dan welbeschouwd mogelijk was. Het gezicht van Langueur, dat op de krijttekening klein en een beetje vaag was, keek hem nu plotseling aan van heel dichtbij en het verontrustende was dat de kroonprins alle details van dat gezicht, die op de krijttekening thuis ontbraken, ook herkende, tot de Geheimratsecken toe, terwijl de Langueur thuis toch nog in het bezit was van een overvloedige haardos. (*BVL*, 63)

Het zelfportret is een uitdaging tot herkenning. Herkent Ernst zichzelf in het zelfportret van Willem dat hem aankijkt? Nog niet. Hij herkent hoogstwaarschijnlijk eerst zijn vader, die "blond krullend haar [had], tot laag in zijn nek, en een hoog voorhoofd dat al met veel rimpels gelinieerd maar nog onbeschreven[103] was" (*BVL*, 27). Ernsts vader en diens peter delen analoge herkenningstekens: een weelderig kapsel, een hoog voorhoofd en hun naam. Maar Ernst herkent nog 'meer […] dan welbeschouwd mogelijk' (*BVL*, 63), en die meerwaarde laat toe om in de herkenning van de andersheid de spiegeldynamiek voort te zetten.

Een kleine omweg via een tekst van de Franse filosoof Jacques Derrida, met name *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines* (1990b), kan misschien beter inzicht bieden in de spiegeldynamiek tussen kijker en geportretteerde. Een zelfportret waarin de geportretteerde schilder door de kijker in de ogen gezien kan worden, eist van de kijker een weerspiegelende bijdrage, wat Derrida (1990b: 64) de "hypothèse de la vue" noemt. In die hypothese van de blik speelt de ruimtelijke situering een sleutelrol. Kijker en zelfportrettist op het doek moeten elkaar vanuit de geschikte positie waarnemen, zodat beide blikken elkaar adequaat ontmoeten. De zelfgeportretteerde schilder is immers ook een kijker. Dan is het 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 Jacques Derrida (1990b: 64). Alleen voor de andere die vanuit de geschikte plaats naar het brandpunt van de spiegel kijkt en door zijn blik op die plek het zelfportret als zelfportret bevestigt, is het zelfportret een zelfportret:

[103] Let op die term, alsof zijn vader van een existentiële leegte getuigt, "een lang voorbije voorwereld waarin alles nog geschapen zou moeten worden" (BVL, 32).

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

De hiervóór vermelde gevallen van spiegelende erfenissen in gedachte houdend evenals Derrida's 'hypothese de la vue', zou beweerd kunnen worden dat wat Ernst *ziet* in het zelfportret waarin Langueur hem in de ogen kijkt, zich niet beperkt tot zijn vader als Langueur, die hij aan de hand van lichamelijke overeenkomsten herkent. Het zelfportret laat Ernst hoogstwaarschijnlijk ook zichzelf als Langueur zien, zijn demon in wie hij zijn vader herkent; zichzelf in datgene waartegen hij in opstand is. In het "meer dan welbeschouwd mogelijk" (*BVL*, 63) dat Ernst in het zelfportret herkent, bevindt zich zeer waarschijnlijk een zelfbeeld.

De geschikte plaats voor de geschikte blik naar en van het patriarchale spook is misschien wel 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.

Waarneming van het spook: het zelfportret als ruïne

Het is mogelijk om zich iets meer te verdiepen in Ernsts opstand tegen de visie van een andersheid dat met een herkenning van zijn vader en van zichzelf gepaard gaat. In de beschrijving van de dynamiek van de blik van en op het spook, werd al een tipje van de sluier opgelicht. In wat voorafging werd beweerd dat Willems zelfportretten een steeds opnieuw doorverwijzend spoor zijn. In zijn monografie over het zelfportret beweert Derrida (1990b) dat het zelfportret als een ruïne beschouwd moet worden. Deze bewering herinnert uiteraard aan de titel van Kellendonks eerste roman: *Bouwval*. Het zelfportret is een ruïne, een bouwval. Vandaar dat aangenomen kan worden dat de titel van Kellendonks eerste roman in feite naar twee erfelijke patrimonia kan verwijzen. Enerzijds is er Opa's vastgoed dat in een bouwvallige staat verkeert (*BVL*, 74). Deze materiële toestand weerspiegelt trouwens het uiteindelijke niveau van de illusies die Ernst ten opzichte van zijn familie koestert (*BVL*, 56). Noch Willy (*BVL*, 86) noch Willem (*BVL*, 49-50) hebben een hand naar Opa's immobilia

uitgestoken. Naast Opa's erfenis is er de erfenis die Willy aan zijn zoon toont (*BVL*, 13): het zelfportret van een andere, waar Ernst naast zijn demon nog ook zijn vader en zichzelf in herkent (*BVL*, 63). Vandaar dat Ernst ervan uitgaat dat het zelfportret zijn gebondenheid aan het nietsdoen, zijn onvrijheid toont (*BVL*, 64). Hij is de zoon van een vaderfiguur die hem herinnert aan de bende mislukkelingen die de familie telt, en hem van de bouwtraditie in de familie definitief uitsluit. Zowel Willy als Opa stellen Ernst ruïnes voor. Maar terwijl Opa met zijn woorden een leugenachtig opgepoetste ruïne toont, legt Willy zijn zoon woordeloos een tabula rasa voor. Willys voorhoofd is bovendien "onbeschreven" (*BVL*, 27). Vanwaar die paradox? Het antwoord dat Jacques Derrida (1990b: 69-72) daarop kan bieden is dat het zelfportret ruïne is omdat het tijdloos is, een herinnering aan zichzelf in zijn onvoltooidheid. Willem voltooide trouwens nooit zijn zelfportretten (*BVL*, 50): het zelfbeeld dat hij toonde was de onvoltooidheid. De mens wordt in een 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, onderhevig aan wat Derrida (1972a: 1-29) de "différance" noemde. Zelfs de opeenstapeling van details, teveel details, maken de mens niet altijd herkenbaar, mocht Ernsts moeder beseffen toen in haar geïdealiseerde minnaar haar man maar niet kon herkennen (*NN*, 134). Het waaregnomen gelaat is altijd al anders, een andere.

Het zelfportret toont dus niet alleen maar doorverwijzing maar ook onmogelijkheid van de voltooiing. Het zelfportret is niets, niets anders dan mogelijkheid waarvan de onmogelijkheid getoond wordt. De blik die tot de mogelijkheid behoort, toont niemendal, in zijn etymologische betekenis: niets van alles. Niets van het alles, dat wil zeggen het niets zijn van de totaliteit, van het ideaal:

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

De ruïne is het niets dat de voltooidheid in zijn onmogelijkheid toont. Wat Ernst te zien krijgt in het zelfportret is de leegte die hij erft. 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 een perspectief op nieuwe oplossingen, waarvan de voorlopigheid van meet af aan duidelijk gemaakt wordt. Dat blijkt ook op de terugweg naar huis, als Ernst in een gat in de bodem van de auto het gezicht herkent van zijn demon. Het is een leegte die zich alsmaar vernieuwt:

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

Een gelijkaardige dynamiek kan ook teruggevonden worden in het feit dat de figuur op het zelfportret in Ernsts huis één maal per dag door de zon 'vernietigd' wordt maar telkens weer 'herrijst' (BVL, 14-15). De erfenis van Ernsts vader is alles, en die totaliteit, die volmaaktheid is het bewustzijn van de leegte. In die leegte kan de mogelijkheid tot nieuwe kansen, vernieuwing onderscheiden worden, en centrifugaal herinnert het zelfportret er simultaan aan dat de enige mogelijke volmaaktheid niets is – een dynamiek waarin ook de herhaling, de terugkomende beweging herkend kan worden.

De nieuwe mogelijkheden waartoe het niets kan leiden, laten zich bij Kellendonk verifiëren bij de materiële leegte. Niets bezitten, *niets hebben* maakt de perifere opstelling mogelijk. Leenderts vriend, bijvoorbeeld, is een dief die Leenderts eigendom, zijn bezit doet verminderen (*ML*, 374-375). Bovendien neemt Leendert zijn partners ziektekosten voor zijn rekening, zodat hij na diens dood volledig geruïneerd uit Manhattan naar de Doornenhof terugkomt (*ML*, 377-378). Met de verdwijning van zijn vriend heeft Leendert dus ook zijn liefde verloren. Leendert bezit dan 'niets' meer, om in de Doornenhof in een perifere opstelling te belanden. Om het niets van jezelf, de weerspiegeling van de persoonlijke leegte in de andere te kunnen zien, moet je niets hebben, alleen maar 'zijn' dat, in overeenstemming met Gijselharts wens, een 'niet-zijn' is. Dat bestaan maakt van iedere handeling een schepping, een kans. De nieuwe kans omvat echter het besef van een onzekerheid waarnaar de altijd al ex-centrische blik wenkt. Als de periferie zijn vrijheid garant wil stellen, dan moet de periferie telkens weer heringenomen worden. "Rien de la totalité qui ne s'ouvre, se perce ou se troue aussitôt. Masque de cet autoportrait impossible dont la signature se voit disparaissant à ses propres yeux à mesure qu'il tente de s'y ressaisir" (Derrida, 1990b: 72).

De blik die vanuit de periferie geworpen wordt, is een steeds weer verglijdende blik. Een dergelijke waarneming die vanuit de periferie uitgevoerd wordt, zullen wij voortaan *atopisch* noemen aangezien blijkt dat de ruimte van de perifere waarneming –zowel de ruimte van waaruit waargenomen wordt als de ruimte van het object van de waarneming – niet met een vaste plaats verbonden kan worden. De atopische waarneming is onophoudelijk doorverwijzend. Zij bestaat uit een reeks voorlopigheden, spiegelingen die het altijd al onvoltooide uitdrukken. De vaste plaats van de perifere waarneming is het steeds weer elders

zijn. Langueur werd in het heden waargenomen, maar was een verwijzing zowel naar het verleden als naar de toekomst die Ernst te wachten stond. Langueur was aanwezig zowel in Ernsts nieuwe huis als in Opa's huis als onderweg in het gat dat Ernst in de auto waarneemt (*BVL*, 98). Nergens was hij voorgoed. Overal nodigde hij uit tot de centrifugale blik, liet hij de ver-andering zien, het elders en het niets. Een waarneming met spookachtige allure, vooral als men opnieuw even Derrida's beweringen over "l'effet de visière" van het spook aanhaalt:

> [C]e quelqu'un d'autre spectral *nous regarde*, nous nous sentons regardés par lui, hors de toute synchronie, avant même et au-delà de tout regard de notre part, selon une antériorité […] et une dissymétrie absolues, selon une disproportion absolument immaîtrisable. (Derrida 1993: 27)

De atopische waarneming gaat verder gepaard met *contrapuntiek.* Hiermee wordt bedoeld dat de atopie ook van temporele aard is. Er zou beweerd kunnen worden dat de atopische blik een geschiedenisopvatting toelaat. Van de muziekterm werd in de letterkunde gebruik gemaakt door de Franse theoreticus Pierre Brunel (1997) voor de studie van Apollinaires bundel *Alcools*. De temporele porositeit wordt bij Apollinaire zodanig vervlochten dat de vernieuwing, Apollinaires moderniteit, pas mogelijk is als rekening wordt gehouden met wat als verleden beschouwd wordt. Twee of meer 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 Néère. Il sait que l'écriture poétique de la grande ville, tout en faisant appel à la transcription brute […], passe par la mythologie. (Brunel, 1997 : 4)

Het zogenaamde verleden wordt niet afgestoten, zijn ondoorgrondelijke feiten worden niet genegeerd[104]. Anderzijds dient wat als 'verleden' wordt beschouwd op een gepaste manier in het heden waargenomen te worden, zoals de Canadese theoreticus Jean-François Hamel het stelde, via

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

[104] Zie in verband met de onmogelijkheid om betekenis toe te kennen aan het verleden ook Ernst van Alphen (1997: 35).

Het verleden, in de dynamiek van zijn herkenbaarheid in de spookachtige terugkomst, moet volgens Hamel waargenomen worden als scheiding, als kloof – het spoor van datgene waaraan geen alomvattende betekenis gegeven kan worden. In *Bouwval* wordt het verleden door Ernsts vader (niet-) handelend getoond en ook niet verteld. De vader gebruikt er geen talige (her)vertelling. Opgepast, er is wel sprake van ver-tegenwoordiging, maar woordeloos en zonder imitatie. Als spoor uit het verleden wordt Langueur waarneembaar gemaakt, zoals het portret zich laat zien, als datgene waarop de taal geen greep heeft en dat zich niet vrijwillig laat imiteren.

In de slotscène van *Mystiek lichaam* wordt Gijselhart door zijn zoon waargenomen terwijl hij aan het sterven is. Beiden zijn dan in de tuin van de Doornenhof, "de stoelen haaks ten opzichte van elkaar" (*ML*, 449). Het is de opstelling van de psychoanalytische scène. Vader en zoon, elk op hun manier, laten hun stem weerklinken, voor de andere waarneembaar. Door hun haakse opstelling ziet Leendert zijn vader niet, en toch kan hij hem horen. Leendert hoort dat Gijselhart zijn sterven uitdrukt: "Het eenzame lichaam […] werd vezeltje voor vezeltje verteerd door de sarkastiche infanterie van de dood" (*ML*, 450). Om dat sterven uit te drukken, spreekt Gijselhart 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). Dit horen van de dood in werking 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 Leendert zijn "hoogliedje op de dood" (*ML*, 451) aanheft. Nu laat Leendert zich horen, gelijktijdig *met* zijn vader op de achtergrond. Vandaar dat Leenderts hoogliedje als een duet, een contrapunt beschouwd kan worden. In zijn lied herrijst de zoon als een feniks 'doorheen' het instortende, verassende lichaam van zijn vader. In de waarneming van zijn vader herkent de niets hebbende, *geruïneerde* Leendert zichzelf als niets van het alles. De (h)erkenning van de dood en zijn leegte is voor de niets hebbende zoon 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 Leendert, en vandaar ook altijd naar de leegte doorverwijzende dynamiek[105]) waargenomen, viert het hoogliedje op de dood de (on)afhankelijk makende verbintenis tussen vader en zoon.

[105] Deze dynamiek is vergelijkbaar met de postmoderne kennisverwerving zoals beschreven door Vervaeck (2006: 211): "De postmodernist ziet nog nauwelijks grenzen, en situeert die kennis dan ook niet langer rond de

De atopische waarneming maakt een complex historisch bewustzijn mogelijk waarin de aanvankelijk verlammende en angstwekkende leegte van een *ahistorisch* bestaan overtroffen wordt aan de hand van de waarneming waarin het zogenaamd voltooide verleden altijd al in het heden blijft doorspoken, zoals Jean-François Hamel (2006, 211-231) aantoonde. Ik verwijs hier meer bepaald naar de laatste regels van Hamels boek, die ik hier volledig weergeef om naderhand ten opzichte van Kellendonks proza te nuanceren:

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

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

Kellendonks romans vertonen een breuk met een talige historische betekenisgeving aan het verleden, zodat het heden in de ver-tegenwoordigingsmechaniek onherroepelijk onderhevig blijft aan het bewustzijn van een altijd al afgelopen want telkens vergleden voorlopigheid. De romans bevatten geen opbeurende toekomstles. Het bestaan steunt niet op een bedrieglijke melancholische zingeving, maar op een atopische waarneming van het terugkomende spook, naar het Frans *re-venant* (Derrida 1993: 32 & 1993: 65). Dat *terugspokende spoor* is een spiegelend zelfportret dat de andersheid in zich sluit, (h)erkenning van het niets van alles. De blik op dat portret wordt altijd weer doorverwezen, gericht naar een toekomst waar het verleden tegenwoordig blijft (doorspoken). 'En dan: *da capo*' (*LG*, 241).

---

grenzen. Kennis bestaat slechts in eindeloze doorverwijzing van A naar B, naar C enzovoort. Wie iets wil weten van A, zal zodoende steeds verder van A verwijderd worden. Daarom heeft kennis geen plek; ze zit niet in de dingen of woorden (in dit geval: A), maar in de reis zonder eind, de verschuiving tussen die dingen en woorden."

Deel II

Atopie

Hoofdstuk 1

Ironische beschouwingen

Het eerste deel van dit onderzoek werd afgesloten met een korte omschrijving van de verhouding tussen atopie en waarneming. Doch, het nauwe verband tussen atopische waarneming en ironie werd er niet behandeld. Daarom wordt in dit hoofdstuk gepoogd stapvoets de verwikkelingen tussen ironie en atopie op de voorgrond te laten treden.

Een bijkomende reden om de ironie ter sprake te brengen is dat Kellendonks werk menigmaal met ironie verbonden werd. Over Frans Kellendonk en de ironie werden boekdelen geschreven. Zo verscheen bijvoorbeeld in 1998 onder redactie van Charlotte de Cloet, Tilly Hermans en Aad Meinders een bundel essays gewijd aan Kellendonk. De uitgave draagt als titel Kellendonks persoonlijke definitie van ironie: *Oprecht veinzen* (1992: 859). Door Rogi Wieg (1997: 21) werd Kellendonk zelfs een ‘meta-ironicus’ genoemd.

Als ironicus trok Kellendonk vooral de aandacht naar aanleiding van de rel die ontstond na de publicatie van *Mystiek lichaam*. Nadat Kellendonk met de roman beschuldigd werd van “Onmiskenbaar antisemitisme in sluiers van ironie” (Nuis 1986a), nam een bevriend deel van de kritiek het op voor de auteur. Door de nadruk te leggen op de ironie die de roman bevat, probeerden zij Kellendonks ‘onschuld’ te bewijzen. Het is hier niet de bedoeling om het proces *Mystiek lichaam* voor de zoveelste keer over te doen. Toch zou ik kort aan de volgende evidentie willen herinneren: de reactie op een boek is voor een groot deel toe te schrijven aan de lectuur die men ervan maakt. Vandaar de vraag of iedere persoonlijke leeservaring (let op het tautologische van die uitdrukking) in staat kan zijn om het volledige ironische potentieel van het boek op te sporen en te ontraadselen of niet. Dit zou veronderstellen dat ieder geschrift van meet af aan afgestemd zou zijn op zijn (politiek) correcte lectuur. De presumptie van zo’n aangepaste lectuur schept bovendien het essentialistische beeld van een ‘superlezer’ dat in de inleiding van dit onderzoek reeds aan bod kwam. Hij zou in staat zijn om om het even welk geschrift op de gepaste wijze te interpreteren volgens vereiste morele richtlijnen die het werk hem duidelijk zou maken. Het probleem van dergelijke essentialistische leesopvatting lijkt me nog nijpender als het gaat om

een werk waarvan verondersteld wordt dat het ironisch is, terwijl Linda Hutcheon (1995) en Pierre Schoentjes (2001) duidelijk aangetoond hebben hoezeer de ontraadseling van de ironie afhangt van het individu en de discursieve gemeenschap waartoe hij behoort [106]. Ton Anbeek (1987: 18-19) heeft zich zelfs afgevraagd of Kellendonk zich wel bewust was van de waaier aan lecturen waartoe *Mystiek lichaam* zich leent.

Bewust werd ervoor gekozen om geen veralgemenende eenzijdige definitie van ironie te hanteren. Veeleer wordt in dit hoofdstuk geprobeerd om, zonder het onderzoek naar de tijdruimtelijke atopie uit het oog te verliezen, zoveel mogelijk rekening te houden met signalen die de aanwezigheid van ironie laten vermoeden[107]. Dit neemt niet weg dat ironie grotendeels van een (in dit geval) leesbeslissing afhankelijk blijft, zoals dat eerder ook door Linda Hutcheon geformuleerd werd. Let in het volgende citaat ook op haar standpunt (dat in het kader van dit onderzoek gedeeld wordt) in verband met de intentie van de ironicus:

> Interpreters are active agents in making all irony happen […], but ironists as intentional actants are necessary and functional only in *certain* ironies […]. Irony is always (whatever else it might be) a modality of perception – or, better, of attribution – of both meaning and evaluative attitude. This is perhaps one way to reinsert more explicitly the agency of the interpreter into Derrida's theory of intention as a textual effect rather as than something prior to the text that determines its meaning […]. (Hutcheon 1995: 122)[108]

Iets verder wordt die mening nog bevestigd: "In other words, irony signals don't signal *irony* until they are interpreted as such" (Hutcheon 1995: 151).

Verder mogen sommige essays van de hand van Kellendonk niet over het hoofd gezien worden, waarin opvattingen over ironie ter sprake komen. Die opvattingen hadden zich kunnen aanbieden als leidraad voor een onderzoek naar de ironie in Kellendonks werk, zoals bijvoorbeeld in de bundel van Tijn Boon (1998a). Dat is verder ook Arnold Heumakers' (1998: 16) aanpak van *Mystiek lichaam*: "Het 'oprecht veinzen' dat [Kellendonk] tot zijn

[106] Zijn eensgezindheid met Linda Hutcheon op dat vlak drukt Pierre Schoentjes met de volgende termen uit: "Que le groupe puisse imposer une lecture ironique d'un texte alors que celui-ci n'a pas été voulu comme tel montre bien la force du social dans l'interprétation. Dans *Irony's Edge* (1994), Linda Hutcheon a beaucoup insisté sur le fait que nous appartenons tous simultanément à différentes communautés discursives (chap. 4), qui ne sont en rien monolithiques. Tel lecteur peut être à la fois français, père, chômeur, catholique modéré, supporter enthousiaste de football : il appartient ainsi simultanément à différentes communautés ayant chacune des valeurs particulières, des normes spécifiques et une idéologie propre" (Schoentjes 2001: 195).

[107] Deze aanpak verschilt dus van die van Jaap Goedegebuure die gebruik maakt van drie verschillende omschrijvingen van ironie: "werkelijkheid die eerlijk uitkomt voor haar eigen kunstmatigheid, en zich daarbij bedient van groteske effecten en een artificiële stijl", "het tegengestelde [zeggen] van wat men bedoelt" en "polaire tegenstellingen scherper [stellen] door ze op de spits te drijven" (Goedegebuure 1992: 16).

[108] Voor een andere mening betreffende ironie en (auteurs)intentie verwijs ik naar Brigitte Adriaensens artikel "L'ironie postmoderne et le retour de l'auteur" (2004).

literaire credo had gemaakt, vindt een meesterlijke toepassing in het dubbelzinnige relaas over de Gijselharten". Aangezien ik verder wil bouwen op het eerste deel van deze studie, werd ervoor gekozen om me daartoe in geen geval te beperken. De pertinentie van Kellendonks aanpak kon echter niet onbesproken blijven. Daarom werd er dan ook voor gekozen om Kellendonks essayistisch werk als uitgangspunt te kiezen.

Ironische maagd

Ironie laat zich niet vatten voor eenduidige conceptualisering, zoals Paul de Man (1997: 175) al opmerkte: "Definitional language seems to be in trouble when irony is concerned". Er zou haast beweerd kunnen worden dat er evenveel ironieën bestaan als pogingen om 'de' ironie te beschrijven. Zo kwam Kellendonk in het essay *Idolen. Over het tweede gebod* (1986) uit met een eigenzinnige definitie van ironie: "*oprecht veinzen*" (1992: 859). Ironisch handelen is handelen in het bewustzijn dat men zijn daden niet voluit beheerst. Ironisch handelen is het fictieve gehalte en de voorlopigheid van onze daden durven onderkennen. Een gevolg daarvan zou zijn dat het resultaat van de handeling altijd anders is dan de intentie van authenticiteit die het subject eraan hecht. In die richting gaan ook de poëticale uitlatingen die het essay bevat:

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

Het gesloten systeem waar Kellendonk hierboven naar verwijst, noemt hij *idolatrie*, wat zoveel is als "heulen met de vijand" (Boon 1995: 55). Terwijl ironie "de houding [is] van degene die schept, maar die weet dat zijn schepping de werkelijkheid niet is" (Van Tongeren 1998: 57), negeert het idool het ondoorgrondelijke mysterie van de realiteit. Het is ontstaan uit de bewering een trouwe afbeelding van de realiteit te zijn, terwijl het de werkelijkheid slechts van zijn levenssappen ontdoet, aldus Kellendonk (1992: 859)[109].

Het bewustzijn dat de werkelijkheid altijd ondoorgrondelijk zal blijven, brengt ons bij een andere opvatting van de ironie. Voor de inleiding van het speciale nummer van het tijdschrift *Dietsche Warande & Belfort* over "Irony and Beyond" (2006) gebruikte Hugo Bousset een stelling die hij verwoordde in navolging van David Foster Wallace, en die als volgt luidt: "Ironie is dus een soort van gemakzuchtige, in feite onethische houding, die het niet meer aandurft om bepaalde emoties of kritische standpunten te verwoorden" (2006: 697). De ironische houding zou alles relativeren, en zich zo veel mogelijk aan een waardeoordeel

[109] Uiteraard werd er veel geschreven over Kellendonks opvattingen over ironie. Het uitvoerigst waarschijnlijk door Tijn Boon (1998). Verder verwijs ik voor meer informatie hieromtrent naar Goedegebuure (2005: 7). Voor een diepgaande studie naar het verband tussen idool, icoon, mysterie en waarneming verwijs ik naar het werk van Jean-Luc Marion (1990 & 1991) en Marie-José Mondzain (1996).

onttrekken[110]. Dat neemt mijns inziens niet weg dat de waarnemer, de lezer, van de ironie tot een waardeoordeel uitgedaagd kan worden. En bovendien zou de vaststelling van de afwezigheid van waardeoordeel op zich al als een waardeoordeel beschouwd kunnen worden.

Zowel in Kellendonks aanpak van de ironie, als in de ironie zoals hij door Hugo Bousset wordt beschreven, hangt de aanwezigheid van ironie af van de waarnemer. Ironie moet als zodanig waargenomen worden. Om terug te grijpen op Kellendonks definitie van ironie: het oprechte veinzen is pas ironisch als de waarnemer (die ook de uitvoerder kan zijn) van dat veinzen het degelijk als een oprecht veinzen opvat. Maar aangezien de waarnemer slechts een 'oprecht *veinzen*' meent waar te nemen, rijst de vraag in hoeverre wat hij ziet au sérieux mag worden genomen, of net niet[111]. Zo maakte Tijn Boon (1993: 948) de volgende opmerking over *Mystiek lichaam* : "De roman is zo door en door gekunsteld geschreven, zo ironisch en gestileerd, dat moeilijk valt uit te maken wat serieus bedoeld is en wat niet." In feite zorgt de bewering van Kellendonk ervoor dat oprechtheid en geveinsdheid onlosmakelijk verbonden zijn. Slechts al veinzend kan men volgens Kellendonk oprecht zijn. Het ene kan dus ook het andere zijn. De ironie stelt een logica in werking die het binaire denken in exclusieve termen gewoonweg verwerpt. Zij veroorzaakt een paradoxale combinatie die geen eenduidigheid aanvaardt[112].

Als inleidende illustratie van deze problematiek kan de passage in *Mystiek lichaam* dienen waarin Leendert zijn fascinatie uit voor Van Eycks *Madonna in de kerk*. De passage laat een duidelijke tegenstelling blijken tussen leven en kunst, die ook door Tijn Boon (1998a: 68-69) werd vastgesteld. Deze tegenstelling kan naderhand geproblematiseerd worden aan de hand van Kellendonks poëticale geschriften over ironie:

> [Leendert] was binnengegaan in de wereld van de kunst, een gotische kerk, in zijn voorstelling, licht in plassen op de vloer. De pilaren streven verticaal ten hemel, maar in de transcendente hoogten van de

[110] Zie ook Stefan Hertmans en Helena de Preester (2006: 827). In een brief die hij naar Helena de Preester stuurt, brengt Stefan Hertmans de volgende Kierkegaardiaanse bedenking naar voren: "Ironie doet haar intrede op het ogenblik dat men denkt over het denken […]. Zo is hij of zij die zich ergert aan de al te makkelijke hedendaagse ironie die over de media lijkt te domineren, eigenlijk zelf de ironicus […]. Anderzijds zou men kunnen zeggen dat de ironisch volkomen uitgekauwde, arrogante pose van weekbladen als *Humo*, van de eindeloze wisecracks in even eindeloze columns, van radde talkshows op de televisie, van flauwe stand-up comedians die niet voorbij het 'épater le bourgeois' geraken, van de tongue in cheeck bla bla vervallen literaire kritiek, van allerlei protserige potentaatjes van de ontspanningsterreur, alleen maar *in schijn* ironisch is: ze stuurt niet langer aan op de kritische ontmaskering die in Socrates' vraagtechniek school, maar wil alleen nog maar tonen hoe knap soeverein zij eigenlijk tegenover alles staat." Voor een historisch overzicht van het debat over voor- en nadelen van de ironie op het gebied van moraal verwijs ik verder naar Pierre Schoentjes (2004).

[111] Zie hiervoor ook Martijn Hendriks & Maaike Lauwaert (2006).

[112] Ik verwijs naar Daniël Rovers (2007: 291-292) voor een overzicht van de kritiek op Kellendonks opvattingen over ironie.

> kerk buigen ze zich – voor de maagd, die in het schip van de kerk staat, speciosor sole, met de heiland op haar arm en alle sterren van de hemel in haar kroon. Ze is wel zes meter hoog, die maagd, en ze is van vlees en bloed. Achter haar, door een doksaalboog, zie je twee engelen zingen, theologische schepselen, die toch niet groter zijn dan mensen. Ook achter haar, in een nis, staat een madonna van aardewerk, een kunstmaagd van mensenwerk, stukken kleiner dan levensgroot, die in het niet zinkt bij de toren van vlees ervoor. Dwaze pottenbakker! Uit het leem waaruit hij zelf gevormd is vormt hij broze beelden, nietige goden, en zijn hart wordt enkel as, zijn hoop geringer dan zand, zijn leven waardelozer dan het leem dat hij kneedt. Steen buigt voor vlees. De hoge ogiefbogen voegen zich naar de rondingen van het maagdenvlees. De kerk is dun en plooibaar, een gewaad, en zit het maagdenlichaam als gegoten.
>
> Het paneel eindigde boven in een rondboog, een halo om het ovale voorhoofd van de maagd, die wat suffig stond te kijken naar de wereld buiten de lijst. (*ML*, 345)

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

En de dynamiek van de ironie werkt nog door als de werkelijke dimensies van het paneel ter sprake komen: "De zes meter lange maagd mat in werkelijkheid achttieneneenhalve [sic] centimeter" (*ML*, 346). In feite is de zes meter hoge maagd kleiner dan de "kunstmaagd" waarmee in de beschrijving gespot werd. Zou de kunstenaar het laatste woord krijgen? Dat is blijkbaar Tijn Boons (1993: 948) mening als hij beweert: "Het is met hem [de kunstenaar] gesteld als met de Kretenzer die zei dat alle Kretenzers leugenaars zijn: de kunst buigt voor het leven… zegt de kunstenaar". Eenduidige uitlatingen doen mijns inziens onrecht aan de dynamiek van de ironie zoals hij zich in dit geval openbaart. Inderdaad, al heeft de kunstenaar het laatste woord, hij blijft aan zijn taalconstructies, dus zijn maaksels, onderdanig. En zoals

het volgende hoofdstuk duidelijk zal laten zien: de gebondenheid, de onderdanigheid aan de woordconstructie van het personage als talig wezen is een van de tragische modaliteiten bij uitstek in Kellendonks romans. Het woord van de kunstenaar is tevens zijn gevangenis.

Tot op het einde van de passage zal onze maagd door en door ironisch geweest zijn door in haar uitbeelding paradigma's van de polen elkaar te laten ontmoeten. Daarmee werd iedere vorm van exclusieve redenering ontkracht. Kunst moet kunnen aantonen dat ze in dienst van het leven staat, maar het uitgebeelde leven blijft in zijn uitbeelding volledig onderhevig aan de kunst[113]. Het is een dynamiek die geen einde nastreeft en in haar eindeloze doorverwijzing herinnert zij aan de problematiek van de waarneming van de zelfportretten. Weer rijst het probleem van de gepaste waarneming van het kunstwerk. Laten we uiteindelijk de atopische blik van de ironische maagd benadrukken, "die wat suffig stond te kijken naar de wereld buiten de lijst" (*ML*, 345). Over de atopische blik die steeds weer uitnodigt om naar elders te kijken hebben wij nog niet het laatste woord gesproken.

Leven is dood

Een analoge eindeloze dynamiek van de ironie kan teruggevonden worden in het motto van Carry van Bruggen, dat aan het laatste deel van *Mystiek lichaam* voorafgaat. Deel III van de roman is trouwens het enige deel dat met een motto begint. Zoals aan het einde van dit hoofdstuk zal blijken, kunnen de titel van het derde deel (namelijke: *De geschiedenis*) en het motto met elkaar in verband gebracht worden, om de vraag te doen rijzen of de dynamiek in Van Bruggens motto niet analoog is aan de dynamiek van de geschiedenis van de roman, en waarom ook niet aan die van de Geschiedenis. Het motto luidt als volgt:

> *Distinctiedrift is levensdrift*
> *Eenheidsdrift is doodsdrift*

Carola Kloos (1986: 53) merkte op dat Kellendonk in zijn interview met René T' Sas (1986) de vier polen van het motto niet altijd op een even consequente manier hanteert. Kellendonk zou de wetmatigheden die laat zien niet volledig onder de knie hebben. Het is echter de vraag of een strakke onderscheiding tussen de polen van het motto wel gepast is. Liet Kellendonk in hetzelfde vraaggesprek immers niet weten dat "Eenheidsdrift en

[113] Deze poëticale opvattingen betreffen natuurlijk ook de figuur van de kunstenaar als idolaat. Voor meer details hieromtrent verwijs ik naar Tijn Boon (1995).

distinctiedrift altijd samen gaan"? In een ander vraaggesprek, ditmaal met H.M. van den Brink (1986), legt Kellendonk uit hoe eenheidsdrift, daarmee wordt bedoeld de uniformiteit die een idealistische gemeenschap bijvoorbeeld nastreeft, met de "dood van het individu" samenvalt. De eenheidsdrift heeft als gevolg dat de mens verdwijnt in een zee van gelijkvormigheid die met de dood gelijkgesteld kan worden. Maar deze beweging gaat gepaard met een simultane tegenstrijdige beweging, zegt hij, want de levensdrift van de mens biedt tegenstand. De mens wil een welonderscheiden individu blijven. Hij wordt ook door distinctiedrift bewogen. "De behoefte om zich van de anderen te onderscheiden is de mens ingebakken", aldus Kellendonk (in een gesprek met T' Sas 1986). Die bewegingen laten zich verifiëren in de dynamiek van de minderheden die *Mystiek lichaam* telt.

Als de levensdrift inderdaad vertegenwoordigers van gemeenschappen die zich minoritair voelen doet bewegen, kan beweerd worden dat het motto in ieder geval twee handelingen duidelijk rechtvaardigt[114]. Ten eerste is er het feit dat de jood Pechman aan het slot van het verhaal als een overwinnaar de Doornenhof verlaat, vergezeld door Magda en Victor (*ML*, 449). Met dat (definitieve?) vertrek sloopt de distinctiedrift van de minoritaire jood A.W. Gijselharts familiale eenheidsdrift. De ironie van de situatie wordt bekrachtigd door het feit dat Gijselhart alleen achterblijft met de zoon die hij in zijn droomfamilie in geen geval een plaats gunde. Verder is ook Leendert als homo paradigma van een minderheid. Het motto toont aan dat zijn homoseksuele eenheidsdrift met zijn kunstenaarskolonie in New York onhoudbaar was. Zijn gemeenschapsideaal is uiteindelijk tot eenzaamheid verwaterd (*ML*, 412-413). Verder kan geopperd worden dat de levensdrift ook laat blijken dat Leenderts perifere afzondering, zijn distinctiedrift in de Doornenhof positief opgevat kan worden. De constante overgangen van eenheidsdrift tot distinctiedrift en omgekeerd laten een temporele dimensie vermoeden die in het eerste deel van dit onderzoek blootgelegd werd: iedere nieuwe onderneming draagt van meet af aan het spoor van zijn voorlopigheid, en wordt daardoor steeds opnieuw naar elders doorverwezen.

Het motto en Kellendonks verhelderingen benadrukken dat de polen niet als exclusieve concepten opgevat mogen worden. Integendeel, de ironie verwerpt het binaire denken. Tijn Boon (1998a: 85) tekent de dynamiek van de ene pool als het gevolg van de andere als hij beweert dat distinctiedrift voortvloeit uit levensdrift.

[114] Zie i.v.m. het ironische lot van de minoriteiten in *Mystiek lichaam* ook Wam de Moor (1986).

> ‘Eenheidsdrift is doodsdrift.’ Maar het ik wil zichzelf niet wegcijferen. Het individu *komt* [ik cursiveer, MS] in opstand en zoekt een vijand. De levensdrift uit zich in het streven naar onderscheidingen, bezit, macht. (Boon 1998a: 85).

Het ene is voor Boon het gevolg van het andere maar behoort er niet toe. Liever sluit ik mij in eerste instantie aan bij een opvatting waarin de ene pool nooit helemaal afwezig is van de andere pool. Om terug te grijpen naar een term die wij eerder aangehaald hebben: de ironie gedraagt zich “contradictoir”, door twee termen die zich conceptueel als tegenstellingen aanbieden, te laten samenleven zonder dat zij elkaar uitsluiten. Het binaire denken in exclusieve termen wordt door de ironie op losse schroeven gezet door de ene pool net mét de andere(n) te verbinden, en de mogelijkheid om de complexiteit die uit die confrontatie ontstaat te beklemtonen[115]. Zo meent Pierre Schoentjes:

> L’ironie met donc nécessairement en présence deux sens contradictoires dans une aire de tension: l’écart ironique naît du fait que l’ironie exprime toujours l’un *et* l’autre, le oui *et* le non”. (Schoentjes 2001: 93-94)

En verder :

> L’intérêt de l’ironie en littérature provient d’ailleurs de cette tension qui enrichit le sens parce qu’elle est impossible à traduire de façon définitive et équivoque. (Schoentjes 2001 :168)

Zo hebben we in Kellendonks proza kunnen opmerken hoe vaak mobiliteit en immobiliteit met elkaar verbonden zijn. De zoonfiguren laten zich telkens door iemand anders vervoeren – Ernst door zijn vader, Frits Goudvis door Ben, Mandaat door zijn trein en Leendert neemt hoogstwaarschijnlijk het vliegtuig als hij tussen Europa en de Verenigde Staten reist. In *Letter en geest* ‘werkte’ Mandaat op een ogenblik zelfs vanuit zijn bed (*LG*, 205), en over Gijselhart schertst Tonia: “Ik zou ook een gat in de dag slapen als ik slapend rijk kon worden” (*ML*, 299). Een ander voorbeeld is de beschrijving van Opa in *Bouwval*. Zijn ouderdom is een combinatie van levenskracht en levensmoeheid:

> De oude man in zijn stoel leek op een zo goed als gedoofde, nog wat nasputterende vulkaan. […] Hij was veel ouder geworden sinds de laatste keer dat de kroonprins hem had gezien. […] [M]aar daarna doofde hij zijn sigaret in de nikkelen staande asbak en stond hij op, veel kwieker dan de kroonprins had verwacht. Hij kwam op hen toe, glimlachend en met gespreide armen. De kroonprins dacht dat hij een berg zag wandelen. (*BVL*, 34)

[115] Dit is verder ook de mening van Brigitte Adriaensen (2006: 707).

Opa wordt dus niet louter voorgesteld in "mythische, aartsvaderlijke proporties […] met gebruik van superlatieve kwalificaties" zoals door Jeroen Gradener (1994: 41) beweerd werd[116].

In sommige passages kunnen de termen van de tegenstelling gemakkelijk door elkaar vervangen worden. Daarmee wordt echter niet bedoeld dat de termen identiek dezelfde betekenis toegekend krijgen. In de volgende passage bijvoorbeeld zou in plaats van de term "oud" evengoed de term "jong" kunnen staan en omgekeerd. Ook de tegenstelling tussen cyclische tijdsopvatting en lineaire tijdsopvatting wordt in volgend citaat in twijfel getrokken, zoals Bart Vervaeck (1993b: 349) opmerkte:

> 'De wereld wordt steeds maar ouder. Je vader is ouder dan ik en jij bent weer ouder dan je vader. En alles vergaat tot stof en alle stof vormt weer lichaam. Zo gaat dat, tot de jongste dag. Evenveel stof vormt steeds meer lichaam, tot stof lichaam is en lichaam stof.' (*BVL*, 96)

Oud en jong komen op semantisch vlak dichter bij elkaar te staan. Hun interpretatie hangt eigenlijk af van de temporele meetlat die men hanteert. Wordt de geboortedatum van de persoon als temporeel uitgangspunt genomen, dan is die persoon ouder dan zijn kind omdat hij vroeger geboren werd en dus langer als levend lichaam op aarde rondloopt. Anderzijds kan, aangenomen worden dat aangezien het kind later geboren werd dan zijn ouders, de stof waaruit dat kind geschapen werd ouder is dan de stof waaruit zijn ouders geschapen werden. In dat opzciht is het kind dan ouder dan zijn ouders.

Een gelijkaardige vraag naar de verwisselbaarheid van de termen van de oppositie – naar de semantische afstand tussen de termen – kan ook worden gesteld voor het motto van Carry van Bruggen, zoals Jaap Goedegebuure al eerder opmerkte: "Het innerlijke tegenstrijdige van eenheidsdrift en distinctiedrift blijkt uit de verwisselbaarheid van leven en dood […]" (Goedegebuure 1992: 16). Waarom zou levensdrift eigenlijk ook niet met eenheidsdrift mogen overeenstemmen? Zou eenheidsdrift ook niet kunnen samenvallen met een groeperingdrang om zich van de anderen te onderscheiden? Zou een dergelijk gedrag niet kunnen bijdragen tot het (beter) (over)leven van de gemeenschap? Op deze mogelijkheid alludeerde Kellendonk in het vraaggesprek met René T' Sas (1986):

---

[116] Op een gelijkaardige manier waarop hoog en laag elkaar besluiteloos vervolledigen, wordt de grootvaderfiguur op zijn motor in Mandaats verhaal in *Letter en geest* beschreven. De mythe van Phaëton, "het verhaal van de zoon van de zonnegod die een fatale tocht met de zonnewagen maakt, is getransformeerd in een geschiedenis over een eenvoudige arbeider die op zijn motorfiets naar huis rijdt. Er is dus sprake van dubbele ironie", beweert Philomene Dewaide: "het gebruik van de mythe ironiseert de besluiteloosheid van Mandaat, en tegelijkertijd wordt door de aard van het verhaal de mythe geïroniseerd" (Dewaide 1995: 20).

> Het joodse volk werd één door zich in rituelen en gewoonten van de naburige volken te onderscheiden. Het Duitse volk probeerde één te worden door zich van het joodse volk te onderscheiden – het joodse volk dat zich door zijn eigen *distinctiedrift (naar binnen toe: eenheidsdrift)* [ik cursiveer, MS] tot zo'n gemakkelijk doelwit had gemaakt.

Kwestie van perspectief, en niet meer van de meetlat die gehanteerd wordt, zoals in het vorige voorbeeld. Wat voor de enen distinctiedrift is, kan voor de anderen eenheidsdrift zijn. Beiden kunnen tegelijk als een tegenpool beschouwd worden, afhangend van het oogpunt, wat Linda Hutcheon het 'transideologische' karakter van de ironie noemde

> [W]hile irony can be used to reinforce authority, it also can be used to oppositional and subversive ends – and it can become suspect for that very reason. […] [N]o matter what role is granted to irony, by either ironist or interpreters, there will always exist both a negative and a positive perspective on it (Hutcheon 1995: 29).

De eindeloze dynamiek van de ironie, waarin de ene pool simultaan in de andere pool kan overlopen en omgekeerd, hangt af van de manier waarop die dynamiek waargenomen wordt.

Ironie veronderstelt een ironische waarneming van een situatie die zich als ironisch kan voordoen, of de ironie nu door de vermeende ironicus bedoeld werd of niet. Het is dus de waarnemer van de situatie die over het ironische gehalte van het object van zijn waarneming beslist. Hij is het die de keuze maakt om die situatie, die (talige) uitdrukking een *andere* betekenis toe te kennen. Die *andere* betekenis mag niet als een radicale tegenstelling opgevat worden, maar eerder als een paradigma van de differentiedynamiek van het zelfde[117]. Dat die betekenis steeds in wording en nooit voltooid is, zoals door Paul de Man (1997: 167)[118] benadrukt werd, zal in wat volgt, via een omweg langs de romantische ironie, in verband gebracht worden met atopie. Die differentie is onderhouden door een spanning tussen de

[117] Zie in dit verband ook Jacques Derrida (1972a: 18-19): "Le même est précisément la différance (avec un *a*) comme passage détourné et équivoque d'un différent à l'autre, d'un terme de l'opposition à l'autre. On pourrait ainsi reprendre tous les couples d'opposition sur lesquels est construite la philosophie et dont vit notre discours pour y voir non pas s'effacer l'opposition mais s'annoncer une nécessité telle que l'un des termes y apparaisse comme la différance de l'autre, comme l'autre différé dans l'économie du même […]. C'est à partir du déploiement de ce même comme différance que s'annonce la mêmeté de la différence et de la répétition dans l'éternel retour".

[118] "If indeed irony is tied with the impossibility of understanding, then Wayne Booth's project of understanding irony is doomed from the start because, if irony is of understanding, no understanding of irony will ever be able to control and to stop it, as he proposes to do, and if this is indeed the case that what is at stake in irony is the possibility of understanding, the possibility of reading, the readability of texts, the possibility of deciding on *a* meaning or on a multiple set of meanings or on a controlled polysemy of meanings, then we can see that irony would indeed be very dangerous. There would be in irony something very threatening, against which interpreters of literature, who have a stake in the understandability of literature, would want to put themselves on their guard – very legitimate to want, as Booth wants, to stop, to stabilize, to control the trope […]" (De Man 1997: 167).

verschillende betekenissen die aan de ironische uitdrukking toegekend kunnen worden[119]. De ironie is een proces dat steeds in wording is, dat een "mise en crise de l'apparence" veroorzaakt, en "une résistance à l'achèvement […]" (Mongin 2007 : 102).

Zelfinzicht, ironisch verteld

Kellendonks personages zijn grotendeels slechte waarnemers van de ironie van hun situatie. Ze hebben het moeilijk om de ironie te vatten van de situatie waarin ze zich bevinden. Voor die personages gaat het leren zien van het spookachtige vaderspoor[120] in dat opzicht gepaard met een leren zien van de ironie van de situatie waarin ze zich bevinden. Dit is op zich niet zo verrassend. Inderdaad, het vaderspoor leren zien is het leren zien van de verscheidenheid van een visie waarin ook de waarnemer betrokken is. Door Ernst waargenomen, was Langueurs zelfportret tegelijk Willy, Willem, niets, alles, maar ook Ernst zelf, en die atopische visie verwees steeds maar door. Voor de ironie geldt een gelijkaardige dynamiek, waarin de personages de paradoxale verscheidenheid van hun situatie onder ogen moeten durven zien, zonder unilaterale vereenvoudigingen, en in functie van die visie handelen, of juist niet handelen.

In *Bouwval* is het alsof de verteller er telkens aan herinnert dat de verhevenheid van Ernsts verwachtingen door de laagte gecorrigeerd moet worden om de ironie van Ernsts situatie te beklemtonen en de afstand tussen hoog en laag op losse schroeven te zetten. Zo liepen Ernsts momenten van verhevenheid, zijn dans en zijn sprongen in de loods (waarvan hij de bouwvalligheid maar niet wilde onderkennen) uit op een val. En op het moment dat hij van zijn val bekomt, wordt de zoon de visie van zijn nietszeggende, onbeweeglijke, vader opgelegd (*BVL*, 75). De val van Ernst wordt door die visie bevestigd. Dit zelfportret in de andersheid herinnert de kroonprins aan wat hij als zijn laagte beschouwt.

De spanning tussen hoog en laag is trouwens ook in de titel aanwezig. In een vroegere versie van *Bouwval* die niet gepubliceerd werd[121], kan men zien hoe Kellendonk een streepje voorzien had tussen "Bouw" en "val", en dus "Bouw-Val" als titel voor ogen had. In die

[119] Vergelijk met Hutcheon (1995 : 105) : "[I]t is possible to think of irony not as saying one thing and meaning another […] but, instead, as a process of communication that entails two or more meanings being played off, one against the other. The irony is in the difference; irony makes the difference. It plays between meanings, in a space that is always affectively charged, that always has a critical edge."

[120] Zie deel I van dit onderzoek

[121] Kellendonk, Frans , *'Bouwval', 'Achter het licht', 'De waarheid en mevrouw Kazinczy'*. Kopij [Meulenhoff 1977]. Typoscript met wijzigingen van Kellendonk (zwarte pen) en uitgever (diverse kleuren). [i-ii], Frans Kellendonkarchief Centrale Universiteitsbibliotheek Leiden.

versie komt de tegenstelling tussen het naar boven gerichte 'bouwen' en het naar onderen gerichte 'vallen' duidelijker in het licht. Een gelijkaardige dynamiek vindt in Ernsts gedachten plaats als hij naar zijn beschamende familieverleden zit te luisteren: tegenover zijn voormalige dromen van adellijke afkomst plaatst hij na iedere ontgoocheling, iedere 'val' die hij te horen krijgt, zijn hoop op een stand die zich iets lager bevindt dan zijn vorige wens. Hij wil er zich wel tevreden mee stellen:

> Wat de kroonprins wilde weten was: waren ze rechtstreekse afstammelingen van de keizer van Atlantis? Of, *als dat te hoog was gegrepen* [ik cursiveer, MS]: konden ze hun, voor zijn part onwettige afkomst herleiden tot de koning van Hongarije? Hij was zelfs bereid zijn verwachtingen *zo laag* [ik cursiveer, MS] te stellen dat hij met een baron Van Zypflich tot Zavighem al genoegen zou nemen.

Die dynamiek waarin hoog en laag elkaar ontmoeten, kan ook teruggevonden worden in de ironische beschrijvingen van Opa's huis en de ligging ervan. Iedere indruk van hoogte gaat met een corrigerende laagte gepaard:

> [De kroonprins en Aapje] klommen tot boven in het trappenhuis en betraden het pedante torentje, op welks dak het uivormig ornament met de windwijzer prijkte. Het torentje parodieerde in zijn parmantige overbodigheid het hele huis, dat stond op de enige heuvel – eigenlijk meer een oneffenheid dan een heuvel – die kilometers in de omtrek te vinden was.

De term "torentje" wordt door een verkleinend suffix gekenmerkt, maar dat torentje is toch wel "pedant". Die interne tegenstrijdigheid wordt in de volgende zin opnieuw beklemtoond. Het torentje wordt er "parmantig" en tegelijkertijd "overbodig" genoemd. Daarna onderneemt de verteller een metonymische relatie tussen het torentje en het huis waarop het staat, waarvan het torentje een "parodie" is. Ook de verhevenheid van het huis wordt door de vertelling verkleind. Het huis is niet alleen even overbodig als de heuvel waarop het staat, die de enige heuvel van de streek is. Bovendien is die heuvel "meer een oneffenheid dan een heuvel". Bovenstaande beschrijvingen worden ons door een extradiëgetische verteller geleverd. Zijn zinnen bevatten zodanig veel elementen die tot ironie te herleiden vallen dat beweerd zou kunnen worden dat de verteller de ironische situatie van zijn personage inziet, en die ironie in zijn vertelling gaat weergeven. Een ironische vertelling van een ironische situatie waarvan Ernst zich niet bewust is. Dat komt duidelijk naar voren als de verteller zich van Ernsts bewustzijn verwijdert, zoals in het laatstgenoemde voorbeeld. In die passage treedt de verteller op als focalisator, niet Ernst of Aapje. De lezer wordt de vrijheid overgelaten om de verteller te beschouwen als een instantie waarvan de ironie in de vertelling opgespoord kan worden.

Frits Goudvis en Felix Mandaat zijn twee vergelijkbare personages wat betreft het inzien van de ironie van hun situatie. Beiden beseffen op een ogenblik dat zij het spoor zijn van zelfgemaakte illusoire projecties. Dat neemt niet weg dat hun daden niet overeenstemmen met de slotsom van hun existentiële overwegingen. Frits Goudvis mag dan wel beseffen dat hij zich identificeert met een holle vaderfiguur die in feite de projectie is van diens zoons eigen illusoire verlangens, dat belet Frits niet om verder te treden in het voetspoor van zijn vader door hem in het familiebedrijf te gaan opvolgen (*NN*, 195-197). Hij begrijpt het mechanisme van zijn ironische situatie wel, maar dat betekent nog niet dat hij in staat is om in die ironie de differentie te vatten die hem zou kunnen doen inzien dat hij anders dan zijn vader is, ondanks de herkenning van een zelfbeeld in zijn vader. De herkenning van dat zelbeeld zou tezelfdertijd het bewijs moeten kunnen vormen dat er iets is dat Frits van zijn vader *onderscheidt* – een differentie waarop hij zijn handelingen zou kunnen afstemmen. Niettemin gaat het bedrieglijke identificatieproces tussen vader en zoon in *De nietsnut* gewoon door.

In *Letter en geest* wordt Mandaat zich bewust van zijn eenzame gevangenschap in zijn solipsisme als hij zich gaat vergelijken met een bibliotheek als opslagplaats voor taal. Er is inderdaad "geen groter eenzaamheid dan die van de taal" (*LG*, 230), beseft hij, gezien de autoreflexiviteit ervan. Mandaat krijgt plots besef van zijn zelfverwijzende aard. Tot dat inzicht komt hij in het boekenmagazijn, de nacht waarop hij het spook voor het eerst zal zien. In dat verband is Mandaats vraag aan Van Uffel om samen met hem het spook te gaan observeren van groot belang, merkte Agnes Andeweg op, "omdat het een poging is om de waarneming alsnog intersubjectief te maken, te delen, en zo te ontsnappen aan zijn solipsisme" (Andeweg 2007: 325). Hoe komt Mandaat tot dit inzicht? Het startpunt van Mandaats overweging werd hem door Van Uffel ingefluisterd: "Een brein, heeft Van Uffel gezegd, de Kapel is net een menselijk brein" (*LG*, 229). Dit stelt Mandaat in staat om met een vergelijking te beginnen, waarin het niet alleen de termen van de vergelijking zijn die met elkaar vergeleken worden, maar ook hun inhoud. Die termen, zal blijken, kunnen inderdaad als recipiënten beschouwd worden. Drie termen worden met elkaar vergeleken: (1) het boekenmagazijn wordt met (2) een brein vergeleken, en ook (3) Mandaat wordt met een brein vergeleken. De ironie verschijnt als Mandaat begint na te denken over de inhoud van die termen. De inhoud van een brein bestaat namelijk uit gedachten. Een bibliotheek, echter, bestaat uit boeken. Zelf bestaan boeken uit taal. Dat neemt niet weg dat die inhoud met gedachten vergeleken kan worden. Als de bibliotheek waarin Mandaat rondloopt net als een

brein is, dan bevindt Mandaat er zich als "gedachte aan een zekere Mandaat" (*LG*, 229). Wordt de vergelijking doorgevoerd, dan zou dat betekenen dat Mandaat als gedachte in een bibliotheek, ook kan belanden in Mandaat als brein. Een oneindige reflectie daagt dan op. De inhoud gaat zijn recipiënt bevatten, waardoor het zelfverwijzende karakter van de hoofdpersoon doorgevoerd wordt: Mandaat als gedachte aan Mandaat die aan Mandaat denkt die aan Mandaat denkt enz. Beide termen van de vergelijking bevatten elkaar. De vertelling gebruikt de jakobsladder[122] als metafoor voor de verhoudingsdynamiek tussen de termen van de vergelijking. Het stuk speelgoed dat naar Genesis 28,12[123] verwijst, maakt het mogelijk om zowel de eindeloze beweging van de ironie te illustreren, als het contradictoire gedrag waarvan de polen door hun onstandvastigheid getuigen:

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

Inhoud en recipiënt kunnen zich laten vatten als termen van een vergelijking waarin de ene term evengoed de andere zou kunnen zijn. Verder kunnen de drie termen van de vergelijking ook poreus in elkaar oplossen. Mandaat wordt met een bibliotheek vergeleken – beeld waardoor zijn solipsisme nog meer versterkt wordt. De verwijzing naar Plato's allegorie van de grot, uit diens *Politeia*, draagt daartoe bij. Hierdoor wordt Mandaats bewustzijn even zelfverwijzend als de taal van de boeken in de bibliotheek:

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

[122] *De Jacobsladder* is immers ook de naam die Oek de Jong en Frans Kellendonk bedacht hadden voor een gezamenlijk tijdschrift dat nooit het licht heeft gezien. Over de naamkeuze beweerde Oek de Jong: "[E]en naam die tevens is verbonden met het baggerwezen, het is immers de op de baggermolen ronddraaiende band met kuipen waarmee de modder van onder water wordt opgehaald. Ook is een jacobsladder een instrument voor hoekmeting, dat lang geleden op schepen werd gebruikt en diende voor de positiebepaling op zee. De naam […] stemde ons beiden tevreden. Hemel en aarde, het verhevene en het banale, engelen en modder waren erin verbonden. Het was bovendien zo'n mooi simpel instrument, net als de zonnewijzer, waarmee de mens zich met kosmische bewegingen verbindt" (Oek de jong 1998: 58).

[123] "Toen kreeg hij [Jakob] een droom. Hij zag een ladder die op de aarde stond en helemaal tot de hemel reikte, en daarlangs zag hij Gods engelen omhoog gaan en afdalen" (uit: *De Nieuwe Bijbelvertaling*, Nederlands Bijbelgenootschap, 2004).

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

Er dient benadrukt te worden dat in deze passage Mandaats gedachten op een tamelijk mimetische manier weergegeven worden in de vrije indirecte rede. Let in volgend citaat bijvoorbeeld op de term “inderdaad”, waarmee Mandaat op basis van zijn focalisatie zijn akkoord met een opinie bevestigt. Hier wordt eerder Mandaats gedachtegang weergegeven: “Wanneer Mandaat helemaal bovenin staat ziet hij dat het Kapelgewelf inderdaad net een reusachtige schedel is […]” (*LG*, 229). De verteller verwoordt op een blijkbaar trouwe manier Mandaats gedachtestroom. Aan het einde van de passage, net vóór de verschijning van het spook, vindt op gebied van bewustzijnsvoorstelling een duidelijke verwijdering plaats tussen verteller en personage. De passage eindigt met de eerder geciteerde veralgemenende bewering over eenzaamheid en taal. Die bewering zou zowel door de verteller als door Mandaat uitgedrukt kunnen worden: “Inderdaad, Van Uffel, er is geen groter eenzaamheid dan die van de taal” (*LG*, 230). De daaropvolgende alinea bestaat uit één enkele zin die tussen haakjes staat: “(Maar hoorde je daar niet iets, Mandaat?)” (*LG*, 230). Mandaat zou natuurlijk tegen zichzelf kunnen spreken, zonder aanhalingstekens. Maar de uitzonderlijke grafie ten opzichte van de rest van de roman, wekt de indruk dat die uitdrukking tot de verteller behoort. Die grafie is trouwens analoog aan de passages die in *Mystiek lichaam* tussen haakjes staan, en die aan de vertellersfiguren van de Geschiedenis en zijn klerk gewijd zijn (*ML*, 415-416).

De alsmaar groter wordende afstand tussen personage en verteller gaat gepaard met een gapende discrepantie tussen enerzijds de existentiële beschouwingen die aan Mandaat toegekend worden en anderzijds diens daden. De beschouwingen verlenen inzage in Mandaats eenzame autoreflexieve gevangenschap. Maar Mandaat gaat, juist zoals Frits aan het slot van *De nietsnut*, niet in functie van de voorafgaande slotsom handelen. Want meteen daarop gaat Mandaat het spook waarnemen en als het ware een hersenschim najagen. Men zou zich misschien de vraag kunnen stellen of het verwoorde bewustzijn in netgenoemde passage zo dan niet exclusief, dan toch voor een overgroot deel aan een ironisch vertellende instantie toe

te schrijven zijn? Die verteller zou inzicht bieden in Mandaats ironische situatie. Van Mandaat kan verwacht worden dat hij als personage niet in staat is om die stem te horen. In overeenstemming met Kellendonks definitie van de ironie zou de verteller dan "doen alsof" zijn personage hem zou kunnen horen, zonder te vergeten dat die stem voor het personage onwaarneembaar is.

Een gelijkaardig solipsisme valt ook bij Leendert te bekennen. Daarnaast getuigt Gijselharts zoon echter van veel zelfinzicht. In New York wordt hij zich bewust van zijn ironische situatie. Hij beseft heel goed dat de levenswijze waarvoor hij bewust gekozen heeft volledig steunt op zijn autodescriptieve performatieve taal. Door op die wijze van de taal gebruik te maken, gaat hij uiteraard op zijn vader lijken. Hier dient echter opgemerkt te worden dat het verschil tussen het solipsisme van zoonfiguren en de autodescriptieve en autonormatieve vadertaal (waaraan Leenderts taal in New York toegevoegd moet worden) is dat de zoonfiguren hun solipsisme als iets angstwekkends ervaren, waaraan ze zouden willen ontsnappen. Patriarchen zoals Opa en Gijselhart treden echter op als figuren die zich liefst aan hun taalgevestigde werkelijkheid zouden willen blijven vastklampen.

Leenderts autodescriptiviteit en zijn autonormativiteit komen ten volste tot uiting in zijn geschriften als kunstrecensent en als theoreticus achter zijn Wild Boys. In beide functies is hij een autoriteit die talig uitdrukt, vertelt, wat 'is'. De vertelling laat zien dat die bewust opgevoerde illusies blijven duren zolang hun onmogelijkheid niet door contingente uitwendige feiten aangetoond wordt. Daarmee worden feiten bedoeld die (zoals dat ook voor Gijselhart het geval is) in Leenderts vertelling geen plaats vinden. In *Mystiek lichaam* treedt geen afzijdige (ironische) verteller op die in zijn vertelling inzichtelijk commentaar levert op Leenderts ironische situatie. In dit geval is het via de (taal)handelingen van het personage die hem door de vertelling geleverd worden, dat de lezer verneemt hoe ironisch die situatie is waarin Leendert *bewust* zijn leven leidt volgens zijn illusoire projecties:

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

In New York is het zo dat Gijselharts zoon handelt *alsof* zijn illusies niet met enige lineaire tijdsopvatting te kampen hadden. In zijn handelingen stelt hij zich negerend op. Leendert gedraagt zich tegenover de lineaire tijd zoals zijn vader zich met hem gedraagt: negationeel.

Het verschil tussen beiden is wel dat de zoon zich bewust is van de kunstmatigheid van die opstelling. Leendert vergeet niet dat hij maar 'doet alsof', om met Kellendonk te spreken.

Naast de ironie in Leenderts bewuste deelname aan een zelfgesmeed solipsisme waarvan hij ook de vergankelijkheid voluit begrijpt, tekent zich een tweede ironische situatie af. Inderdaad, Leendert gedraagt zich ten opzichte van de lineaire tijd op dezelfde manier als zijn vader zich met hem gedraagt. Beiden nemen inderdaad een ontkennende houding in – Gijselhart om het bestaan van zijn zoon niet meer te hoeven waarnemen, Leendert om zijn biologische onderwerping aan de lineaire tijd te kunnen negeren. Maar van die parallel tussen vader en zoon is Leendert zich niet bewust. Ook beseft hij niet dat hij zich ontkennend zou kunnen gedragen tegenover zijn vader, en dat een redenering over die negatie misschien wel deel uitmaakte van zijn vaders mondelinge erfenis.

In New York evolueert Leendert van een bestaan dat bewust geregeld is volgens een geïdealiseerd (en vandaar ook gesloten) homoleven, naar een bestaan waarin het gesloten karakter van dat universum in twijfel getrokken wordt. De periode waarin Leendert zijn leven idealiseert, wordt door de vertelling als een cyclus aangegeven met een aanwijsbaar startpunt en een aanwijsbaar einde. Het is namelijk het leidmotief van de roze champagne dat de cyclus van het 'slechte' waarnemen opent (*ML*, 370) en afsluit (*ML*, 383). Dat motief duikt op in de context van Leenderts kennismaking met de rijpere jongen. Hun ontmoeting vindt plaats op het huwelijk van een vriendin van Magda. Haar naam is Liliane, en ze trouwt met Scott, een joodse homopedofiel[124]. Op uitnodiging van Liliane en Scott brengen Magda, Leendert en de rijpere jongen de huwelijksnacht samen met hen door. ´s Nachts drinkt het hele gezelschap roze champagne. "Om halfvijf bleken Broer en de rijpere jongen, tot hun eigen en ieders verbazing, verwikkeld in een kus" (*ML*, 370). Ironisch genoeg blijkt de huwelijksnacht van Liliane en Scott dus ook de huwelijksnacht van Leendert en zijn jongen te zijn. Een tweede geval van situationele ironie die Leendert meteen doorheeft, wordt bij de kus betrokken. Die kus is ernstig, en ook juist niet. Afhangend van het perspectief hoort de eerlijkheid van die kus niet bij een homokoppel, want wat van binnenuit in volle ernst wordt beleefd, kan uitwendig als fake worden waargenomen:

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

[124] Scott is uiteraard een asymmetrische herhaling van Bruno Pechman. Victors vader is ook een jood, en wordt op zijn werkplaats verdacht van homopedofiele betrekkingen met zijn patiënten (*ML*, 332). Het huwelijk tussen Scott en Liliane waarop Magda zo jaloers reageert, kan met andere woorden beschouwd worden als een aankondiging van Magda's relatie met Pechman.

Het leidmotief van de roze champagne duikt later in de roman weer op als de rijpere jongen na een verblijf in het ziekenhuis in New York bij Leendert komt opdagen. Zwanger van de dood komt hij bij Leendert aankloppen. Die scène wordt asymmetrisch herhaald door Leenderts zus Magda die in Nederland ondertussen zwanger van het leven bij A.W. Gijselhart gaat aankloppen. Iets later zal Leendert ook bij zijn vader gaan inwonen, maar ditmaal wel *ironisch* de dood dragend aangezien Leendert wel vermoedt dat hij dodelijk ziek is en zich gedraagt in overeenkomst met dat vermoeden. Nergens is in de tekst echter duidelijk aanduidbaar dat hij wel degelijk besmet werd. Als Leendert zijn jongen binnenlaat krijgt hij van hem te horen dat de artsen in zijn lichaam een dodelijke bloedziekte hebben ontdekt. Daarmee wordt hun gewaande homoseksuele onsterfelijkheid voor het eerst op de proef gesteld. Dat gebeurt niet alleen door de woorden van de artsen, waarmee zij de jongen lieten weten dat hij hooguit nog anderhalf jaar te leven had. Ook visueel krijgt Leendert bewijzen van de homoseksuele sterfelijkheid waar te nemen. Leendert ziet namelijk dat de jongen een drain draagt waarin lymfevocht opgenomen wordt, "een plastic appeltje aan een plastic steel" (*ML*, 382). De vergelijking met de appel is niet gratuit. De jongen doet Leendert van zijn vocht proeven, waardoor Leendert 'voelbare' kennis en inzicht krijgt in de ironie van zijn situatie, net zoals Adam en Eva appels aten van de boom der wijsheid om een betere kennis te krijgen van hun conditie (Gen 3). Verder kan nog een parallel getrokken worden met de katholieke eucharistie[125]. Ook daar ligt het drinken van een in bloed veranderde (champagne)wijn ten grondslag aan een geloofsbelijdenis, zoals ook Coen Peppelenbos (1998: 86) opmerkte. Erfzonde en eucharistie worden ironisch bij elkaar betrokken:

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

Broer drinkt van het vocht, maar het effect op hem is radicaal anders dan de verwachtingen van zijn partner, die hoopt Leendert verder te doen geloven in hun geïdealiseerde homoseksuele liefde. "'Heb je het *gezien* [ik cursiveer, MS]? Geloof je me nu?'", vraagt de rijpere jongen aan Leendert (*ML*, 382) alsof hij een ongelovige thomas was. Leendert *ziet* op dat ogenblik inderdaad. Maar wat hij waarneemt opent zijn ogen zodanig dat hij er zijn geloof door verliest:

[125] Zie in dat verband en in verband met andere Bijbelse intertekstualiteit in *Mystiek Lichaam* Albers Bernd (1989).

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

Daarmee ontstaat een ironische discrepantie tussen Leendert die steeds dieper inzicht krijgt in de onhoudbaarheid van de ironische situatie waar hij bewust aan meedoet, en de exclusiviteit van de visie die de rijpere jongen hanteert. De jongen wil in de onsterfelijkheid van hun homoleven blijven geloven – een ideaal waar de schending geen greep op heeft. Het 'zien' dat de rijpere jongen hier aan Leendert voorhoudt, is een 'niet willen zien'. Die ontkenning van het zien is een echo van een andere ontkenning van de waarneming, die vroeger plaatsvond, toen Leendert nog wel wilde geloven:

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

Aan het einde van zijn New Yorkse avontuur is Leendert in staat om zijn situatie in zijn ironische veelzijdigheid waar te nemen. Dat is niet alleen zo voor wat de 'homoseksuele conditie' genoemd zou kunnen worden, waarin blijkt dat homoseksualiteit en sterfelijkheid toch in aanraking met elkaar kunnen komen, zoals Ton Anbeek (1987: 16) aanduidde. Ook spoort Leendert de situationele ironie op van heteroseksuele relaties. Hij stelt vast dat de kinderloze geslachtsomgang hoogtij viert. Zijn de homo's "tot imiteren en overdrijven gedoemd" (*ML*, 390) van heteroseksuele relaties, dan gaan de hetero's de kinderloze homo's nabootsen om het seksuele genot deelachtig te worden. Vanuit Leenderts oogpunt hebben de seksuele betrekkingen plaats louter voor het genot, zonder bijdrage tot de geschiedenis van het vlees. Leendert gaat het felst tekeer tegen de feministen.

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

Het netvermelde citaat wordt door Leendert in de directe rede uitgesproken. Belangrijk voor ons onderzoek naar de ironie is dat dit citaat, dat van existentieel inzicht getuigt, deel uitmaakt van een lang gebed dat door Leendert uitgesproken wordt voor de kamer van zijn stervende

jongen. Het begint als een herschrijving van een *Wees gegroet* die hij niet tot Maria maar wel tot zijn zus Magda(lena) richt (*ML*, 387). Met andere woorden, de ironische situatie die hierboven door Leendert geschetst wordt, spreekt hij uit in een rede die op zich al ironisch is en zo de ernst van zijn inhoud ondergraaft. Daarenboven merkte Tijn Boon (1998a: 68) op dat de titel van het hoofdstuk, *Envoi*, de kunstmatigheid van Leenderts woorden benadrukt. Het is een verwijzing naar de woordkunstenaars die de rederijkers waren. Verder dient vermeld te worden dat Leenderts inzicht dicht staat bij het inzicht waarvan tot nog toe alleen de vertellers blijk gegeven hebben. Niet alleen de ironie van de situatie wordt door Leendert duidelijk in het daglicht gesteld, maar de stem die hij gebruikt om die situatie te beschrijven is bewust ironisch. Het valt moeilijk uit te maken in hoeverre het personage zijn woorden meent, maar dat neemt niet weg dat de ironische vertelling in dit geval alvast getuigt van een achtenswaardige luciditeit.

De ironie van de situatie die door Leendert beschreven wordt, berust voor een deel op een eindeloze dynamiek. Het hedendaagse matriarchaat is, juist zoals de homo's, kunstmatig omdat dat matriarchaat het resultaat is van een reeks imitaties waaraan zij zelf meedoet. Die iteratie gaat maar door: de homo's blijven de heterokoppels imiteren die zelf de homo's nabootsen. Het is een eindeloze weerspiegeling[126]. De blik van Leendert is helder genoeg om die beeldenstapel te gaan deconstrueren en te beschouwen wat die beelden van elkaar onderscheidt (iets waartoe Frits niet in staat was en dat hem ertoe leidde uiteindelijk zijn vader toch maar te blijven imiteren), zodat de dichtstbijzijnde afspiegeling de voorafgaande niet verbergt. In dat opzicht is de ironische visie gericht op differentiatie. Voor een groot deel ga ik dan ook akkoord met Linda Hutcheon als zij beweert:

> The "ironic meaning" is not, then, simply, the unsaid meaning, and the unsaid is not always a simple inversion or opposite of the said […]: it is always different – *other than* and more than the said. This is why irony cannot be trusted […]: it undermines stated meaning by removing the semantic security of "one signifier : one signified" and by revealing the complex, inclusive, relational and differential nature of ironic meaning-making. If you will pardon the inelegant terms, irony can only "complexify"; it can never "disambiguate" […].(Hutcheon 1995: 12-13)

Wat hieraan voor Kellendonk echter toegevoegd moet worden, is dat in zijn romans het besef van de complexiteit die inherent is aan de ironie een meerwaarde beduidt. Paradoxaal wordt er meer vertrouwen gehecht aan wat het onbetrouwbare van de visie laat zien. Niet te vertrouwen is de vereenvoudigende interpretatie.

[126] Zie Schoentjes (2001: 207-211) voor het verband tussen spiegel en ironie.

Machtsposities

Het staat vast dat de ironie bij Kellendonk zich niet voor exclusief binair denken leent. Eerder laat ironie tussen termen die tegenover elkaar komen te staan een zodanige spanning ontstaan dat de tegenoverstelling tot nieuwe, voortdurend differente betekenisproducties uitnodigt. De 'ironische betekenis' laat zich niet vastpinnen, maar is een proces dat steeds in wording is. Die betekenisdynamiek is vergelijkbaar met wat in het eerste deel van dit onderzoek over Derrida's 'itérabilité' beweerd werd. Iedere betekenisproductie lokt nieuwe, andere betekenissen uit. De voorafgaande voorbeelden lieten zien dat die dynamiek de vorm kan aannemen van een eindeloze redenering. Verder bleek ook dat ironie aldus waargenomen dient te worden. Bij die waarneming worden ten minste drie verschillende instanties betrokken, blijkt uit Kellendonks romans.

Ten eerste is er het waarnemende personage, dat niet altijd over voldoende inzicht beschikt om zijn eigen situatie als ironisch te beschouwen. En als uit zijn bewustzijnsweergave blijkt dat hij daartoe wel in staat is, dient de vraag gesteld te worden of hij zijn daaropvolgende daden richt op dat nieuwe existentiële inzicht. Vaak blijkt dat daad en woord (in gedachten en uitgesproken) niet altijd even goed op elkaar afgestemd zijn. Handelt een personage dat in staat blijkt om de ironie van zijn situatie te dechiffreren dan ook in functie van die ontdekking? Met andere woorden, valt er in het gedrag van het personage na zijn existentiële ontdekking een verandering te merken?

De tweede waarnemende instantie waarmee rekening gehouden moet worden, is de (meervoudige, onbepaalbare) verteller die aan het woord is. Hoe gedraagt die stem zich ten opzichte van het personage en van zijn situatie? Is de grens tussen het bewustzijn van de vertellende stem en het bewustzijn van het personage poreus? En hoe staat het met de stijl van die stem? Wordt het personage in zijn situatie door een stem in een ironische stijl verteld? Duidelijk is dat de verteller tot nog toe telkens van meer inzicht blijk geeft dan de personages die hij ensceneert.

In geen enkel geval mag echter de waarneming van de derde instantie vergeten worden, die in iedere lectuur het laatste woord heeft, en dat is de lezer. Vertellers en personages mogen soms wel trekken van ironici vertonen, het is de lezer die beslist om die woordconstructies als ironie te beschouwen of niet. De eventuele intentionaliteit in de vertelling is ondergeschikt aan het dechiffreren van de lezer.

> The major players in the ironic game are indeed the intepreter and the ironist. The interpreter may – or may not – be the intended addressee of the ironist's utterance, but s/he (by definition) is the one who attributes irony and then interprets it: in other words, the one who decides whether the utterance is ironic (or not), and then what particular meaning it might have. This process occurs regardless of the intentions of the ironist (and makes me wonder who really should be designated as the "ironist"). […] [T]here is no guarantee that the interpreter will "get" the irony in the same way as it was intended. In fact, "get" may be an inaccurate and even inappropriate verb: "make" would be much more precise". (Hutcheon 1995: 11)

De lectuur van de ironie zal dus afhangen van de lezer alsook van de verhouding tussen objecten van de waarnemingen (steken de objecten bijvoorbeeld zodanig tegen elkaar af dat er ironie in gezien kan worden?), de verhouding tussen de verschillende instanties onderling, en de verwoording van die verhoudingen door personages en/of verteller.

In het vorige onderdeel werd vooral ingegaan op de verhouding tussen de hoofdpersonages en de ironie van hun situatie. In wat volgt wil ik de verhouding tussen de personages en hun vertellers nader onderzoeken. De verteller beïnvloedt het ironische gehalte van zijn vertelling, niet alleen door de stijl die hij voor zijn vertelling gebruikt, maar ook door de manier waarop hij de handelingen in zijn verhalen als een architect samenstelt. Het is het resultaat daarvan dat de lezer voorgeschoteld krijgt. De passages die hierna aan bod zullen komen, ontlenen hun ironie voor een deel aan het feit dat zij het statuut van de verteller direct problematiseren. In dat opzicht staan zij dicht bij de zogenaamde romantische ironie (en meteen ook Kellendonks opvattingen over de ironie) aangezien zij de werkelijkheidsillusie van de vertelde wereld verstoren. Hiermee scheppen zij kritische distantie[127] en leggen zij de nadruk op het kunstwerk an sich[128]. Op die manier komt de afstand tussen vertellers, personages en handelingen duidelijker naar voren, en kan dieper ingegaan worden op de machtsverhoudingen die lezer, personage en verteller aan elkaar binden.

Herhaaldelijk werd vastgesteld dat de vertellers over meer inzicht bezaten dan de personages die zij vertelden. De vertellers zijn zich bewust van de ironische situatie van de personages die zij vertellen, maar dat is niet noodzakelijk het geval voor de vertelde personages. Voor de weergave van de ironische situatie kan de verteller kiezen voor een stijl die de ironie van de situatie toelicht. Dat werd bijvoorbeeld vastgesteld voor de landschapsbeschrijvingen in *Bouwval*. Daardoor wordt de indruk gewekt dat de instantie die

[127] In de kritische distantie die door de ironie mogelijk gemaakt wordt kan ook wel zijn toekomst liggen, aldus Brigitte Adriaensen, Saskia de Coster en Tom Sintobin (2006: 712): "[I]ronie als kritische blik in tijden van pathetiek, dogmatiek en banaliteit, is dat dan geen toekomst?"
In verband met de duidelijke aanwezigheid van de verteller in de weergave van de gedachten van een personage verwijs ik naar Vincent Jouves commentaar over wat hij de "personnages distanciés" noemt (Jouve 1992: 178).
[128] Zie in verband met de romantische ironie onder meer Pierre Schoentjes (2001: 100-134), Claire Colebrook (2006: 47-71) en Paul de Man (1997: 163-184).

bewust van ironie gebruikmaakt, zich in een machtspositie bevindt, zoals ook door Linda Hutcheon (1995: 17) beweerd werd. Bij Kellendonk stemt die macht voornamelijk overeen met het inzicht in – of de kennis van – de existentiële conditie van het (nietsvermoedende) personage. Pierre Schoentjes schreef over de ironicus als figuur van de kennis:

> Celui qui domine est libre: l'ironiste regarde le monde d'en haut, de même qu'il prend les choses de haut ; le savoir et la raison sont entre ses mains. A l'opposé, la condition de la victime, c'est l'ignorance. (Schoentje 2001: 201)

Als de verteller optreedt als instantie die méér weet dan zijn personage – of tenminste als diegene die al iets wist voordat zijn personage van die kennis enig besef had –, wordt de ironische afstand tussen personage en verteller zeer duidelijk. Die afstand wordt nog groter als de stem van zijn kennis uiting geeft op momenten waarop het personage door zijn (taal)handelingen zijn onwetendheid laat blijken. Ook verkleinen dergelijke ironische procédés de afstand tussen lezer en verteller. Door de kennis die de verteller met hem deelt, verschijnt enigszins medeplichtigheid tussen lezer en verteller.

De metafictionele passages in *Letter en geest* kunnen beschouwd worden als een illustratie van de macht van de verteller. De verteller die we in het incipit ontmoeten is van meet af aan raadselachtig. Hij doet zich voor als behorende tot het bibliotheekgebouw waar Mandaat honderd dagen lang werkzaam zal zijn. De ironie in zijn beschrijving van het gebouw is analoog aan de beschrijvingen die in *Bouwval* opgemerkt werden: verhevenheid wordt van meet af aan door laagte gecorrigeerd:

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

In dit geval is de verteller duidelijk een instantie die in staat is om een geval van situationele ironie waar te nemen. Hij kan het onderscheid maken tussen enerzijds talige pretenties die te nemen zijn voor wat ze waard zijn (voorwaardelijk, interpretatief, selectief en vandaar onzeker) en anderzijds de bescheidenheid van het gebouw. Die laatste ruimte contrasteert fel met de talige superlatieven die toegepast worden op de rest van de wereld die het gebouw omringt. Dat de verteller een 'goede' waarnemer is, blijkt uit het feit dat hij van meet af aan weet dat het bibliotheekgebouw gewoonweg niet kan voldoen aan Mandaats hooggelegen verwachtingen, Mandaats 'superlatieven'. Na een tiental bladzijden kondigt de verteller na

een passage over Mandaats solipsisme al aan: “Wie zich zo verheft brengt de wereld ten val. Mandaat is nu hier om zichzelf ten val te brengen” (*LG*, 215). Die voorkennis belet de verteller niet om desondanks actief deel te nemen aan de vertelling van Mandaats werkdagen.

Janus Linmans (2006: 15) noemt die “‘wij’” die in *Letter en geest* het woord voert “het *corpus mysticum*, de gemeenschap van lezers, schrijver en bibliotheekmedewerkers, de ‘gelezenen’”. Of iedereen, inclusief schrijver (wat hoe dan ook met de term “schrijver” bedoeld wordt), behalve Mandaat even goede waarnemers zijn, valt naar mijn mening niet vast te leggen[129]. Wel spreekt het volgens mij voor zich dat de verteller hier veralgemenend spreekt, namens ‘naar het schijnt’, ‘wat beweerd, verteld wordt’, wat “ooit betoogd” (*LG*, 203) werd. Zo zou geopperd kunnen worden dat de stem die *Letter en geest* opent een weergave is van wat er in het gebouw verteld en zodoende ook waargenomen wordt. Daarmee wil ik echter niet beweren dat het individu dat tot het gebouw behoort het waarnemingsvermogen van de verteller ook deelt. Eerder ben ik van mening dat die stem een weergave is van een meervoud dat over een uitgebreide kennis beschikt, zoals dat bijvoorbeeld ook het geval is voor de stem van een tragisch koor[130]. Het is de opsomming an sich die de voorwaarde tot kennis is.

Een gelijkaardige verteller treedt op in de beschrijving van de stilte die in de bibliotheek heerst. “Het is hier altijd Pinksteren” (*LG*, 220), staat er. Iets verder beweert de stem: “Het is hier net zo stil als in een trappistenklooster […]. Ons personeel dient over die stilte te waken” (*LG*, 221). Tot dezelfde paragraaf behoort een alinea waarin de bedrijvigheid in de personeelskantine beschreven wordt. Die alinea biedt zich als een contrast aan. Hij begint met een “Maar” (*LG*, 221), zodanig dat de lezer een nadrukkelijke oppositie zou kunnen verwachten tussen de drukte in de kantine en de voorafgaande beschrijving van de stilte. Er zou verwacht kunnen worden dat zij die streng “over de stilte” dienen “te waken”, zich in de kantine laten gaan om er een dolle boel van te maken. Wat volgt is echter de beschrijving van de onmacht tot communicatie. Wat aangeboden werd als een tegenpool van de stilte, is in feite een ander paradigma van de stilte:

> Veel personeelsleden proberen allang niet meer om met elkaar te praten. […]

[129] In een gelijkaardige val van de vervagende veralgemening (waardoor aan nuancering ingeboet moet worden) loopt mijns inziens Rolf Bosboom (1994: 109) als hij over de verteller in Kellendonks fictie beweert: “Hij is De Grote Regisseur die achter de schermen staat en die op elke scène, elk woord, elke gimmick zijn invloed heeft. Hij is de leemte in elke schepping, kortom: Hij is Het Grote Spook, die sommigen onder ons God noemen”.
[130] Voor een andere lectuur van de vertelling in *Letter en geest* verwijs ik naar Arne Op de Weegh (2005: 247-248). Volgens hem treedt voor de hele roman éénzelfde vertelinstantie op, die zich sterk betrokken voelt bij Mandaats lot.

> Er zijn er ook die manhaftig pogen om toch een conversatie gaande te houden. Er wordt een verbaal soort domino gespeeld. (*LG*, 223)

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

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

In zijn artikel stelt Piet Kralt (1988: 121) zich de vraag naar de oorsprong van de voorlaatste zin. Is hij van Mandaat of van de verteller? Kralt gaat ervan uit dat de verteller een lid is van het personeel ("ons gebouw", "ons personeel", "hier"). Logischerwijze is het dan onmogelijk voor die verteller om de gedachten van Mandaat weer te geven. Hij kan inderdaad niet tegelijkertijd ik-verteller en alwetend zijn. Maar in *Letter en geest* zou dat dan wel het geval zijn. Of zouden die woorden dan toch van Mandaat zijn, vraagt Kralt zich af. Of misschien zelfspot van het personeel? "Maar het is niet uit te maken hoe het zit", aldus Piet Kralt (1988: 121), die in die irrationele polyfonie een aporie vaststelt. Wel staat volgens mij vast dat de verteller ook hier de vertegenwoordiger is van een onbepaalbaar meervoud, zoals ik dat al beweerde. Ook is hij in staat om Mandaats situationele ironie in te zien, en die als zodanig te vertellen.

Het zou mijns inziens fout zijn om de problematisering van de weergave van gesprekken en gedachten met de voorlaatste zin te laten beginnen. De vraag naar de oorsprong van de bewustzijnsvoorstelling kan worden gesteld voor haast heel de laatste alinea, behalve de eerste zin, waar nog geen gedachten of gesprekken van personages verwoord worden door de verteller. Dat neemt niet weg dat ook de rest van de alinea duidelijk het spoor van de verteller draagt, en dan wel zijn ironie. Zoals in het incipit wordt ironisch de vinger gelegd op een waarnemingsvermogen dat het mogelijk maakt om superlatieven te ondermijnen en er de inherente laagte van doet uitkomen in de stijl van de vertelling. De sterke verhalen zoals zij verteld worden, vallen op door hun overdreven karakter en door hun juxtapositie. De stijl is

zeer synthetisch, en herinnert aan krantenkoppen van sensatiebladen. De contingentie waaraan we ons (over)leven te danken hebben (want daar komt het in die sterke verhalen op neer) wordt in de voorlaatste zin absurdistisch verwoord: “Men leeft omdat men niet gestorven is” (*LG*, 223). Het is de verwoording van een verpletterende banaliteit. Zijn de verhalen werkelijk zo sterk?

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

De vraag naar Mandaats besef van zijn situatie wordt in het laatste hoofdstuk van de roman nog nadrukkelijker gesteld. Dat hoofdstuk draagt de titel “Laatste rit” (*BVL*, 277), en vertelt Mandaats laatste rit naar huis. Herhaaldelijk wordt de werkelijkheidsillusie door de vertelling gesaboteerd. Door in te gaan op het kunstmatige karakter van de personages en zelf een figuur van de lezer te laten optreden waarmee de lezer de gelegenheid gegeven wordt zich te identificeren, vergroot de vertelling de kritische distantie tussen de lezer en de vertelling als object van de dechiffrerende lectuur:

> Het vergaat [Mandaat] zoals de lezer die in zijn linkerhand een flink pak papier houdt en tussen de vingers van zijn rechterhand nog maar een paar velletjes. De lezer voelt voor het eerst papier, niet meer dan papier. Hij betrapt zich erop dat hij leest zoals een kat televisie kijkt: hij ziet enkel letters, zwarte drukinkt. Hij merkt dat hij op een stoel zit, in een kamer met witte muren. Er tikt een klok. Zijn been tintelt. Memento mori! Zo meteen is het verhaal afgelopen. Wat hij heeft gelezen is een boek, een ding,

> dat hij straks zal dichtklappen, met een tik zal bijzetten in zijn boekenkast, tussen de andere banden, gerangschikt volgens alfabetische willekeur, misschien om het er nooit meer uit te pakken. 'Nog niet! Laat die woordmagie nog even doorwerken! Laat nog even de taal mijn lichaam zijn!' Maar in zijn longen verzamelt zich al adem. Straks zal hij met een zucht overgaan tot de andere wereld die het boek omringt, zoals de dood het leven. (*LG*, 277-278)

De lezer wordt eraan herinnerd dat hij *slechts* een boek leest. Zo ontstaat een kritische distantie tussen lezer en leesobject. Tegelijkertijd biedt de vertelling aan de lezer inzicht in zijn eigen ironische situatie. Met andere woorden: de vertelling doet een ironische distantie ontstaan tussen de lezer en een zelfbeeld van de lezer als lezer. Hierdoor ziet hij 'zichzelf' zowel buiten de vertelling als erin. De lezer wordt aangekondigd dat het bedrieglijke identificatieproces waaraan hij hoogstwaarschijnlijk heeft meegedaan bijna over is – dat Mandaat en zijn avonturen in feite niet werkelijk zijn. De porositeit tussen boek en leefwereld moet stilaan weer plaatsmaken voor een afgebakende grens. De personages maken deel uit van een romanwereld die niet werkelijk is. De vertelde wereld bestaat slechts uit letters op papier. Door een figuur van de lezer te laten optreden in de romanwereld, wordt het mogelijk om een oneindige ironische redenering op gang te brengen, die analoog is met de oneindige weerspiegeling waarvan Mandaat in de bibliotheek het object was. Mandaat trad er op als gedachte aan zichzelf, vandaar een Mandaat die aan een Mandaat denkt, die zelf aan een Mandaat denkt enz. Hier ontstaat het beeld van een lezer die zichzelf leest, en die lezer is zelf over zichzelf aan het lezen, enz.

Soortgelijke aanwijzingen scheppen een speciale band tussen de verteller en lezer. Het is mogelijk om aan te nemen dat de lezer dankzij zijn specifieke geprivilegieerde status het object is van een bevoorrechte ironische communicatiedaad tussen verteller en lezer. Ik spreek hier doelbewust niet van *intentionele* ironie. Met Linda Hutcheon ben ik van mening dat intentioneel is wat als intentioneel geïnterpreteerd wordt:

> In other words, intentional/non-intentional may be a false distinction: all irony happens intentionally, whether the attribution be made by the encoder or the decoder. Interpretation is, in a sense, an intentional act on the part of the interpreter" (Hutcheon 1995: 118).

De informatieverdeling door de verteller kan op een zodanige manier door de lezer gedechiffreerd worden dat hij besef krijgt van zijn bevoordeelde status. Dat is helemaal niet het geval voor Mandaat. In hoeverre is de passage in de directe rede in bovenvermeld citaat (*LG*, 277-278) een weergave van Mandaats onafhankelijk denken? Is er misschien een verteller aan het woord die uitdrukt wat Mandaat op dat ogenblik zou kunnen denken – een ironische projectie van een bewustzijn dat zowel aan Mandaat als aan de stem waardoor hij

verteld wordt, toegeschreven zou kunnen worden? Heeft Mandaat enig besef van zijn positie als personage aan het einde van een vertelling die met zijn bestaan overeenstemt? Dat valt niet met zekerheid te bevestigen. De verteller levert veel verhelderend commentaar op Mandaats existentiële conditie. Maar hoeveel van dat commentaar sijpelt door naar het bewustzijn van het personage Mandaat?

De verteller uit het laatste hoofdstuk is zeer nadrukkelijk aanwezig en filtert de informatie op een zodanige manier dat de afstand tussen lezer en verteld personage groter wordt. Hoe meer de verteller op de voorgrond treedt en de realiteitsillusie saboteert, hoe meer de diëgesis aan geloofwaardigheid moet inboeten. Daardoor vermindert ook het medeleven tussen lezer en verteld personage. Dat blijkt uit het volgende citaat waarin de verteller niet alleen duidelijk vermeldt wat Mandaat waarneemt maar in de directe rede bovendien aan Mandaat zegt wat Mandaat denkt:

> Mandaat tuurt in de diepte van dat valse gloren en daar ziet hij wat verstrooid lag in de tijd door zijn herinnering gebonden tot één deel. Iets om dicht te klappen, bij te zetten en, wie weet, nooit meer in te kijken. (Nog niet! Echoot het onder je schedel. 'Laat me nog eventjes blijven!') (*LG*, 279)

Is het echter wel zo dat Mandaat die stem hoort? Strookt de vertelling van de stem met wat Mandaat op dat ogenblik daadwerkelijk aan het denken is, al staat het vast dat Mandaat als personage *in ieder geval* door de verteller gerelateerd wordt? Of is die stem bewust ironisch bezig omdat hij zeer goed weet dat Mandaat hem niet hoort? Daaraan moet toegevoegd worden dat *Letter en geest* een roman waar het motief van de gebrekkige communicatie regelmatig opduikt. Van dat gebrek is Mandaat in de roman het toonbeeld. Zo begrijpt hij bijvoorbeeld niet dat Van Uffel hem misschien had kunnen helpen om beter te communiceren door in elkaars aanwezigheid het woord 'liefde' uit te spreken (*LG*, 264), zelfs misschien een "Ik hou van je" (*LG*, 265). En aangezien Mandaat niet in staat is tot geslaagde communicatie, is het niet onmogelijk dat de communicatie tussen verteller en personage hapert.

Het is mogelijk voor de lezer om via de informatie die door de verteller geleverd wordt meer zelfkennis te verkrijgen. Zo kan hij meer inzicht in de ironie van zijn situatie als lezer/toehoorder verkrijgen. Het is verder mogelijk voor de lezer om de verteller te antropomorfiseren tot een instantie die hem een spiegel voorlegt waarin macht te ontwaren is. De verteller laat hem immers zien hoe hij in staat is om van dode letters een werkelijkheidsillusie te maken. Zoals die door *Letter en geest* geënsceneerd wordt, duurt die

illusie voor de lezer de tijd dat hij zich in de vertelling inleeft. Zij verdwijnt dan op het moment waarop de lezer zich van het bedrieglijke karakter van zijn bedrijvigheid bewust wordt. Dit zou betekenen dat die macht ironisch genoeg verdwijnt met het besef van die macht door de lezer. De bewustwording van de macht valt namelijk samen met de bewustwording van de ironie, die het einde van de werkelijkheidsillusie inluidt. Dat neemt niet weg dat om het even welke lezer in een dergelijk geval voor een 'ironische' lectuur van de vertelling zou kunnen kiezen. Daarmee bedoel ik een lectuur waarin de werkelijkheidsillusie gepaard gaat met het simultane besef van haar kunstmatige, bedrieglijke en voorlopige karakter. Dit idee zal trouwens in het kader van dit onderzoek verder moeten worden uitgewerkt.

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

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

Het beeld dat de vertelling van de lezer schept, is in *Letter en geest* dat van een instantie die het leven geeft, maar het leven ook ontneemt als hij met lezen ophoudt of bewust wordt van het kunstmatige karakter van de taal. Bij nader inzien is dat standpunt slechts voor een deel houdbaar. Logischerwijze hangt het (voort)bestaan van het vertelde personage natuurlijk ook af van de verteller die het personage vertelt. Het personage dankt zijn leven ook aan de verteldaad. Zo bekeken is het personage een ironisch product, want het is het resultaat van (ten minste) een dubbele daad: de vertelling enerzijds en de lectuur van die vertelling anderzijds. Mandaat houdt niet alleen op met bestaan als de lezer ophoudt met lezen of zich van zijn daad bewust wordt, maar ook als de verteller aan het einde van het verhaal ophoudt met vertellen. En wat Mandaats bestaan in de vertelling betreft, het is wel de verteller die aan het einde van zijn relaas, over Mandaats uiteindelijke oplossing in de taal beslist. Tezelfdertijd bevestigt hij het kunstmatige karakter van zijn vertelling door geen punt (als leesteken) aan het einde van zijn vertelling te plaatsen maar wel met het woord 'punt' te

eindigen (*LG*, 287). Dat blijkt ook duidelijk als in het laatste hoofdstuk een bijna 5 pagina's lange passage ingelast wordt over een afscheidsborrel, net na de passage waarin de stem aan Mandaat vertelt dat het onder diens schedel echoot om nog even te mogen blijven. De lezer is dan niet de enige die Mandaats leven verlengd heeft door de genoemde bladzijden te lezen en zich door de werkelijkheidsillusie te laten meeslepen. Ook de verteller die het verhaal op dat ogenblik vertelt, verlengt Mandaats bestaan met de zinnen die hij toevoegt door in zijn creatuur herinneringen te laten opkomen.

De lezer wordt een bedrieglijk spiegelbeeld van macht voorgehouden. Voor een zekere duur is het alsof hij over leven en dood van een personage (mee) mag beslissen. Bovendien verneemt hij door de vertelling meer over de conditie van de meeste personages dan de personages weten over zichzelf. Die machtsindruk (via kennis en beschikking over leven en dood) wordt hem voorgehouden door de verteller. Lezer en verteller delen kennis die hen onderscheiden van de vertelde personages, die daardoor uitgesloten worden van de gemeenschap die verteller en lezer vormen. Het kan vergeleken worden met wat Linda Hutcheon "the aggregative function" van ironie noemt:

> Irony may create communities, as so many theories argue, but I have also suggested that irony is created *by* communities too. In a negative sense, irony is said to play to **in-groups** that can be elitist and **exclusionary**. Irony clearly differentiates and thus potentially excludes: as most theories put it, there are those who "get" it and those who do not. […] Images of voyeurism, sadism and, as we have seen, "victimization" proliferate in these discussions of the ironist as a kind of omniscient, omnipotent god-figure, smiling down – with irony – upon the rest of us. This idea of irony functioning in an elitist way obviously involves an inference about both the ironist (as feeling superior) and the interpreter (who "gets" the irony […]). As this suggests, however, irony that excludes includes as well […]. (Hutcheon 1995: 54).

Het is onmogelijk om uit te maken of het 'de' verteller is die aan de oorsprong ligt van de macht van de lezer. Wat mij betreft, is het best mogelijk dat om het even welke roman door een meervoud aan vertellers, beter: door een meervoud aan stemmen, verteld wordt. Verder kan altijd beweerd worden dat om het even welke verteller misschien wel zelf verteld wordt door een 'hoger gelegen' verteller. Er kan geen 'ultieme' verteller aangewezen worden. Wel kan aangenomen worden dat vertellers over de macht beschikken die zij aan de narratee (als lezersfiguur) voorhouden, met name kennis (i.e. meer kennis dan de personages) en levenschepping dankzij de lezende functie. Ook kan aangenomen worden dat de lezer op gebied van kennis en levenschepping grotendeels van de informatieoverdracht van de vertelling afhangt. De macht van de lezer wordt grotendeels bepaald door een input waarover de verteller beslist. Voor de lezer is het altijd *alsof* hij (een deel van) de macht van de verteller

deelachtig was[131]. Door zijn afhankelijkheid van de verteller kan die macht door de lezer ironisch ervaren worden. Des te meer daar nooit vergeten mag worden dat de stemmen die aan de lezer zijn macht gunnen, door de lectuur van de lezer zelf in het leven geroepen worden[132].

Ook de zonen die hun vader vertellen, krijgen een spiegelbeeld voorgehouden waaraan machtsillusie gebonden is. Een belangrijk verschil huist echter in het feit dat hun vertellingen van de vader autodescriptief en autonormatief zijn. Er kon dan wel beweerd worden dat de zonen aan de hand van hun vertellingen hun vader probeerden te begraven, die vertellingen hadden vooral een autoreflexief effect op het vertellende personage. Het zelfbeeld van de lezer wordt echter voor een groot deel bepaald door de figuur van de toehoorder/lezer die door de vertelling opgeroepen wordt. Bovendien waren de vertellende zonen zich in hun daden niet van het (ironisch) illusoire van die macht bewust. Zo kunnen dergelijke vertellingen ook als machtsgrepen beschouwd worden. De macht die de personages hierdoor over hun vertelling krijgen, maakt hen vergelijkbaar met de (extradiëgetische) verteller waardoor zij verteld worden. Beiden beschikken over het leven en de dood van de personages die zij scheppen. Wel kan van de zonen beweerd worden dat zij minder besef hebben van de ironie van hun onderneming. Zo kunnen zij door de autoreflexiviteit van hun taal als hun eigen narratee beschouwd worden. De zoonfiguur treedt in een zekere zin op als zijn eigen "aangesprokene" (Herman & Vervaeck 2005: 28). Maar er kan niet beweerd worden dat de vertellende zoonfiguur, in tegenstelling tot de lezer, de hulp krijgt van een extradiëgetische verteller om de ironie van zijn situatie te beseffen. Dat neemt niet weg dat het personage met zijn vertelling een geïdealiseerde waarneming kan nastreven. Dit is bijvoorbeeld het geval voor Frits' vertelling, zoals uit het volgende uittreksel blijkt:

[131] Vincent Jouve gaat ervan uit dat de lezer zich identificeert met de verteller en diens visie. Hij spreekt van "identification lectorale primaire". Spijtig genoeg gaat hij niet zeer duidelijk in op de onderscheid tussen verteller en focalisator: "[J]e m'identifie à qui occupe dans le texte la même position que moi. […] Le regard du lecteur, avant de prendre en écharpe le regard de telle ou telle figure, se confond avec celui du narrateur. Le point de vue de lénoncation est un point de passage obligé entre le point de vue du lecteur et celui des personnages. […] Celui qui est *à* la même place que moi, c'est donc d'abord celui qui voit *de* la même place que moi. Le lecteur, dès la première ligne, s'identifie au sujet de la narration, à cette voix qui, selon une trajectoire précise, le conduit à travers une succession d'événements. Il a l'impression que l'histoire s'organise tout entière pour cette perspective unique dans laquelle il la lit" (Jouve 1992 : 124). Interessant voor ons geval is dat Jouve het ook heeft over identificatie met de instantie die een gelijkaardige kennis deelt : "[L]e lecteur s'identifie à qui a même savoir que lui sur le monde du récit" (Jouve 1992 : 129).

[132] Zo beweert ook Vincent Jouve: "Le sujet lisant est, en dernière instance, celui qui donne vie à l'oeuvre" (Jouve 1992: 13).

> Maar enfin, [mijn vader] kan toch moeilijk wat gaan schutteren om vooral geen verkeerde indruk te wekken. Hij is hier [in zijn woning] trouwens alleen. Ben ik soms niet alleen? (Ik *zie* [ik cursiveer, MS] het allemaal, vader, maar trek je van mij niets aan.) (*NN*, 113)

Ondanks de idealisering van de manier waarop hij zijn vader kan waarnemen, krijgt Frits geen inzicht in de ironie van zijn situatie. Hij beseft niet dat de manier waarop hij zijn vader waarneemt en vertelt, onhoudbaar is omdat de taal die hij uitspreekt te eenduidig is en daarmee de onmogelijkheid van zijn beweringen niet als zodanig voorstelt. De woorden die hij uitspreekt, zijn te "ideologisch" (Vervaeck 1999: 97). Hetzelfde probleem rees voor Mandaats solipsisme. In Frits' stem doorklinkt alleen zijn enkelvoudige stem. Eenduidig is ook de stem van Opa in *Bouwval*, al wordt zijn discours doorspekt met Theets stem alsook de stem van andere aanwezige familieleden zoals Willy en Joop. Ook Ernsts eigen ontdekkingen in het voorouderlijke huis droegen bij tot de deconstructie van Opa's woorden.

Frits' vader krijgt door zijn vertellende zoon gedachten toegestopt. Zoals in *Letter en geest* valt niet uit te maken of die door Frits verwoorde gedachten daadwerkelijk tot Lucas Goudvis' bewustzijn zouden kunnen behoren. Of stemmen die woorden eerder overeen met het construct dat Frits als verteller van zijn verdwenen vader maakt – een construct dat Frits bevredigt? In ieder geval illustreren zij een machtsverhouding waarin Frits bevoordeeld wordt. De macht van de vertelling stelt Frits echter niet in staat om zijn vader *volledig* te vertellen. Zelfs als verteller moet hij beperkingen, grenzen aan zijn onderneming ondervinden, die hij gaat verkennen. Zijn vader blijft voor een deel niet vertelbaar. Het is de geest (het spook?) van zijn vader die zich niet in Frits' vertelling laat vatten. Dat blijkt als Frits beschrijft hoe zijn vader de nacht van diens eerste zelfmoordpoging in een isoleercel opgesloten werd:

> Vier muren, slechts onderbroken door een deur en een ovenlicht van matglas. Op de grond een kartonnen po en een matras.
>
> Een witte begrafenis. Hij [Frits' vader] wordt wit en dun als papier. Alles wordt wit. Nu hij alleen is met zijn ziel, is hij vreemd voor mij. Ik verfrommel hem. De ziel is het sterfelijkste deel van een mens.
>
> Hij wordt pas de volgende ochtend weer zichtbaar, wanneer hij zijn kleren terugkrijgt en wordt afgehaald door Kieft. (*NN*, 160)

Frits' taal heeft geen vat op de ziel van zijn vader. Hier toont zijn eenduidige vertelling zijn beperkingen. Zijn vader lost op in het niet-vertelbare als hij alleen is en van het – in ieder geval bedrieglijke – vertelbare ontdaan, "uitgekleed" wordt. Op dat ogenblik schept Frits het metafictionele beeld van de verteller als machteloze auteur voor een wit, onbeschreven blad

waar hij maar geen woord op krijgt, en dat hij uiteindelijk 'verfrommelt'[133]. Wie op zoek is naar de zichtbaarheid van de geest stuit op het wit, de tabula rasa, het niets van alles, waarvan in het eerste deel van dit onderzoek ook de positieve kant al vastgesteld werd. Had Frits de ironie van zijn eigen situatie als verteller op dat ogenblik beseft, dan had hij misschien de vertelde leegte als een spiegelportret waargenomen, en was hij daarmee in staat geweest om de positieve kant van die leegte te vatten: de scheppingsmogelijkheden die zich steeds weer opnieuw voordoen, het bewustzijn van de andersheid dat met iedere nieuwe onderneming gepaard gaat en waarop telkens opnieuw gebouwd kan worden.

De Geschiedenis, zijn geschiedenis, en wiens klerk?

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

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

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

[133] Dit beeld past goed in de postmoderne opvatting van de identiteit, die wil dat de essentie van de identiteit onvatbaar want gewoon leeg is: "De bezieling van het lichaam en de belichaming van de ziel zorgt voor de inmiddels bekende volheid die leegte is. […] Het resultaat is een volstrekt leeg lichaam, dat de pop met enige trots vervult […]. Als er nog een ziel in dit lichaam zit, is dat de leegte – wat een uitbeelding is van de postmoderne opvatting dat de kern van de identiteit het niets is." (Vervaeck 2006: 135)

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

Een rationele blik op het verhaal biedt het optreden van de Geschiedenis en haar klerk in ieder geval niet. Het is bijvoorbeeld niet duidelijk of de klerk het personage van de Geschiedenis hoort spreken. Vandaar dat niet beweerd kan worden dat de Geschiedenis aan haar klerk *Mystiek lichaam* dicteert, was het maar voor een deel of in grote lijnen. Wel is het zo dat de Geschiedenis van haar klerk verwacht dat hij – of zij – de geschiedenis der Gijselharten volgens de verlangens van de Geschiedenis optekent. Het valt niet uit te maken of deze stemmen zelf misschien door een in de tekst al dan niet aanduidbare instantie verteld worden. Er moet niettemin rekening gehouden worden met de mogelijkheid dat deze passages, die tussen haakjes staan, voor een groot deel in de vrije indirecte rede geschreven staan, en dat het weergegeven bewustzijn deels tot een ironische verteller van de Geschiedenis en haar klerk zou kunnen behoren.

De verhouding tussen de Geschiedenis en haar klerk doet denken aan de verhouding tussen de koninklijke Opa en zijn nar Theet in *Bouwval.* In beide gevallen wordt de verwachte logische hiërarchie op losse schroeven gezet. De klerk wordt voorgesteld als één der "klerken van Clio" (*ML*, 399), de muze van de Geschiedenis in de Griekse mythologie. Een ondergeschikte dus, aangezien hij in dienst staat van de Geschiedenis. Maar het blijkt dat Clio's klerken meestal geschiedenissen schrijven die *niet* aan haar verlangen voldoen: "Ach, schreven alle klerken van Clio maar zulke zalige geschiedenissen" (*ML*, 399). Deze geschiedenis vormt voor de Geschiedenis met andere woorden een uitzondering – een vaststelling die ook verklaart waarom de Geschiedenis "[zich nu] *behaaglijk* [ik cursiveer, MS] nestelde […] in deze geschiedenis der Gijselharten" (*ML*, 399). De vertelling stelt haar voor alsof ze tevreden is dat er eindelijk nog eens een geschiedenis verteld wordt waarmee ze zich kan identificeren. Eindelijk wordt zij weer eens bekoord door het product van een van haar klerken. De Geschiedenis kon haar zelfbeeld niet meer herkennen in haar geschiedschrijvers. Iets verder zal echter blijken dat het vervolg van de vertelling niet meer met haar verwachtingen overeenstemt. Een van haar klerken zal in haar ogen weer ongehoorzaam zijn.

Waardoor voelt de Geschiedenis zich aangetrokken in het verhaal van haar klerk? De Geschiedenis wordt aangespoord door haar (Bijbelse) voorliefde voor teleologische zingeving aan haar eigen bestaan. In haar eenduidige rechtlijnigheid streeft zij naar de voltooiing van het verbond waar zij voor staat, en waar de regenboog het Bijbelse (Gen, 9) symbool van is:

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

Hier dient opgemerkt te worden dat het motief van de regenboog weer opduikt op bladzijde 419, als Leendert net besloten heeft om in tegenstelling tot het levensproject waar Magda voor staat, zoveel mogelijk jonge mannen dodelijk te besmetten. In die passage is sprake van individuele regenboogjes die afsteken tegen het gemeenschapsideaal waarnaar het Bijbelse Verbond streeft. Door de eenzaamheid waartoe hij gedoemd is aangezien hij geen familie kan stichten, kan een homo slechts met zichzelf een akkoord sluiten. Dit motief kan een ironische lading hebben, daar Leendert net een pact met de dood aan het sluiten is. Meer daarover in het laatste hoofdstuk van dit deel van het onderzoek.

Terug naar de Geschiedenis en haar klerk. Een actualisering van het "Verbond" (*ML*, 399) waar zij voor staat, meent de Geschiedenis te herkennen in de vertelling van deze geschiedenis, die vanuit haar oogpunt een paradigma van de Geschiedenis wordt. Op dat ogenblik is in de diëgesis Victor geboren. Hij leeft samen met zijn moeder en zijn grootvader op de Doornenhof. Leendert en Pechman zijn dan nog niet aangekomen[134].

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

Als de vertelling van de klerk overeenstemt met de uitgesproken (door de klerk niet noodzakelijk gehoorde) verlangens van de Geschiedenis, dan wordt de taal van de Geschiedenis in haar oogpunt *eenduidig* autonormatief en autoreflexief, al wordt die taal door een andere instantie, namelijk haar klerk, gehanteerd. Het vertelde wordt dan vergelijkbaar met Opa's opvattingen in *Bouwval*. Ter herhaling: in de familiegeschiedenis die Opa vertelt, moet de toekomst in de lijn van het vertelde (dus geïnterpreteerde en geselecteerde) verleden

[134] Michiel van Diggelen (1987) merkte terecht op hoe van ironie ook sprake is in de samenstelling van de familie Gijselhart, die volgens de Geschiedenis aan strenge Bijbelse normen zou moeten beantwoorden: "Want wie zetten De Geschiedenis voort in deze roman? Dat zijn een prul van een vrouw, een groteske realisatie van het vrouwelijke, en een jood, een vertegenwoordiger van een volk dat door de eeuwen heen buiten de geschiedenis heeft bestaan. Zij produceren notabene een buitenechtelijk kind. En dat kind zou dan een voortzetting van De Geschiedenis moeten zijn! Wie denkt hierbij niet aan de Bijbelse geslachtsregisters die uitmonden bij de geboorte van Jezus. Jezus als eindpunt van een geslacht vol hoeren en overspelingen". Ook zou de geschiedenis van de Gijselharten volgens Van Diggelen een uitdrukking van de Geschiedenis zijn zoals zij dweperig door de mensheid gemodelleerd wordt: "[Kellendonk] laat zien dat de geschiedenis in laatste instantie een zaak van mensen is. Het zijn de mensen zelf die bepaalde maatschappijstructuren eerst ontwerpen en er vervolgens in geloven. […] De orde die volgens de Bijbel in de schepping is gelegd door God, is volgens Kellendonk een door de mens ontworpen constructie, die orde en gemeenschap in de maatschappij brengt. En de mens blijft eraan vasthouden, ook als ze een geschiedenis (die van Prul en Pechman), een aanfluiting voor de godgelijke geschiedenis zijn [sic]."

staan. Opa is zich van de ironie van zijn taaluitingen bewust aangezien hij wel beseft dat de toekomst die hij in zijn woorden laat doorschemeren niet overeenstemt met de toekomst die hij met zijn daden veroorzaakt heeft door het familiedomein te verkopen. In *Mystiek lichaam* is de Geschiedenis zich ook van de ironie van haar situatie bewust aangezien zij wel moet vaststellen dat de materialisatie van haar verlangens afhangt van het vertellen van haar klerken.

Bart Vervaeck (1993b: 358) noemde de ironie bij Kellendonk "een balans: zij laat het verlangen toe en relativeert het tegelijkertijd"[135]. In *Mystiek lichaam* zijn de verlangens van de Geschiedenis duidelijk gerelativeerd: zij is met handen en voeten gebonden aan de geschriften van een klerk waarvan zelfs niet vaststaat dat hij haar hoort. De ironische discrepantie tussen klerk en Geschiedenis wordt nog vergroot door het feit dat de Geschiedenis de enige is die zich uitdrukt, terwijl haar klerk geen woord uit. Hij wordt voorgesteld als een passieve uitvoerder. Toch kan beweerd worden dat de Geschiedenis mag praten zoveel ze wil, het is haar spraakloze klerk die over de vertelling beslist. Zo worden de autonormativiteit en autoreflexiviteit van haar taal nog meer geïroniseerd als blijkt hoe sterk de geschriften van de klerken verschillen van de verlangens van de Geschiedenis. De Geschiedenis zoals zij tot stand komt in de geschiedenissen van haar klerken, is dan anders dan de concretisering waar zij naar verlangt. De normativiteit en reflexiviteit gaan door, maar die worden dan ex-centrisch bepaald, door de klerk. De Geschiedenis is het effect van een taal waar zij geen vat op heeft, die haar altijd al onteigend is. Die situatie laat zich vergelijken met de beschrijving van Van Eycks Madonna in de kerk (*ML,* 345). Toen bleek uit de vertelling dat de triomf van het mysterie over de kunst slechts door de kunst uitgebeeld kon worden. Hier hangt de uitvoering van de Geschiedenis af van de manier waarop zij door haar klerken verteld wordt. Beide zijn in hun realisatie ex-centrisch bepaald. Ironisch verteld zal de Geschiedenis altijd anders zijn dan de verwezenlijking van haar verlangens. In *Mystiek lichaam* wordt niet de triomf van de Geschiedenis verteld, maar wel haar onvermogen om over zichzelf te beschikken.

[135] Dat kenmerk van de ironie in *Mystiek lichaam* werd immers ook in zeer scherpzinnige termen door Albers Bernd (1989: 68) beklemtoond in de conclusie van zijn artikel: "Het is de ironie in *Mystiek lichaam,* die de voorlopigheid van elke conclusie onderstreept, die door haar nadruk op het kolderieke van veel irreële situaties de grootste thematische ernst wegneemt en mogelijke andere opties voor nieuwe verkenningen in de werkelijkheid geheel open laat." Dat idee beschouwt Tijn Boon terecht (1998: 76) als "een wezenlijke eigenschap van Kellendonks schrijverschap […]: het onlosmakelijke verband tussen de hardhandigheid van de ideeën zoals die in zijn werk gepresenteerd worden […] en de voorlopigheid waarmee dat gebeurt. Anders gezegd: naarmate die ideeën hardhandiger worden, uitdagender en meeromvattend, zullen ze meer en meer *zichzelf* gaan ironiseren, ondergraven en voorlopig maken".

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

> "([…]'Klerk,' waarschuwde ze, 'doe iets aan die ongerechtigheid! Je ruimt die Broer op en houdt de Jood [sic] buiten de deur, of ik ga weg!') (*ML*, 416)

Dit bevestigt de hypothese dat de gedaante van de Geschiedenis een proces in wording is, bepaald door de vormgeving van de verschillende geschiedenissen. De Geschiedenis is de onstandvastige opsomming van de verschillende geschiedenissen, en niet de inspiratiebron of het model ervan[136]. Dit wordingsproces moet zij passief ondergaan. Haar misnoegen zou dus afgeleid kunnen worden uit de vorm die zij aan het aannemen is, of juist, in haar oogpunt, haar vormeloosheid. Als zij haar eigen gedroomde gedaante niet meer terugvindt in de geschiedenissen die de Geschiedenis vormgeven, dan valt zij er vanuit haar perspectief logischerwijze ook niet meer in te bespeuren.

Verder moet nog een opmerking gemaakt worden over de benaming van Leendert in het hierboven vermelde citaat. Hij wordt "Broer" genoemd, en dit terwijl Gijselharts zoon door de andere personages gewoon Leendert wordt genoemd. Door de verteller (laten we gemakshalve verder het enkelvoud hanteren) wordt hij met de naam "Broer" aangeduid. Om precies te zijn, dient vermeld te worden dat de naam "Broer" eerst opduikt in de vertelling van de klerk, en pas daarna wordt hij door de Geschiedenis overgenomen: "die Broer". Door de vertelling wordt hij meer voorgesteld als 'Broer van (Magda)' dan als 'zoon van' (A.W. Gijselhart).

Is het alsof de verteller, door afstand te scheppen tussen vader en zoon, zich ten opzichte van die polen partijdig gedraagt? Het ziet er naar uit dat de klerk het opneemt voor

[136] Zie ook Anbeek (1987: 16, 18): "Blijkbaar heeft de Geschiedenis weinig macht over deze geschiedenis (of over haar onderdaan), want kort daarop komt de joodse vriend van Prul het huis binnen en het boek eindigt met de overpeinzingen van Broer die met zijn vader ten slotte alleen achterblijft. Dit is een van de dubbelzinnigheden van het boek. Hoe de passages tussen haakjes geïnterpreteerd moeten worden, en op wiens rekening ze moeten worden geschreven, daar mogen toekomstige werkgroepen aan de universiteit zich over buigen. […] [D]e Geschiedenis geeft aanwijzingen die vervolgens niet worden opgevolgd. Ook de verteller biedt geen houvast omdat hij vrijwel volledig achter de personages verdwijnt." Voor een andere interpretatie van deze passage verwijs ik verder naar Tijn Boon (1998: 89).

de minderheden uit zijn vertelling. Hij laat bijvoorbeeld Pechman met Magda de Doornenhof verlaten. Leendert laat hij de vertelling in de directe rede besluiten. Daartegenover kan van de retorica van de Geschiedenis beweerd worden dat zij aan Gijselharts autodescriptieve en autonormatieve taal herinnert: wat niet met haar talige verlangens overeenstemt, moet verdwijnen. Clio's taaluitingen laten zich trouwens meten aan het motto van Carry van Bruggen dat zich bevindt onder de titel van deel III: "De geschiedenis" (*ML*, 393) met een kleine 'g'. Op het eerste gezicht is de Geschiedenis gericht op éénheidsdrift:

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

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

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

De ironie ligt hier in het feit dat de Geschiedenis de Joden een gedrag verwijt waardoor zij zelf gekenmerkt wordt. De Geschiedenis past toe wat zij hekelt.

In dit paradigma van de Geschiedenis dat de roman is, treden distinctiedrift en eenheidsdrift simultaan op. Terwijl de familie Gijselhart zijn (door A.W. Gijselhart en de Geschiedenis) gedroomde vorm aanneemt, "voelt" (*ML*, 415) de Geschiedenis de nabijheid van minderheden. Ook werd er in verband met de dynamiek van de ironie beweerd dat hij polen verwisselbaar maakte, afhangend van het perspectief. Wat voor de ene eenheidsdrift is, kan voor de andere distinctiedrift betekenen, wat Linda Hutcheon de transideologische natuur van ironie noemde.

> Needless to say, irony can be provocative when its politics are conservative or authoritarian as easily as when its politics are oppositional and subversive : it depends on who is using/attributing it and at whose expense it is seen to be. (Hutcheon 1995: 15)

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

Hypocrisie

Voordat we overgaan tot het volgende hoofstuk, dient nog een belangrijke opmerking gemaakt te worden dat een verlengstuk vormt van wat in de vorige onderdelen beweerd werd over het verband tussen ironie en macht, dit allemaal met betrekking tot de waarneming van de vaderfiguur in de romans van Frans Kellendonk. Inderdaad, als de vaderfiguur, door de onbetrouwbaarheid van de taalconstructies die hij laat zien, door de leegte die hij verspreidt, beschouwd kan worden als een uitnodiging tot een atopische waarneming, waarom wordt hij dan door zijn zoon niet onmiddellijk op die manier gedechiffreerd?

Er kan uiteraard beweerd worden dat de zoon een slechte waarnemer (zowel focalisator als vervanger) van zijn vader is. In de loop van dit onderzoek werd aangenomen dat de zoon zich in een vormingsproces bevond waarin hij *leerde* waarnemen. Een manier om dit onderzoek aanzienlijk aan te vullen zou zijn om de verantwoordelijkheid van de vaderfiguur erbij te betrekken en aandacht te besteden aan de 'representatie' van de vaderfiguur. 'Representatie' omschrijft Frans Willem Korsten als volgt:

> Op zijn eenvoudigst gezegd betekent representatie dat het één, plaatsvervangend, het ander tegenwoordig stelt. 'Representeren' geeft aan dat iets aanwezig wordt gesteld dat verwijst naar iets wat

> er niet direct is. Politiek gezien betekent representatie: vertegenwoordiging of afvaardiging. (Korsten 2005: 253)

We kunnen de vraag als volgt onder woorden brengen: hoe handelt de vaderfiguur op representatief vlak ten opzichte van zijn zoon en had die representatie ook anders, 'beter', gekund? Nog anders uitgedrukt: op welke manier vult de vaderfiguur zijn representatieve functie ten opzichte van zijn zoon in? We kunnen ons verder nog afvragen wat de gevolgen van die representatie zijn. In wat volgt zou ik enkele denkpistes willen schetsen betreffende de representatie van de vaderfiguur in Frans Kellendonks romans. De bedoeling is dus niet om daar exhaustief op in te gaan. Eerder wordt de gelegenheid geboden om verder onderzoek te verrichten.

Er zou aangenomen kunnen worden dat de vaderfiguur een slechte *hypocriet* is, in de betekenis die Frans Willem Korsten (2008) aan die term geeft. Aan de hand van Hannah Arendts omschrijving van de hypocriet in *On revolution* (1961) beschrijft Korsten de hypocriet als de drager van een masker dat tevens ook zijn/haar gezicht is. Het enige gezicht van de hypocriet is, met andere woorden, zijn masker. "[T]he hypocrite cannot be un-masked" (Korsten 2008)[137]. Als we de hypocriet met een acteur zouden vergelijken, dan zouden acteur en geacteerde eenzelfde instantie vormen. Anders dan Hannah Arendt voor wie de hypocrisie een dreiging vormt, denkt Korsten dat de hypocrisie ook positief opgevat kan worden. Het kan beschouwd worden als een "positive driving force" (Korsten 2008) die nuttig is voor het systeem van representaties.

Een kenmerk van de hypocriet dat mijns inziens belangrijk is voor de ideeën die ik hier voorleg, is "the concurrence of both a gap and a conformity between represented and representative" (Korsten 2008). Hiermee wordt bedoeld dat de vertegenwoordiger altijd (ten minste) twee zelfbeelden vertoont: een zelfbeeld waarin de vertegenwoordigden een eigen zelfbeeld kunnen herkennen, en een zelfbeeld waarmee de vertegenwoordiger toont hoe hij altijd anders zal zijn dan diegene die hij vertegenwoordigt. In dat opzicht laat de hypocriet zich zowel zien in zijn onvoltooidheid, dat wil zeggen als "possibility of dissemblance" (Korsten 2008), als als zelfbeeld van de vertegenwoordigde.

Kellendonks romans tonen mijns inziens aan wat er gebeurt als de hypocriet zich onvoldoende als hypocriet laat zien. In dat geval zou de vaderfiguur enigszins een 'slechte' hypocriet genoemd kunnen worden. Om te beginnen, zou ik twee specifieke gevallen van

[137] Aangezien het artikel van Frans Willem Korsten waarop dit onderdeel steunt tijdens de redactie ervan nog niet gepubliceerd werd, wordt de paginatuur niet aangeduid.

hypocrisie in Frans Kellendonks romans aan bod willen laten komen, met name Opa in *Bouwval* en de Geschiedenis in *Mystiek lichaam*. Na deze twee voorbeelden volgen enkele meer algemene hypotheses over de vaderfiguur.

Aan het begin van dit onderzoek werd er al op gewezen hoe de patriarch Opa in *Bouwval* als machthebber over royale allures beschikt. Die representatieve functie oefent hij uit tegenover zijn knecht/nar Theet en zijn familieleden, die als zijn onderdanen beschouwd kunnen worden. Onder die onderdanen bevinden zich ook zijn opvolgers, namelijk zijn zoon Willy (die zich heeft laten 'ontkronen' (*BVL*, 13)) en zijn kleinzoon Ernst, die "de kroonprins" (*BVL*, 13) wordt genoemd. Opa regeert vooral over tijdgebonden aangelegenheden, zoals het geheugen, de traditie, het mythische verleden van de familie. Zijn kracht put hij enerzijds uit zijn taal die 'autonormatief' en 'autodescriptief' is, zoals door middel van Youri Lotmans systeemtheorie aangetoond werd (Lotman 1999), en anderzijds uit zijn vastgoed, dat wil zeggen het materiële waarneembare spoor van het mythische verleden. Problematisch ten opzichte van de hypocrisie die Opa's representatieve functie veronderstelt, is dat hij zich teveel aan zijn autonormatieve en autodescriptieve woord moet houden. Nog anders uitgedrukt: door zijn autonormatieve woord is hij gebonden aan het feit dat hij zijn discursief zelfbeeld moet spelen. Eerder werd in dit onderzoek trouwens beweerd dat Opa een parodie van zichzelf wordt. In *Bouwval* is echter sprake van een discrepantie tussen Opa's woordconstructies zoals hij die aan zijn onderdanen bekendmaakt en anderzijds de 'werkelijke' toestand van datgene dat door de 'parole' beschreven wordt: de manier waarop de familieleden door Opa's woorden voorgesteld worden, stemt bijvoorbeeld niet overeen met wat Ernst op de stamboom in Opa's kamer ziet. Wat Opa beweert, strookt ook niet met de staat van zijn vastgoed. Ook dient de discrepantie onderlijnd te worden tussen de verlangens die de patriarch koestert ten opzichte van zijn zoons representatieve functie (als 'kroonprins' van de familie Van Zypflich) en wat Willy er in zijn vaders ogen van gebakken heeft. Voor alle duidelijkheid wordt Willys mening over zijn representatieve functie nogmaals weergegeven: "Ik wandel hier niet rond alleen om te getuigen dat er ooit een zekere Frans van Zypflich heeft bestaan" (*BVL*, 87).

In het verloop van de familiebijeenkomst blijkt echter dat Opa veel hypocrieter is dan hij laat blijken. Dat is duidelijk als hij aankondigt dat hij het vastgoed aan een naburige garage verkocht heeft. Zodoende laat hij zijn hypocrisie enigszins aan de dag komen door aan te kondigen dat hij heel anders was dan zijn onderanen dachten dat hij was. Opa is in feite ook anders dan de representatieve functie die hij belichaamt. De discrepantie tussen woord en

daad wordt zodanig groot dat ze vragen opwekt bij de familieleden: Opa moet die discrepantie rechtvaardigen. In dat verband beweert Frans Willem Korsten: "[H]ypocrisy enables the establishment of a rule: the rule of questioning. That is to say, by revealing a discrepancy between the interests of the ruler and the ruled, hypocrisy creates an opening to question the ruler and, more importantly, to question his legitimacy to rule" (Korsten 2008). Aan Opa wordt zelfs eerst gevraagd hoeveel geld hij voor het vastgoed gekregen heeft, en daarna pas *waarom* hij het verkocht heeft (*BVL*, 89), wat als een vroege aankondiging van *Mystiek lichaam*s "economie van de liefde" (Heijne 1991: 139) beschouwd kan worden.

Het systeem van representaties waarin Opa als gezaghebber fungeert, lijkt mijns inziens op een systeem van dictatoriale aard. Opa fungeert er niet als een instantie die zijn onderdanen representeert, maar als een instantie die hen oplegt wie ze zijn. Als zodanig stelt Opa zich op als als vertegenwoordiger van de mythische tijd waaruit zijn onderdanen stammen. Het zijn in feite de onderdanen die zich moeten gedragen als representatie van de mythische tijd waar de patriarch voor staat. Als representatie van de macht kan Opa 'hyperhypocriet' (Korsten 2008) genoemd worden, aangezien hij steeds de nadruk legt op één facet van zijn hypocrisie en daardoor het andere facet (of meerdere andere facetten) verhult. Enerzijds worden zijn onderdanen aangemoedigd om te handelen volgens de mythische tijd. Plotseling blijkt echter dat hij alle sporen uit die mythische tijd doet verdwijnen. Deze plotse overgang van de een pool van de hypocrisie naar een andere, rechtvaardigt dan ook Ernsts gevoel van existentiële leegte als hij beseft dat zijn Opa als identificatiemodel totaal anders was dan hij dacht. Dat gevoel wordt nog aangewakkerd als Opa de schuld voor diens radicale ver-andering in Ernsts vaders schoenen schuift. Dat betekent dat de verantwoordelijkheid voor het plotse optreden van de leegte Ernsts tweede identificatiemodel aangewreven wordt (*BVL*, 90).

Terwijl Opa in *Bouwval* zich in eerste instantie niet als hypocriet toont en daarna een radicale hypocrisie tentoonstelt om daarmee zijn macht te vertonen, is de Geschiedenis in *Mystiek lichaam* eerder het slachtoffer van de hypocrisie waartoe haar representatieve functie haar verplicht – een hypocrisie die haar machteloos maakt. Vanuit haar oogpunt zou beweerd kunnen worden dat zij te zeer de representatie van diegenen die zij vertegenwoordigt is en niet voldoende de representatie van haar ideale zelfbeeld. De overeenstemming tussen vertegenwoordigden en vertegenwoordiger is te groot voor de vertegenwoordiger om een zelfbeeld te kunnen herkennen in de andersheid waarvoor zij zou willen staan. In een zekere zin zou beweerd kunnen worden dat haar zelfbeeld haar onteigend wordt door datgene dat zij

vertegenwoordigt. Haar vorm is vanuit haar standpunt de vormeloosheid. Zij heeft amper macht over zichzelf aangezien zij meer van haar functie als representatie afhangt dan van haar eigen wilskracht.

Hoewel deze beweringen over de hypocrisie nader onderzoek vergen en waarschijnlijk verder genuanceerd dienen te worden, voeren Kellendonks romans mijns inziens vaderfiguren op waarvan de hypocrisie niet duidelijk genoeg is voor de zoonfiguren. Dat was al zo voor Opa, in wat volgt, ga ik synthetisch in op de andere vaderfiguren.

Over het algemeen laat Kellendonks vaderfiguur zich door zijn zoon zodanig exclusief als verdwijning zien dat de zoon zijn vader gaat representeren. In die zin wordt de zoon zijn vaders vervanger. De terugtrekking van de vaderfiguur die in het begin van dit onderzoek aangetoond werd, kan, met andere woorden, beschouwd worden als een machtsafstand. Dit kan aanleiding geven tot een machtsovername door de zoonfiguur. In *Bouwval* wordt Ernst 'kroonprins', terwijl zijn vader logischerwijze als Opa's kroonprins zou moeten fungeren. In *De nietsnut* wurgt Frits zijn vader haast net na de verdrinkingspassage. Jaren later wordt Lucas Goudvis door Dirkzwager gewurgd. Bovendien gaat Frits aan het einde van de roman zijn vader op de werkvloer vervangen. In de daaropvolgende roman, *Letter en geest*, vervangt Mandaat de verdwenen vaderfiguur, en aan het einde van *Mystiek lichaam* is het alsof Leendert herrees door het poreus verdwijnende lichaam van zijn vader – een slot dat dan weer vergeleken kan worden met het slot van *Bouwval*, waar Opa sterft en het familiedomein in vlammen opgaat terwijl Willy en zijn familie net een nieuw huis gaan betrekken.

Als representatie van zijn vader wordt de zoon representatie van een verdwijningsproces, een ver-spoking. Die problematische representatie werd in dit onderzoek met het concept van de ver-tegenwoordiging geassocieerd. De ver-tegenwoordiging toonde zijn beperkingen: vertelling en imitatie konden de verdwijning inderdaad noch dempen noch definitief maken. In plaats van onafhankelijk te worden van zijn vader bleef de zoon zijn vader maar verder imiteren, en bleef de vader maar verder spoken. Bovendien zal uit het volgende hoofdstuk blijken dat de 'parole' door de leegte bedreigd is hoewel aan de talige conditie niet ontsnapt kan worden. Zowel dit onderzoek als Frans Willem Korstens artikel leggen de nadruk op de andersheid waarmee de visie gepaard gaat. Terwijl de atopische waarneming zich bewust is van de andersheid van het waargenomen object, kan de hypocriet waargenomen worden als "representational dynamics of split and conformity" (Korsten 2008). Dit betekent voor Kellendonks romans dat de vaderfiguur zich inderdaad niet voldoende als hypocriet laat zien, dat wil zeggen als anders dan het zelfbeeld dat zijn zoon in

hem kan herkennen. Maar tezelfdertijd betekent dat ook dat de zoonfiguur als vertegenwoordiger van zijn vader zelf niet hypocritisch genoeg is: ook hij treedt niet voldoende op als samengang van evenredigheid en breuk. De verantwoordelijkheid kan dus gedeeld worden tussen vader en zoon. De zoon had evenzeer op de volgende manier kunnen redeneren: mijn vader is altijd anders dan het zelfbeeld dat ik in (hem en dus) zijn verspoking herken, en zelf ben ik altijd anders dan het zelfbeeld van verspoking dat ik van mezelf laat zien en dat ik meen van mijn vader te hebben geërfd. Op basis van die bevindingen kan de zoon bouwen aan een autonoom (hypocriet) bestaan waarin hij door middel van het bewustzijn van de andersheid ook als representatie van zijn vader optreedt. Ironisch genoeg (want op dat vlak kunnen ironie en hypocrisie elkaar ontmoeten) beseft de zoon dan ook dat de macht die aan de patriarchale erfenis gebonden is, zich bevindt in de zwakte die de zoon in zijn vader meende waar te nemen, dat wil zeggen in de ver-spoking zelf – in de leegte die de vader nalaat, zoals meermaals aangetoond werd. In die aanvaarding van de ver-spoking ligt de macht die met de machtsovername verbonden is: de leegte als vrijheid, mogelijkheid tot ver-andering, vernieuwing. Maar dat had de zoon misschien beter beseft als de vader iets meer hypocriet geweest was. Dan had hij misschien beter kunnen zien dat de oplossing voor het patriarchale van het patrimonium dat hij zo verwerpelijk vindt, misschien lag in de aanvaarding zelf van dat patrimonium.

Op basis van deze eerste, waarschijnlijk voorbarige, bevindingen kan ten eerste bevestigd worden dat hypocrisie nuttig is in representatieve functies. Daarnaast leggen Kellendonks romans de nadruk op het feit dat de hypocrisie van de vertegenwoordiger voldoende waarneembaar gemaakt moet worden. De vertegenwoordigde mag in zijn vertegenwoordiger niet uitsluitend een zelfbeeld herkennen waarmee hij zich vereenzelvigt. Vooral als dat zelfbeeld enigszins opgelegd wordt op een dictatoriale wijze zoals in *Bouwval,* of via een erfenis, moet de nadruk gelegd worden op de discrepantie waarmee het identificatieproces onherroepelijk gepaard gaat. In *Bouwval* is bovendien een wederzijdse dynamiek aanwezig: Opa fungeert niet alleen als despotische vertegenwoordiger van zijn familieleden, zijn familieleden fungeren er ook als vertegenwoordigers van de familie Van Zypflich die door Opa wordt belichaamd. Door de andersheid waarmee de representatie gepaard gaat voldoende op de voorgrond te laten treden, wordt zowel aan de vertegenwoordigde als aan de vertegenwoordiger de gelegenheid gegeven om niet alleen te handelen als ‘representatie van’, maar ook als ‘andere dan’.

Atopisch vertellen (voorlopige conclusie)

Laten we beginnen met een korte herhaling van wat tot nog toe over de ironie in Frans Kellendonks romans vastgesteld werd, om dit hoofdstuk vervolgens te besluiten met een ontwerp van de poreuze grensstreek tussen atopische waarneming en ironie.

In Kellendonks romans wordt de ironie voor een deel gekenmerkt door haar eindeloze dynamiek die ervoor zorgt dat een onophoudelijke redenering op gang gebracht wordt. De ironie biedt geen eenduidige uitkomst, geen exclusiviteit, want de reflectie zet zich gewoon voort. De visie die de dynamiek de waarnemer gunt, is steeds in wording. Het object van waarneming wordt in zijn paradoxale meervoud blootgelegd, onophoudelijk aan de 'différance' (en niet de oppositie) onderhevig. De Franse filosoof Sébastien Rongier heeft het over de blik van de ironicus als "regard oblique" (2007: 37), waarvan de 'mankende' ("claudique") dynamiek "renverse les reconnaissances univoques et immédiates car elle est à l'oblique des regards aussi sûrs d'eux que du monde qu'ils contemplent" (2007: 86). *Mystiek lichaams* incipit kan trouwens beschouwd worden als een uitnodiging tot een dergelijke ironische waarneming. "Eén oog op een kier probeerde A.W. Gijselhart aan het licht te raden hoe laat het was" (*ML*, 297). Het ene oog gesloten (of nu net open?), het andere "op een kier", om wat gezien wordt simultaan in zijn andersheid te laten optreden. Het object en zijn waarneming worden onophoudelijk in twijfel getrokken. Ironie valt er ook te bekennen bij de kijker zelf: twee 'zelfde' ogen, symmetrisch, maar anders: het ene open of gesloten, het andere half gesloten of half open[138]. Twee keer het zelfde, waarvan het verschil benadrukt wordt. Gijselharts ogen laten het object van de waarneming in zijn andersheid zien. Ironisch genoeg wordt die uitnodiging tot het waarnemen van de differentiedynamiek uitgebeeld door de 'slechte' ziener A.W. Gijselhart. In de eerste bladzijden van de roman slaagt hij er maar niet in om zijn dochter te herkennen (*ML*, 297). Daarna blijkt dat hij maar liever geen zelfbeeld herkent in zijn zoon (*ML*, 343) – de hypocrisie in zijn visie van zijn zoon maar niet wil (h)erkennen. Een analoog paradigma van de ironische blik, uitgebeeld door een 'slechtziend' figuur, is het "hemelend" oog van de schele Magda. Het volgende citaat toont

[138] Daaraan herinneren ons ook de kaften van Pierre Schoentjes' (2001) en Sébastien Rongiers (2007) monografieën over de ironie. Daarin wordt het identieke karakter van symmetrische herhaling telkens weer op losse schroeven gezet. Zie Pierre Schoentjes (2001: 318-320) en Stéphanie Vanasten (2006) voor een lectuur van Schoentjes' kaft.

verder hoe fascinerend – volgens de verteller, die over een ironische blik beschikt? – de schoonheid kan zijn die in de wanorde schuilt:

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

De dynamiek van de ironie geeft een eindeloze negatie prijs die zich laat vergelijken met Derrida's 'rien du tout'[139]. De waarnemer van de ironie wordt onophoudelijk herinnerd aan het niets van het alles, de voorlopigheid van het ideale karakter dat met iedere onderneming gepaard gaat, zijn 'onvoltooibaarheid' die, *atopisch waargenomen*, steeds maar doorverwijst naar nieuwe mogelijkheden waarvan de voorlopigheid benadrukt wordt. "The irony is the radical negation, which, however, reveals as such, by the undoing of the work, the absolute toward which the work is under way", schreef Paul de Man (1997: 183). Daarmee wordt tegelijkertijd de afstand tussen beide polen (het 'niets' en het 'alles') beklemtoond. Het alles bestaat slechts bij de gratie van het niets. Het ideaal wordt mogelijk gemaakt door de onbereikbaarheid ervan te onderstrepen (Colebrook 2006: 110)[140].

Om te bestaan, moet ironie als zodanig ervaren worden, werd vastgesteld. Ironisch is wat door een waarnemer als ironie beschouwd wordt, of die ironie door een ironicus nu intentioneel gebruikt werd of niet. Ook kan een ironische situatie die voor de één positief is, voor een andere in zijn interpretatie negatief zijn. Zo ondervinden Kellendonks personages de grootste moeite om de ironie van hun situatie in te zien, die zij meestal unilateraal vereenvoudigend gaan interpreteren. Dat is vooral het geval voor Kellendonks zoonfiguren. En als uit de vertelling blijkt dat een van die figuren zich bewust wordt van de ironie van zijn situatie, dan is het in zijn daden alsof hij dat inzicht in zijn situatie nooit gekregen had. Zo kan mijns inziens de vraag gesteld worden naar het consequente gedrag van de vertellers in hun weergave van het bewustzijn van de personages, en de porositeit tussen de voorstelling van personagebewustzijn en het bewustzijn van die vertellers. Geeft de verteller weer wat het personage denkt? Of is hij zijn narratee aan het misleiden door bijvoorbeeld aan een personage te zeggen wat het aan het denken is, terwijl het personage op dat ogenblik best aan

[139] Zie hiervoor het einde van het eerste deel van dit onderzoek.
[140] Vergelijk verder met Sébastien Rongier (2007: 102): "Face au monde heureux de la réconciliation, on envisage une distance et un retard, une *inconciliation* comme une fêlure sans résolution, une brèche qui serait celle d'une conscience authentique et critique. L'ironie est alors une mise en crise de l'apparence et une résistance à l'achèvement par une dynamique négative."

iets anders zou kunnen denken? Uit de passages waar de verteller duidelijk zijn eigen mening weergeeft, blijkt dat de verteller over veel scherpzinnigheid beschikt wat betreft de situationele ironie van de personages. Hoe duidelijker de vertellers *afzijdig* hun kennis ontvouwen, hoe meer de ironische afstand vergroot wordt tussen het personage en de stemmen waardoor het verteld wordt.

Dat neemt niet weg dat ook personages bewust ironisch kunnen handelen en van ironisch inzicht kunnen getuigen, zoals dat bijvoorbeeld voor Leendert het geval is. Zo werd vastgesteld dat hij in staat is om zijn eigen situatie en die van andere personages in hun ironische veelzijdigheid en complexiteit – dus niet unilateraal vereenvoudigend – te waarderen. In Kellendonks romans blijft het personage – logischerwijze – ondergeschikt aan de stemmen waardoor het verteld wordt. Deze stemmen ontlenen hun macht aan het feit dat zij meer weten over de personages en hun context dan de personages over zichzelf weten. De kennis van de vertellers is onder meer niet tijdruimtelijk begrensd. De ironische afstand tussen verteller en personage die door het kennisverschil veroorzaakt wordt, lijkt nog groter als de werkelijkheidsillusie in twijfel wordt getrokken. Zo laat *Letter en geest* een lezersfiguur optreden waarmee de lezer zich kan identificeren. Daarmee wordt de lezer de gelegenheid gegeven om na te denken over zijn eigen ironische situatie als lezer van een 'ver-kunstmatigde' figuur waarin hij zichzelf kan herkennen, alsook over zijn status als lezer. Dergelijke passages kan de lezer beschouwen als spiegels van een machtspositie. Juist zoals de vertellers beschikt de lezer over meer kennis dan Kellendonks personages. Bovendien beschikt hij over het leven en de dood van de personages. Die macht deelt hij met de vertellers. Zij beslissen echter over de informatieoverdracht die de lezer te lezen krijgt, dat wil zeggen over de omvang van zijn macht. Daardoor kan de lezer zijn macht ook ironisch ervaren: hij mag zich almachtig wanen, maar altijd zal hij *slechts* over een deel van de macht van de verteller beschikken – de macht die de verteller hem wel wil gunnen. De ironische redenering kan echter nog doorgevoerd worden: er mag immers niet uit het oog verloren worden dat de macht van de lezer (ironisch genoeg) eigenlijk afhangt van de verteller die hij, ironisch, door zijn lectuur zelf in het leven roept.

Van macht over personages is ook sprake in de vertelling van de vaderfiguur door de zoonfiguur. De autoreflexiviteit van de taal van de zoon zorgt ervoor dat de zoonfiguur enigszins zijn eigen narratee wordt. Hierbij moet opgemerkt worden dat de zoonfiguren zich veel minder bewust zijn van de ironie van hun vertelsituatie. Als, zoals blijkt, de zoonfiguur met zijn vertelling op zoek is naar inzicht in zijn eigen situatie door inzicht te krijgen in de situatie van zijn vader, dan moet die vertelling van de vaderfiguur zijn narratieve beperkingen

kunnen onderkennen. Inderdaad, *volledig* inzicht krijgen in de vaderfiguur is onmogelijk voor de zoonfiguur. Een manier om via de vertelling uiting te geven aan die beperkingen is ironie. Ironie kan in Kellendonks romans beschouwd worden als een uitdrukking van het bewustzijn van de onvoltooidheid die onherroepelijk aan de verteldaad gebonden is. In verband met dat mechanisme parafraseert Claire Colebrook mooi De Mans ideeën:

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

Dit is mogelijk aan de hand van de simultane meerstemmigheid in de vertelling, zoals het duo van vader en zoon aan het slot van *Mystiek lichaam* laat zien, of bijvoorbeeld de identiteitsgebonden implicaties die de steeds doorverwijzende dynamiek van het zelfportret liet zien. De simultane meerstemmigheid die vorm geeft aan de ironie uit zich verder in complexe vertelsituaties. Dat werd in dit hoofdstuk duidelijk gemaakt aan de hand van vertellers, met name de Geschiedenis en haar klerk, die een aanwijsbare narratieve basis vormen voor de geschiedenis van *Mystiek lichaam.* Uit de ontleding van de verhouding tussen de Geschiedenis en haar klerk bleek duidelijk dat het vertelde ironisch opgevat kan worden, dat het altijd anders is dan de intentie van de vertelling. Het vertelde wordt ex-centrisch bepaald, juist zoals de Geschiedenis ex-centrisch door haar klerken geschreven wordt. De vertelling komt daar oprecht voor op door de ruimtelijke atopie van waaruit verteld wordt aanwijsbaar te maken, voor zover dat mogelijk is. De Geschiedenis wordt verteld vanuit een meervoudige ruimte. Zij bestaat uit ver-anderende geschiedenissen, die nooit overeenstemmen met de intentie van de Geschiedenis. In een zekere zin kan beweerd worden dat de Geschiedenis aan de Geschiedenis ontsnapt. De vorm van de Geschiedenis stemt nooit overeen met het beeld van zichzelf dat ze koestert. *Mystiek lichaam* laat duidelijk de ‘onmacht’ van het object van de vertelling zien ten opzichte van de intrinsieke betekenis die ze zichzelf toekent. Door de polyfonie van de vertelling die haar doet voortbestaan, ‘voortworden’, zal het vertelde altijd anders zijn dan datgene waarnaar het eenduidig streeft.

Het voorafgaande kan in verband gebracht worden met onze hypotheses over de hypocrisie van de vaderfiguur in de romans van Frans Kellendonk. Daaruit bleek dat de vaderfiguur misschien niet voldoende als hypocriet optreedt ten opzichte van zijn zoon. De vader zou zich te eenduidig laten waarnemen, en daarmee te zeer aan zijn zoon de

gelegenheid bieden om in zijn vader een zelfbeeld te herkennen. De vader zou zich niet voldoende als *andere* tonen waarmee de herkenning van een zelfbeeld gepaard gaat.

Wat in het relaas van de zoonfiguur die zijn vader vertelt ontbreekt, is een visie die vergelijkbaar is met de meervoudige, differente visie die de ironie waarneembaar maakt. Die visie is mogelijk vanuit de onstandvastige, atopische plek van waaruit het object (in zijn ironie) simultaan uit verschillende oogpunten waargenomen kan worden in zijn differentiedynamiek. De atopische visie maakt naar mijn mening het atopische vertellen mogelijk; een vertelling die zich bewust is van zijn ironie en die ironie dan ook zoveel mogelijk dechiffreerbaar maakt. In Kellendonks romans kan éénzelfde object op verschillende, zowel positieve als negatieve manieren, door een lezer benaderd worden. Ook kan éénzelfde vertelling door verschillende aanwijsbare stemmen verteld worden. Op sommige plaatsen was het (als leeseffect) zelfs alsof de vertelling de ironie duidelijk naar voren wilde brengen, bijvoorbeeld door hoog en laag met elkaar herhaaldelijk in botsing te laten treden, door te spelen met kennisvoorsprong tussen personage, narratee en verteller, of een figuur van de lezer te laten optreden. Daarnaast liet *Mystiek lichaam* ook enkele vertellerfiguren optreden, namelijk Clio en haar klerk. Als de ironie daardoor niet als zodanig 'opspoorbaar' wordt, brengt de verteldaad op die manier in ieder geval de onmogelijke voltooiing van de vertelling duidelijker naar voren.

De atopische plek van waaruit de ironie waargenomen en verteld kan worden, bezit trekken die aan het *effet de visière* van Derrida's spook herinneren (Derrida 1993: 26-28). Net als voor het spook is het voor de instantie die vertelt (hiermee worden zowel de onbepaalbare vertellers bedoeld als aanduidbare personages die andere personages vertellen) mogelijk om op een tijdruimtelijk paradoxale wijze te zien zonder gezien te worden. Voor het object van de waarneming is het een voelbare blik vanuit de afwezigheid. Zowel de vertellende instanties als het spook zijn representaties van autoriteit. Om duidelijkheidsredenen wordt Derrida hier opnieuw geciteerd:

> [C]e *quelqu'un d'autre* spectral *nous regarde*, nous nous sentons regardés par lui, hors de toute synchronie, avant même et au-delà de tout regard de notre part, selon une antériorité […] et une dissymétrie absolues, selon une disproportion absolument immaîtrisable. L'anachronie fait ici la loi. Que nous nous sentions vus par un regard qu'il sera toujours impossible de croiser, voilà *l'effet de visière* depuis lequel nous héritons de la loi. Comme nous ne voyons pas qui nous voit, et qui fait la loi, […] nous ne pouvons pas l'identifier en toute certitude, nous sommes livrés à sa voix. (Derrida 1993 : 27-28)

Derrida gaat echter niet in op de eventuele meerstemmigheid van het spook in de atopische ruimte, fenomeen dat in Kellendonks vertellingen wel duidelijk aan bod komt. In Kellendonks romans maakt de meerstemmigheid het mogelijk om de ondoordringbare complexiteit van het vertelde te zien, in plaats van het vertelde eenduidig te versimpelen. Als we Kellendonk in het interview met H.M. van den Brink (1986) mogen geloven, is het oordeel van de auteur over zijn roman analoog:

> Het verhaal wordt verteld vanuit twee gezichtspunten, van de oude Gijselhart en zijn zoon, die weer ondergeschikt zijn aan het gezichtspunt van de verteller, een narratologisch monster, een vreselijke bemoeial, die de gedachten van de figuren herformuleert, interpreteert, die vrijelijk bespiegelt en essayeert, uit het verhaal springt en dan op eigen gelegenheid eens flink de waarheid vertelt. Echt het achterste van je tong laten zien kun je nooit, maar ik heb ´m in dit boek wel een flink eind uitgestoken. (H.M. van den Brink 1986)

Het is uiteraard niet aantoonbaar waar Kellendonks "narratologisch monster" in de vertelling 'het meest' zijn invloed uitoefent op zijn personages, en waaruit "de waarheid" bestaat. In zijn interview met Jaap de Jong en Dick van Teylingen (1987: 275) heeft Kellendonk het over "een onheilige geest die de taal van het boek tot in de kleinste kleinigheden doordringt".

Juist zoals het vertelde is de stem die de ironie vertelt altijd al in een onbepaalbaar elders want onbepaalbaar veelvoudig, uitgestrooid. "L'ironie, c'est ce qui ne trouve pas sa place", beweert Sébastien Rongier (2007: 16). Vandaar dat de ironie door atopie bepaald wordt:

> L'atopie est une position *mal-aisée*, une place de l'absence de place qui nous signale le chemin de l'ironie. Ce manque de stabilité se transforme en dynamique et engage la pensée dans sa propre aventure. (Rongier 2007: 16).

Die ironische atopie vergelijkt Rongier (2007: 20) met wat hij de Socratische e/normiteit noemt. De ironische afwijking, de e/normiteit, zit volgens hem in de norm zelf. Er wordt van het centrum afgeweken zonder daarvoor het centrum te hoeven verlaten. Ook Lotman liet zien dat het mogelijk was voor de periferie om altijd al in het centrum te liggen. De ironische atopie is een uitstel tegenover de norm. Rongier (2007: 85) spreekt van een "dynamique du retard [qui] est la métaphore de la claudication. Elle désigne une marche à contretemps". De ironie is altijd daar, elders en tegelijkertijd ook steeds aan verandering onderhevig, als proces steeds in wording. Een geschikte illustratie is waarschijnlijk het geval van Leendert die door middel van de iteratie zijn aanwezigheid in de Doornenhof laat aanvoelen terwijl hij er nog niet is. Hij is er al aanwezig zonder aangekomen te zijn. Magda's aankondigende functie

tegenover haar broer, door haar aankomst op de Doornenhof, kan vergeleken worden met de rol die Johannes de Doper vervult ten opzichte van Jezus: beiden maken wat nog moet komen tegenwoordig (Mat 3). Ook zijn regelmatige briefwisseling met Magda zorgt ervoor dat Leendert er al is voor zijn aankomst (*ML*, 403-404). En eenmaal aangekomen, wordt Leendert door zijn vader naar de periferie verdreven. Ook dan is hij op de Doornenhof aanwezig, maar tegelijkertijd elders. Ook Leenderts atopie geeft dus manifest blijk van Rongiers ironisch 'dynamique du retard'.

Door de laatste hoofdstukken heen bleek steeds duidelijker dat de filiatiedynamiek in Frans Kellendonks romans omschreven kan worden vanuit een invalsoek die als 'atopisch' gekenmerkt werd. De term werd voor de eerste maal ingevoerd aan het einde van het eerste deel van dit onderzoek. Een aanpak van de filiatiedynamiek door middel van de ironie kan beschouwd worden als modaliteit van een atopische invalshoek. Dat het beeld van de filiatiedynamiek in Frans Kellendonks romans echter gebrekkig blijft, zal blijken uit de volgende hoofdstukken.

Hoofdstuk 2

Tragiek en groteske

Staat dus ook de literatuur die ware ervaring daadwerkelijk in de weg,
of kan ze ons juist helpen in te zien dat
de 'ware ervaring' een fictie is van taalgebruikers?

Stefan Hertmans, *Het zwijgen van de tragedie*, p. 30

In het hoofdstuk over ironie in Frans Kellendonks roman werd slechts zijdelings ingegaan op de existentiële dimensie van ironie. Het accent werd vooral gelegd op de verschillende gestaltes die ironie in de tekst kan aannemen. Voor de analyse van de illustratieve passages werd vaak gegrepen naar het narratologische instrumentarium om het onderzoek te verfijnen. Meermaals bleek echter dat bij het ontleden van de ironie in Frans Kellendonks romans ook existentiële vraagstellingen betrokken worden die nader onderzoek vergen[141]. Uit het vorige hoofdstuk blijkt bijvoorbeeld dat de zoonfiguur het moeilijk heeft om de ironie van zijn situatie in te zien. En als de zoonfiguur soms toch meer inzicht had in zijn ironische positie, handelde hij daarom niet noodzakelijk in functie van zijn existentiële bevindingen. Herhaaldelijk werd ook vastgesteld dat de atopische visie gepaard kan gaan met existentiële angst aangezien zij omschreven kan worden als een visie die de leegte van het bestaan laat zien.

Dit hoofdstuk, dat vertrekt vanuit de tragiek in Frans Kellendonks romans, heeft als doel het existentiële facet te onderzoeken dat door de ironie blootgelegd werd, alsook de implicaties daarvan wat betreft de atopische waarneming. In dat opzicht kan het vergeleken worden met een soort inhaalmanoeuvre ten opzichte van het vorige hoofdstuk. De ontleding van de ironie wordt niet ondergraven. Evenmin wordt hier een antithese ontworpen. Wel wordt aan de hand van de situationele ironie werk gemaakt van een tragisch pendant. Hoe sterk de tragiek aan het voorafgaande gebonden blijft, zal snel duidelijk worden. Zo zal

[141] In een vraaggesprek met Jaap de Jong en Dick van Teylingen (1987: 275) beweerde Frans Kellendonk: "De vraag waar het in mijn boeken tot en met *Letter en geest* om ging was: Wat is mijn band met de wereld? Dat is een vraag met zielkundige, epistemologische, cultuurfilosofische implicaties. Het ging om de ambities van de verbeelding versus de weerbarstigheid van de feiten, de almachtsdromen van het ik die stukliepen op de eisen van de wereld. Pijnlijke en bevrijdende ervaringen, waaruit een leefbaar evenwicht ontstaan moest".

blijken dat de tragiek bij Kellendonk een gedragslijn ten opzichte van het vertelde blootlegt en op die manier de weg voorbereidt voor onder meer de ethische beschouwingen die dit onderzoek besluiten. Het onderzoek naar die existentiële opstelling maakt het eerste deel uit van dit hoofdstuk. Het wordt gevolgd door de vraag naar het groteske potentieel van Kellendonks tekst. Een groot aantal theoretici heeft het nauwe verband tussen tragiek en groteske in tijden van literaire ontkerstening duidelijk gemaakt. Zo zal blijken dat in een hoofdstuk dat aan tragiek gewijd is, een uitweiding over het groteske verhelderend kan zijn.

Van tragiek

Een vastomlijnde 'tragische essentie' bestaat volgens Pierre Gravel (1979: 5) niet. Dit neemt niet weg dat een aantal theoretici die hier aan bod zullen komen, zoals de Franse filosoof Paul Ricoeur, verdienstelijke pogingen ondernomen hebben om die essentie te omschrijven. Daar deze pogingen in het kader van dit onderzoek verhelderend kunnen optreden, zal ermee rekening gehouden worden ondanks de essentialistische aanpak. Om duidelijkheidsredenen zal hier een verschil gemaakt worden tussen tragedie en tragiek, zoals Dinah Ribard en Alain Viala (2002: 5) dat aanraden. Van beide termen kan in een literaire context gebruik gemaakt worden, maar ze verwijzen niet noodzakelijk naar éénzelfde begrip. Daar waar de tragedie op literair vlak eerder naar een dramatisch genre verwijst, gaat de aandacht in het geval van Kellendonks romans eerder naar wat de tragiek genoemd kan worden. Uitgaande van de omschrijvingen van Dinah Ribard en Alain Viala (2002: 5-28) zullen wij de tragiek als een leeseffect beschouwen, bij de lezer veroorzaakt als hij geconfronteerd wordt met een personage dat hij identificeert als een mens verwikkeld in een bij voorbaat verloren gevecht tegen elementen waar hij als mens geen greep op heeft. Dat neemt niet weg dat van een tragedie verwacht kan worden dat het stuk trekken vertoont van de tragiek, als typisch westerse visie op het bestaan, zoals dat door Freddy Decreus vastgesteld wordt. De geschiedenis van het westen is volgens hem doordrongen van het tragische gevoel:

> Puisque le tragique est une vision du monde spécifiquement occidentale et une hypothèse fondamentale au sujet de la vie et de la mort, égale en profondeur et en complexité à l'hypothèse de la foi catholique, son approche conceptuelle renvoie immédiatement au champ existentiel dans lequel nous pensons, aimons et travaillons et qui prédétermine certains de nos choix philosophiques, culturels et religieux. […]
>
> La question fondamentale qui se pose est simple et difficile en même temps : après tant de siècles qui ont apporté autant de preuves de la rationalité et autant de paradis créés par autant de religions et d'idéologies, pourquoi le XXe siècle a-t-il dû constater que le sentiment tragique existe toujours et qu'il n'a cessé d'interférer dans l'histoire de l'Occident ? […] Le tragique ne ressurgit-il pas pour nous rappeler à des vérités douloureuses et pourtant très élémentaires, comme, par exemple, le statut existentiel, simple et nu, de l'homme situé hors de toute tentative sotériologique ? (Decreus 2004 : 14)

Vanzelfsprekend kan tragiek in sommige gevallen ook aan tragedies herinneren. Voor onze ontledingen zal trouwens naar canonieke tragedies teruggegrepen worden. Die stukken bevatten immers de vraag die ons zal bezighouden en door de Franse letterkundige Claude

Puzin beschouwd wordt als de tragische vraag bij uitstek, waaraan tragiek een literaire vorm kan geven: welke zin moet de mens aan zijn bestaan geven (Puzin 2000: 5)[142].

Kellendonks fictie kreeg door de kritiek dikwijls het tragische etiket opgeplakt, dan wel met bedoelingen die grotendeels aansluiten bij de omschrijvingen die in het kader van dit onderzoek gehanteerd worden. Symptomatisch voor tragiek is bijvoorbeeld de betekenis die een deel van de kritiek geeft aan Kellendonks omgang met de Bijbelse stof. Zo stelt Kellendonk volgens Gerard Raat (1993: 274) de vraag "naar de waarde van [het christelijke erfgoed] voor een samenleving die hij zonder overkoepelend beginsel ziet desintegreren". De verbindende macht van de religie wordt in Kellendonks teksten ter discussie gesteld, aldus Gerard Raat. De criticus deinst er vervolgens niet voor terug om een parallel te trekken tussen de auteur als mens en zijn romanwereld. Zowel Kellendonk als zijn personages zouden uit hun isolement willen treden om een antwoord te vinden op de tragiek van het bestaan: "Net als zijn personages hoopte [Kellendonk] op deze wijze te ontkomen aan de benauwende vraag die hij zichzelf stelt in een reisverhaal[143]: 'Wat moet ik hier'" (Raat: 1993: 274). In dit geval stamt de tragiek dus uit de vaststelling dat de tekst die eeuwenlang als bindmiddel diende voor de leden van de christelijke samenleving en zin gaf aan hun bestaan, vandaag de dag die rol niet meer vervult. Vandaar de vraag of die tekst nog over een zeker verbindend of zelfs transcendent vermogen beschikt en, indien dat het geval is, hoe met die tekst omgegaan dient te worden.

Ook Jaap Goedegebuure, bijvoorbeeld, vindt Kellendonks omgang met de Bijbelse stof tragisch. Maar terwijl het nut van de Bijbelse stof bij Raat nog een open vraag bleef, staat Goedegebuure met een antwoord klaar: "Zo vallen in *Mystiek lichaam* inhoud en vorm samen in de suggestie dat Bijbel en liturgie dermate zijn uitgehold dat hun soortelijk gewicht zich hoogstens nog leent voor verbaal jongleurswerk" (Goedegebuure 1986). De bevestiging van deze "tragische conclusie" (Goedegebuure 1986) meent hij terug te vinden in het uiteenvallen van de familie Gijselhart aan het einde van de roman. De vraag dient echter gesteld te worden of de ironische dynamiek van familiale ontbinding en vereniging op dat moment wel definitief stilvalt. Vader en zoon Gijselhart zijn in de slotbladzijden van de roman paradoxaal herenigd, zoals uit het einde van het eerste deel van dit onderzoek blijkt, en dat is ook zo voor Bruno

[142] Zie ook Alain Beretta (2000 : 99) : "En s'interrogeant sur le sort de l'homme ballotté entre fatalité et liberté, le tragique remet en question la vie, la condition humaine, le monde".
[143] Het gaat om *Een missie* (1987), Kellendonks relaas van zijn reis naar de Sovjetunie in juli 1983.

Pechman die samen met zijn zoontje en Magda, als een herenigde familie (maar voor hoelang?), naar Zwitserland vertrekt om er aan een nieuwe toekomst te bouwen.

De verleiding kan groot zijn om nog een ander verband te leggen tussen de biografische gegevens over de schrijver als mens en de romanwereld die uit zijn schrifturen ontstaan is. Kellendonk leed aan aids toen hij *Mystiek lichaam* schreef. De ziekte was toen juist zoals in de roman nog vrij onbekend. Net als voor het romanpersonage Leendert dit waarschijnlijk het geval is, is Kellendonk wellicht besmet geraakt tijdens een liefdesrelatie die in Nederland is ontstaan en zich in de Verenigde Staten heeft voortgezet (Peppelenbos 1998: 78; Kooiman 1991: 145). Dat is onder meer de aanpak van de documentaire die Jan Louter aan Frans Kellendonk wijdt. Daarin worden verbanden gelegd tussen de levensloop van de schrijver en *Mystiek lichaam*. Zo worden personages uit de roman geassocieerd met biografische gegevens (Louter 1998). Ed Spanjaard, die voor de documentaire geïnterviewd werd, speelt daar op in:

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

Ook Arnold Heumakers ziet in de ziekte van Kellendonk een reden om een verband te leggen tussen de auteur als mens en de indruk die de roman op hem heeft gemaakt: “Kellendonks voortijdig overlijden doet het vermoeden van de inzet waarmee deze roman moet zijn geschreven [sic]. *Mystiek lichaam* is niet alleen [Kellendonks] meest ambitieuze, maar ook zijn meest persoonlijke roman geworden […]” is Arnold Heumakers (1990) mening. En verder:

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

Waaruit stamt de tragiek volgens Heumakers? Uit de band die hij legt tussen de kwaliteit van de roman en het vroegtijdige sterven van de auteur: een van de beste romans uit de laatste jaren moet nu juist de laatste zijn van een jonggestorven auteur, is Heumakers’ mening. Daarnaast staat tussen Heumakers’ regels het idee te lezen dat Frans Kellendonk misschien wel vermoedde dat *Mystiek lichaam* zijn laatste roman ging worden, en daarom met “moed

om schrijvend tot het uiterste te gaan" een "zeer persoonlijke roman" gepubliceerd heeft waarin elementen uit zijn eigen levensloop herkenbaar zijn. Een gelijkaardige opvatting wordt door Herman Franke (2000: 51-52) gedeeld.

Dit heeft Kellendonk echter niet belet om materiaal te beginnen verzamelen voor een volgende roman, wat uiteraard bijdraagt tot de tragische beeldvorming rond zijn levensloop: blijven werken aan een volgende roman terwijl je doodziek bent. De situatie is weliswaar ironisch: een roman schrijven over het vroegtijdige sterven terwijl je zelf vroegtijdig zult sterven en dat misschien wel weet, en van die roman tevens je beste roman maken. Maar de situatie is ook tragisch in die zin dat de vermelde ironie betrekking heeft op Kellendonks levensloop. Hierbij wordt dus een existentieel perspectief betrokken die de indruk wekt dat ironische krachten Kellendonks leven mede bepaald hebben, terwijl hij zich in zijn daden heldhaftig verzette tegen dat lot door aan een volgende roman te werken.

Een aanpak die enigszins verschilt van het voorafgaande, is van de hand van Daniël Rovers (2007). De tragiek in *Mystiek lichaam*, beweert hij, duurt maar één hoofdstuk lang. Alleen het hoofdstuk dat de titel *De idioten* draagt zou volgens Rovers beantwoorden aan de aristotelische *tragische* begrippen 'medeleven' en 'huiver':

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

Tragisch vindt Rovers het feit dat Leendert hoogmoedig in de homoseksuele onsterfelijkheid wil blijven geloven door in dat hoofdstuk zijn jongens lymfevocht te drinken. Ook tragisch, volgens Rovers, is het feit dat Leendert zijn liefde voor zijn jongen verraadt door homorelaties parodistisch te noemen. Het valt inderdaad niet te onkennen dat de twee aangekaarte passages meer inzicht bieden in de existentiële hopeloosheid van het personage: ook de homo's zijn onderworpen aan de biologische dood en alle homoseksuele liefdesverhoudingen zijn gedoemd tot nabootsing van heterorelaties. Wat de laatste bewering betreft, werd eerder al aangegeven hoe Leendert over voldoende inzicht beschikt om te beseffen dat ook heterorelaties zich aan steriele imitatie onderwerpen: alles draait voortaan om seks, niet meer om het verwekken van kinderen om de geschiedenis in stand te houden. Maar mijns inziens valt in *Mystiek lichaam* meer te verkennen over de tragiek dan wat er in het hoofdstuk *De idioten* staat.

Op één plaats wordt er in Kellendonks romans gepeild naar de betekenis van de tragiek. In *De nietsnut* noemt Ben, de lifter, de omstandigheden van de dood van Frits' vader "tragisch" (*NN*, 124). Frits Goudvis gaat daar helemaal niet mee akkoord: "Er kleeft juist zo weinig tragiek aan. Dat is voor mij het onverteerbare" (*NN*, 124). Frits vindt dat de dood van zijn vader juist door "zo weinig tragiek" (*NN*, 124) gekenmerkt wordt omdat de omstandigheden rond zijn vaders dood volgens hem te anekdotisch zijn, "een ongelukkige samenloop van omstandigheden" (*NN*, 124). De toestand rond de dood van Frits' vader bestaat uit "feiten" die in Frits blijven "rammelen zolang ze niet in een verhaal zijn gezet […]" (*NN*, 125). Die opvatting van de tragiek laat een (in feite bedrieglijke, zal blijken) tegenstelling zien tussen de plaats die de contingentie in het bestaan bekleedt enerzijds, en het voorzienbare anderzijds. Die tegenstelling zal later getoetst worden aan de Ricoeuriaanse theorie over de tragische knoop. Dit is mogelijk aangezien vanuit het perspectief van de tragische 'held' – dus niet vanuit het perspectief van de toeschouwer – de contingentie in verband kan worden gebracht met het lot, terwijl anderzijds een verband gelegd kan worden tussen het voorzienbare en de vrijheid, de zelfbeschikking.

Frits hoopt dat hij aan de hand van een relaas rond de dood van zijn vader erin zal slagen om een betekenis te hechten aan de tussenkomst van de contingentie (een onverwachte dood) in het leven van zijn vder (Peeters 1979) – een leven dat zich in in Frits' woorden laat samenvatten tot een reeks loshangende feiten. Anderzijds biedt de tragiek volgens Frits de gelegenheid om het onvermijdelijke van de toekomst tegemoet te gaan. Het wordt mogelijk om de toekomst in haar contingentie onder ogen te zien, en de contingentie iets meer voorzienbaar te maken, hoe paradoxaal dat op het eerste gezicht kan lijken. Die paradox blijkt uit de volgende zin van Frits: "Je zou daarentegen in kunnen brengen dat ieder overlijden tragisch is, want we zijn tenslotte allemaal sterfelijk" (*NN*, 124). Met andere woorden: hoewel Frits van zijn vaders overlijden vindt dat het amper tragisch te noemen valt, kan volgens hem toch om het even welk sterfgeval in fine 'tragisch' genoemd worden. Tragiek maakt volgens Frits het onverwachte aanvaardbaar. Het maakt het onverwachte voorspelbaar door het een plaats te gunnen in een verwachtingspatroon, zoals bijvoorbeeld het coherente verhaal dat Frits probeert te vertellen over zijn vader. Belangrijk is dus dat de tragiek om het even welke (contingente) omstandigheden acceptabel maakt. Wat telt, is de manier waarop die omstandigheden benaderd worden, de macht die aan het lot toegekend wordt ten opzichte van de persoonlijke vrijheid, de manier waarop voor het tragische personage lot en zelfbeschikking in elkaar verwikkeld zijn. Hoe meer de omstandigheden deel gaan uitmaken van het verwachtingspatroon en ze dus gaan behoren tot de persoonlijke belevingswereld, hoe

minder contingent zij worden. In dat opzicht kan Frits' toestand met de situatie van de Geschiedenis in *Mystiek lichaam* vergeleken worden. Beide hebben een hekel aan de teleologieloze "plop-plop-plop van feiten als druppels uit een lekke kraan" (*ML*, 399) en hopen in de vertelling een soelaas te vinden. Frits hervertelt zijn vaders laatste momenten en vertelt daarmee zichzelf. De Geschiedenis laat haar geschiedenis door haar klerk neerpennen, en krijgt daardoor vorm. De greep van beide op hun weerspiegelende vertellingen is echter illusoir, zodanig dat het net die vertellingen zijn die hun ondergang gaan uitmaken, zo bleek. De tragiek is voor Frits dus een manier om de rol van de contingentie in het bestaan te verwerken, maar de vraag blijft of de manier waarop hij die verwerking in praktijk brengt gepast is.

Om iets meer vat te krijgen op de tragische verhouding tussen contingentie en vrijheid is het de moeite waard om even stil te staan bij Paul Ricoeurs (1988: 355-373) onderzoek naar de essentie van de tragiek[144]. De Franse filosoof is van mening dat die essentie in de Griekse tragedie schuilt omdat het de oudste en meest oorspronkelijke vorm van tragiek is. Het is volgens hem de meest authentieke verschijning van de mens die, verblind, door de goden naar zijn ondergang wordt geleid. Ricoeur sluit op dit punt aan bij ons uitgangspunt door het accent te leggen op de tragiek als effect op de denkwereld van de toeschouwer/lezer, die reageert op de waarneming van een *onverdraaglijke* ("insupportable") revelatie van de menselijke verblinding (Ricoeur 1988: 356). Voor Ricoeur is de weg voor de tragiek geruimd als de scherpe grens tussen goed en kwaad bij de godheid vervaagt. Een gelijkaardige bewering over de vervaging van de grens tussen goed en kwaad in de tragiek is trouwens bij de Franse denker Jean-Marie Domenach te vinden:

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

De godheid wordt dan volgens Ricoeur onvoorzienbaar, "dieu méchant", "unité indivise du divin et du satanique" (Ricoeur 1988: 361). Die ambivalente goddelijke instantie kan de mens zowel op het rechte pad houden als om de tuin leiden. Hij doet dat niet om de mens te straffen voor een of andere fout, maar juist om hem een fout te doen begaan (Ricoeur 1988: 358). En vanuit een historisch perspectief, hoe meer de Griekse Goden allengs menselijke trekken toegekend werden, hoe kwaadaardiger en jaloerser op de mensheid ze werden. Vandaar het

[144] Zie voor een commentaar op Ricoeurs theorieën in verband met de tragiek onder meer Muriel Lazzarini-Dossin (2004).

optreden van de motieven van de verplichte nederigheid en de straf van de hybris, aldus Ricoeur (1988: 360).

Wanneer verschijnt de tragiek? Als de voorbeschikking tot het kwaad stuit op het heldhaftige van de mens, beweert Ricoeur. De vrijheidsdrang van de tragische held moet het even kunnen opnemen tegen het lot, voordat hij erdoor verpletterd wordt: "La tragédie est née de l'exaltation, jusqu'au point de rupture, d'une double problématique: celle du 'dieu méchant' et celle du 'héros' […]", meent Ricoeur (1988: 361). Belangrijk is dat Ricoeurs theorie een transcendentie veronderstelt, die bovendien kwaadwillig is. Om de tragiek te doen ontstaan, zal de menselijke drang naar vrijheid het tegen die transcendentie opnemen. Die vrijheid zal het lot als het ware *vertragen*, zegt Ricoeur. Ze doet het lot twijfelen (Ricoeur 1988: 363-364). Voor de toeschouwer is het alsof het lot van de held niet meer zo zeker is. Het spel ziet er contingenter uit. En toch weet de toeschouwer heel zeker wat de held te wachten staat. Ricoeur spreekt over de

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

Terug naar *De nietsnut*. De "paradoxe du tragique" zoals hij zonet beschreven werd, valt voor Frits niet terug te vinden in de sporen die hij overhoudt aan zijn vader en diens dood. Als toeschouwer lukt het hem niet om in het bestaan van zijn vader enige tragiek terug te vinden. Vandaar dat Frits de geschiedenis van zijn vader enigszins een tweede kans biedt door ze in een verhaal te gieten. Ook dat, hebben we mogen vaststellen, levert niet veel op voor Frits, behalve dat hij niet in de voetsporen van zijn vader wil treden, anders wil zijn dan hij. Maar dat is Frits' (bedrieglijke) oogpunt. Kan in Lucas' geschiedenis waarlijk geen tragiek gevonden worden? De moord op Lucas Goudvis kan beschouwd worden als een gecamoufleerde zelfmoord, leert ons Frits' oom Richard: "'Het zou moord op eigen verzoek kunnen zijn – euthanasie – zelfmoord bij volmacht'" (*NN*, 141). Lucas had ervoor kunnen zorgen dat hij door Dirkzwager vermoord werd. Had hij immers al geen eerste (mislukte) zelfmoordpoging achter de rug, die als aankondiging zou kunnen fungeren van deze 'geslaagde' zelfmoord? In dat geval kan Lucas' sterfgeval beschouwd worden als "passé absolu du destin [qui] se découvre avec l'incertitude du futur", om met Ricoeur (1988 : 364) te spreken. Uiteraard kan in Lucas' '(zelf)moord' door Dirkzwager de weerspiegeling van zijn onzelfstandig bestaan herkend worden, ook een "passé absolu du destin". "[D]e manier waarop de vader tenslotte vermoord wordt, ligt in het verlengde van de passieve manier

waarop hij heeft geleefd […]", beweerde Kellendonk immers tijdens een gesprek met Anneriek de Jong (1980).

Vanuit dat opzicht is het de manier waarop Lucas in geval van voorzienbare (en vandaar 'tragische') gecamoufleerde zelfmoord zijn doel bereikt zou hebben die net de tragiek van Lucas' bestaan onaanvaardbaar maakt voor zijn zoon. Zoals in het derde hoofdstuk aangetoond zal worden, zou Lucas' zelfmoord bij volmacht hem in een situatie 'tussen twee doden' plaatsen die hem een atopische visie op zijn bestaan zou kunnen gunnen – een visie waartoe Frits, zelfs als verteller van zijn vader, geen toegang heeft. De tragiek rond de dood van zijn vader als voorzienbare zelfmoord bij volmacht zou Frits dan zodanig onaanvaardbaar kunnen vinden dat hij die mogelijkheid gewoon verwerpt en doet alsof die tragiek niet bestond. Als Frits' vader echter niet door middel van zelfmoord bij volmacht wilde sterven, dan kan beweerd worden dat zijn leven op een ironische wijze beëindigd werd: na een eerste, mislukte, zelfmoordpoging toevallig sterven op een manier waarop mensen denken dat het misschien wel om een geslaagde zelfmoordpoging zou kunnen gaan. In het geval van een tragische interpretatie ontsnapt Lucas' voorbeeld niettemin aan Ricoeurs beweringen wat betreft de afstand tussen zelfbeschikking en lot. Door zelf een einde aan zijn leven te maken, beschikt Lucas vrijwillig over zijn eigen lot. Hij is niet meer afhankelijk van zijn aangetrouwde familie en hun bedrijf, elementen die tot dan toe over Lucas' lot beschikten. Van transcendentie is geen sprake meer. Lucas' zelfmoord is in dat geval een vrijheidsdaad waarmee hij aantoont dat hij over zijn eigen bestaan beschikt; een onaanvaardbaar gegeven voor zijn zoon wiens zelfbeeld, zo blijkt, volledig van diens vader afhangt.

Over de hoofdpersonen in zijn fictie beweerde Kellendonk trouwens dat ze tragisch zijn "in zoverre […] dat ze allemaal voor een onmogelijke opdracht worden gesteld" (Van Daalen 1988: 9). Bovendien zijn de vier romans van Frans Kellendonk vatbaar voor Ricoeurs theorieën over tragiek. Daar zullen meteen enkele illustraties van volgen. Laten we daar nu toch meteen aan toevoegen dat wat die teksten betreft, die theorieën tekortkomen omdat in het algemeen in Kellendonks romans de Ricoeuriaanse transcendentie zoek blijft.

In *Bouwval* duurt de kroonprins' vrijheid de tijd die hij nodig heeft om te beseffen dat zijn volwassenwording op Allerzielen overeenstemt met het besef van zijn onderwerping aan de "geest van zijn familie" (*BVL* 99). De vertelling gebruikt de heuse term "doemenis" om die onderworpenheid te kenschetsen. Vóór de reis naar Opa is Ernst onderworpen aan vormeloosheid die met de kinderjaren overeenstemt (*BVL*, 17). Na de openbaringen in Alverna wordt Ernst zich ervan bewust dat hij van zijn verleden afhankelijk blijft – een

verleden dat zich uitstrekt tot ver over zijn kinderjaren en dat pas later, na de tragische vertraging, zijn verregaande verwikkelingen ontvouwt. De tragiek die aan Ernsts doemenis gebonden is, is op zijn minst dubbel. Om te beginnen kan beweerd worden dat Ernsts verheven tragische verblindheid het moet opnemen tegen het Ricoeuriaanse absolute verleden van zijn familiegeschiedenis, dat naar Opa's zeggen alleen maar uit onbeschofte lomperds bestaat. Ernst kan niet ontsnappen aan de erkenning van het bestaan van die bloedverwantschap. Voor Ernst zijn zijn vader en Langueurs zelfportretten daar het spiegelende spoor van. In dat verband beweerde Kellendonk het volgende:

> "[H]et is wel duidelijk dat [Ernst] altijd enigszins één zal blijven met datgene waaruit hij is voortgekomen. Dat besef bij de personages in mijn boeken noem ik soms het lot. Maar het lot is natuurlijk een produkt van de geschiedenis. In het verleden zijn er dingen gebeurd die op een zodanige wijze tegen jou samenspannen dat je je er niet aan kunt onttrekken […]. [A]llemaal mensen die door de gevolgen van het verleden ingehaald worden (De Jong 1980)[145].

Op ethisch vlak zou beweerd kunnen worden dat die erkenning Ernst zijn hybris ontneemt en hem tot bescheidenheid verplicht, waarde die ook aan *Mystiek lichaam* herinnert. Aan het slot van Kellendonks laatste roman staat over Gijselhart en zijn zoon immers geschreven: "De hele zomer waren ze groter dan zichzelf geweest. Nu hadden ze exact hun eigen afmetingen" (*ML*, 449). Ten tweede is er de noemenswaardige tragische paradox die ervoor zorgt dat, structureel gezien, ten opzichte van Ernsts verwachtingen alles al verloren is voordat hij van zijn illusoire vrijheid mag proeven: nooit heeft zijn vader een vinger uitgestoken om de familietraditie in stand te houden. Daardoor heeft Opa naar eigen zeggen de nodige maatregelen getroffen om zijn huis met loods en timmerfabriek te verkopen. Al voor de val van de zoonfiguur, was het Ricoeuriaanse absolute van het verleden al aanwezig.

Dat Mandaats onderneming in *Letter en geest* tot mislukking gedoemd is, wordt vrij vlug bekendgemaakt, in de aanvang van het tweede hoofdstuk om precies te zijn. Weer heeft het met hybris te maken. Volgens de verteller kent Mandaat zichzelf godgelijke trekken toe:

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

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

> God zei: 'Laten wij mensen maken die ons evenbeeld zijn, die op ons lijken ; zij moeten heerschappij voeren over de vissen van de zee en de vogels van de hemel, over het vee, over de hele aarde en over

[145] Zie in verband met de doem en het lot ook Wam de Moor (1999: 13).

> alles wat daarop rondkruipt.' God schiep de mens als zijn evenbeeld, als evenbeeld van God schiep hij hem, mannelijk en vrouwelijk schiep hij de mensen. (Uit: *De nieuwe Bijbelvertaling*, Nederlands Bijbelgenootschap, 2004)

Frits Goudvis was het slachtoffer van het beeld dat hij van zijn vader gesmeden had om zichzelf in functie van dat beeld te gaan identificeren. In *Letter en geest* is het alsof Mandaat zich van dat gevaar bewust is maar niet weet hoe hij uit die "kooi van taal" (Storm 1997: 103) met zijn spiegelende wanden verlost kan worden. Hij zit opgesloten in het solipsistische karakter van de taal, waar hij niet aan kan ontsnappen. "'Wie verlost me van mezelf?', roept hij, onder zijn stolp" (*LG*, 237). Ondertussen weten we dat dat misschien wel mogelijk was geweest als hij ingegaan was op Van Uffels avances om samen de liefde te gaan verkennen. Dat is verifieerbaar aan de hand van de passage hieronder, waarin een verteller aan het woord is, voor Mandaat waarneembaar of niet. Het valt moeilijk te verdedigen dat de passage Mandaats innerlijke monoloog weergeeft, aangezien in de laatste zin over Mandaat gesproken wordt in de derde persoon ("hij"). Tijdens Mandaats laatste rit naar huis loopt conservator Molhuysen een eindje mee. Mandaat hoopt dat Molhuysen zal toegeven dat hij zijn baan uit 'liefde' uitoefent, dat Molhuysen dus het woord 'liefde' zal uitspreken en daarmee zal tonen dat liefde op de werkvloer wel degelijk mogelijk is. Maar kan dat verwacht worden van iemand waarvan de naam ook opgevat kan worden als een verwijzing naar het solipsisme, iemand die zoals een 'mol' 'huist'?

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

Wat Mandaats 'tragische vrijheid' genoemd zou kunnen worden, duurt de honderd dagen dat hij in de bibliotheek werkzaam is. Kan, om verder met Ricoeur te spreken, hier beweerd worden dat het absolute van het verleden gedurende deze periode in twijfel getrokken wordt? Vanuit Mandaats oogpunt is dat best mogelijk als hij geen kennis heeft van het commentaar van de verteller. Voor de lezer die kennis heeft van het commentaar van de verteller lijdt het echter geen twijfel dat Mandaats poging van meet af aan tot mislukking gedoemd is. Mandaats tragische val wordt overigens bevestigd door zijn oplossing in de taal waaruit hij geschapen is, aan het slot van de vertelling. Aan het einde van de laatste zin staat geen punt, maar wel het woord "punt" – een passief, immobiel leesteken waarmee Mandaat door de

verteller vergeleken wordt (*LG*, 287). Het lot waardoor Mandaat verpletterd wordt, is het beeld dat hij van zichzelf geschapen had: het talige spiegelbeeld dat hij van zichzelf koesterde, en waaruit hij niet kon ontsnappen.

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

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

Het begin van de passage mag dan eventueel als een commentaar van de verteller opgevat worden, dat neemt niet weg dat aan het einde van de passage Leenderts bewustzijn steeds meer aanwezig wordt. Zodanig dat de passage van meet af aan misschien Leenderts bewustzijn uitdrukt. Die voorkennis van de mogelijke val vermindert uiteraard de hevigheid van de tragische paradox. Het is haast alsof Leendert in New York ironisch optreedt als toeschouwer van zijn eigen val die hij aan het afwachten is.

De ironie wordt daarna nog voortgezet, op een manier waardoor de tragische paradox misschien duidelijker naar voren komt. Inderdaad, de zoon wordt altijd al ingehaald door het absolute van het verleden, dat door zijn vader wordt vertegenwoordigd. Daarom is de beste manier om Gijselhart te trotseren misschien wel de terugkerende beweging die Leendert onderneemt door weer naar de Doornenhof te reizen. Op eigen initiatief terug naar de vader. Het absolute van het verleden dat ook als toekomst opduikt, is de vader. Zich zelf naar die toekomst begeven, is misschien nog de beste manier om er toch aan te ontsnappen.

Wat laat deze korte confrontatie tussen Kellendonks romans en Ricoeurs theorieën zien? Dat Kellendonks zoonfiguur meer het slachtoffers is van zichzelf dan van transcendente

machten die buiten zijn bereik blijven. Om preciezer te zijn: Kellendonks zoonfiguur blijft het slachtoffer de omgang met de taal. Want van de woordconstructie, de "énonciation" (Pouilloux 2008) zijn ze afhankelijk om vorm te geven aan de tegenstelling van een zelfbeeld, of aan de vaderfiguur die in feite, zoals bleek en later nog zal blijken, altijd al een ver-anderd, een 'gedifferentieerd' beeld is van een zelfbeeld. In zijn vrijheidsondernemingen identificeert de zoonfiguur zich met zijn woordconstructies, zijn 'parole' (De Saussure 1995) die, door die talige 'essentie', onherroepelijk het spoor draagt van datgene waaraan de zoonfiguur zou willen ontsnappen. Om te ontsnappen aan een gehaat zelfbeeld dat altijd 'slechts' het product is van de differentie ten opzichte van het vaderbeeld, gebruiken de zoonfiguren als middel de 'énonciation', die als taaldaad nooit meer zal kunnen opleveren dan de bevestiging van het talige lot waaraan de zoonfiguur zich verbindt. De gebondenheid aan de 'énonciation' is dus ook gebondenheid aan zichzelf (*LG*, 281). Het is een "tautologische hel", om met Stefan Hertmans te spreken, die laat zien dat "juist het besef van die onoplosbare breuk tussen taal en bestaan de waarheid van het bewuste leven bevat" (Hertmans 2007: 45).

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

> The difficulty survivors of the Holocaust have in expressing their experiences can be explained by the fact that the nature of their experiences is in no way covered by the terms and positions the symbolic order offers them. It is exactly this discrepancy, therefore, that must be investigated. The problem, in short, is not the nature of the event, or any intrinsic limitation of representation per se, but the split between the living of an event and the availability of forms of representation in which the event can be (re)experienced.
>
> […] Such a conception would seem to suggest that experiences are not discursive, that they arise without connection to the symbolic order. The experience of an event or history is, however, dependent on the terms the symbolic order offers. It needs these terms if *living through* the event is to be transformed into an *experience of* the event. […] Hence the experience of an event is already a representation; it is not the experience itself.
>
> […] The Holocaust has had a traumatic impact for many because it could not be experienced, because a distance from it in language or representation was not possible. (Van Alphen 1997: 44)

De vraag rijst of voor de personages die breuk tussen taal en 'authentieke ervaring' op een radicaal andere, 'betere', manier waargenomen kan worden. De zoonfiguren zouden meer willen zijn dan wat ze over zichzelf kwijt kunnen, maar aangezien dat 'meer' nooit meer kan zijn dan het effect van de 'énonciation', dus onherroepelijk talig zal blijven, zal de zoonfiguur zijn conditie nooit kunnen overschrijden. Hij blijft aan de taal vastgeklonken. De Franse

denker Jean-Marie Domenach vroeg zich zelfs af in hoeverre het transcendente lot in de tragiek overeenstemt met de verblinding van de helden door hun eigen woordconstructies. “Séduction de soi par soi, où les mots suggèrent des rêves vagues qui ne contiennent rien qui n’existat à l’origine” (Domenach 1967: 35). Kellendonks zonen proberen aan de hand van de taal een autonome identiteit te bereiken. Ricoeurs “dieu méchant” is in het geval van Kellendonks romans dus niets anders dan het geheel aan woordconstructies die de zoonfiguur smeedt om zich eraan te verbinden en daarna erdoor verpletterd te worden. Met de woordconstructies geeft de zoonfiguur vorm aan zijn verlangens, en het zijn diezelfde woordconstructies die hem naar zijn ondergang leiden. Van die “goutte de perfidie transcendente” (Ricoeur 1988: 364) waarin een stoute godheid de mens gaat misleiden is geen sprake meer. Wel wordt vastgesteld dat “[l]a fatalité, c’est le triomphe du langage” (Domenach 1967 : 33). De tragische mens is het slachtoffer van de passie die hij in woorden uitdrukt; een passie waarvan hij een noodzaak maakt die hem verb(l)indt.

Naar groteske

Moet dan aangenomen worden dat Kellendonks romans de onmogelijkheid van de transcendentie in kaart brengen? De vraag naar de aanwezigheid van de transcendentie blijft zich opdringen voor literaire werken die zo nadrukkelijk met Bijbelse sporen doordrenkt zijn, en daar horen Kellendonks romans bij. Over de “grote woorden” (1993: 933) die transcendente waarden uitdrukken, beweerde Kellendonk “[J]e [kunt] misschien wel die grote woorden afschaffen, maar niet het verlangen waarvan ze hebben geleefd” (1993: 933). Het verlangen naar transcendente waarden blijft volgens Kellendonk voortleven, al wordt er steeds minder beroep gedaan op de woorden die aan dat verlangen gestalte geven.

Ook de oorsprong van de tragedie is te vinden in een periode waarin de transcendentie op losse schroeven kwam te staan, beweert Domenach. De tragedie zou ontstaan zijn uit een crisisperiode waarin de goddelijke macht over de mens in twijfel getrokken werd – een periode waarin het menselijke initiatief zelfbewust de overhand leek te krijgen (Domenach 1967: 44), ten koste van de goddelijke macht. Jean-Ernest Joos (1979: 22) situeert die periode van het ontstaan van de tragedie iets gedetailleerder: op de achtergrond van het Athene uit de vijfde eeuw na Christus. Toen werd de goddelijke rechtvaardigheid radicaal aan de orde gesteld door een steeds verfijnder politiek stelsel en rechtsapparaat dat door de mensen ontworpen werd. Op rechtskundig en politiek vlak verdween de goddelijke macht iets meer op

de achtergrond om plaats te maken voor menselijke voortbrengsels. Waarom is er sprake van een crisisperiode? Omdat door dat onafhankelijkheidsgevoel van de mensen een tweespalt ontstond die aan Ricoeur herinnert: de menselijke verdeeldheid tussen enerzijds de drang naar (volgens Domenach) het verkennen van hun *hernieuwde* vrijheid waarin de goden geen inspraak hebben, en anderzijds de eenzaamheid van de mens die zich de geruststellende gemeenschap met de goden herinnert (Domenach 1967: 28). Teruggedrongen zouden de goden alleen maar voortbestaan als zondebok voor het schuldgevoel van de overmoedige tragische mens die zich voortaan godgelijk waant. Een vergelijkbare tragische periode zou de twintigste eeuw zijn, aldus Freddy Decreus:

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

Werken zoals Kellendonks romans kunnen literaire configuraties bevatten die herinneren aan het tragische bewustzijn dat door Freddy Decreus vertolkt wordt. Zijn romans houden leeseffecten in die beschouwd kunnen worden als complexe esthetische paradigma's van een contemporain tragisch bewustzijn. Daar tot nog toe de term 'tragiek' gehanteerd werd met betrekking tot een existentiële dimensie in Kellendonks proza, zou ik hier de term 'groteske' willen inleiden. Het groteske zal hier beschouwd worden als esthetische tegenhanger van het contemporaine tragische bewustzijn. In navolging van Elisheva Rosen (1991: 106; 110) en Stéphanie Vanasten (2005: 45) wordt hier gekozen om het groteske als een esthetische categorie te beschouwen[146]. Voordien hadden de twee 'canonieke' groteskentheoretici Wolfgang Kayser en Mikhaïl Bakhtine voor een gelijkaardige aanpak gekozen. Voor ons onderzoek is het grote voordeel hiervan dat het een direct verband mogelijk maakt met de problematisering van de waarneming in Frans Kellendonks romans die in het kader van dit onderzoek gehanteerd wordt. Verwijzend naar het onderzoek van Annie van den Oever (2003) merkt Stéphanie Vanasten immers op:

> '[H]et schone', onderwerp van de esthetica, [is] uit het Grieks 'aisthesis' afkomstig […]: de gewaarwording of de waarneming […]. Het onderwerp van het groteskenonderzoek begrijp ik in het verlengde daarvan […] onder meer als de menselijke waarneming in haar eigen figuratie en dus als de tekstuele *realisatie* van een antropologische ervaring. (Vanasten 2005: 45-46)

[146] Zie in verband met esthetiek en letterkunde ook Vincent Jouve (1992: 13-14).

Hoewel er gemakshalve en ter bevordering van de leesbaarheid voor gekozen wordt om over 'het' groteske te spreken, wordt de categorie niet essentialistisch opgevat. Wie een conceptuele zoektocht naar 'het' groteske onderneemt, komt met lege handen thuis. Stéphanie Vanasten (2005: 37; 65) toonde aan hoe het begrip 'groteske' onder meer het effect is van een meerstemmig metadiscours dat de onderzoeker aanzet om het fenomeen als "onvast en steeds verglijdend" te beschouwen. Ik kan de verleiding niet weerstaan om hieraan toe te voegen: het groteske te beschouwen vanuit een atopisch gezichtspunt. Een analoge centrifugale dynamiek (Vanasten 2004: 236) laat zich aanduiden in het effect dat het groteske uitoefent op het literaire systeem: het werkt tegen de "*verstarring* door voortdurend en met radicale gedrevenheid nieuwe creatieve en veelvormige constellaties uit te werken" (Vanasten 2005: 65). Het groteske werkt met constellaties die ook de waarneming op de proef stellen. Daar komen we nog op terug.

In ons geval wordt aangenomen dat de esthetische configuraties die mogelijkerwijs ontstaan als de afstandname tussen transcendente godheid en mens (die zich daardoor enigszins godgelijk gaat wanen) een kritiek punt bereikt, beschouwd kunnen worden als paradigma's van het groteske. De menselijke handelingen staan dan niet meer in dienst van de goddelijke zingeving aan de geschiedenis. Voortaan staat de mens er alleen voor om zin te geven aan zijn eigen maaksels. En hier verschijnt de vraag naar existentiële zingeving weer: welke zin geeft de eenzame, goddeloze mens aan zijn bestaan? Er kan niet beweerd worden dat de tragiek helemaal verdwijnt uit het groteske. "Le grotesque est situé dans un monde tragique", beweerde de Poolse Shakespearespecialist Jan Kott (1992 : 112). Hiermee bedoelt hij een wereld waar fundamentele vragen naar de zin van het bestaan overeind blijven[147]. Ook Jean-Claude Averous (1988: 57) gaat ervan uit dat: "[l]e tragique, privé du moindre sens dans un univers étranger à la transcendance et à ses avatars, s'est mué en grotesque". Wel verandert de houding ten opzichte van het transcendente dat volgens sommige theoretici (onder wie Ricoeur) zo kenmerkend is voor de tragiek. "Sans transcendance, la tragédie n'est pas", weerklinkt het zelfs radicaler bij Philippe Wellnitz (2004: 32). In onze benadering van Kellendonks romans zal er echter van uitgegaan worden dat het transcendente door het groteske radicaal geproblematiseerd wordt, maar dat het transcendente daarom niet volledig verdwijnt. Het kan als paradox blijven voortbestaan. Dat zal uit Kellendonks werk moeten blijken. Als de transcendentie binnen de tragiek overmatig in twijfel getrokken wordt, en de

[147] Zie verder ook Dominique Iehl (1988 : 100).

immanente finaliteit van het bestaan uit het zicht verdwenen is, staat de deur open voor groteske leeseffecten:

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

Het groteske kan ontstaan waar de transcendente tragiek aan het verdwijnen is. Moet het groteske daarom beschouwd worden als een uitdrukking waarin de zingeving aan het bestaan geen plaats heeft, zoals Wolfgang Kayser (1963: 186) veronderstelt?

> As an artistic genre, tragedy opens precisely within the sphere of the meaningless and the absurd possibility of a deeper meaning – in fate, which is ordained by the Gods, and in the greatness of the tragic hero, which is only revealed through suffering. The creator of grotesques, however, must not and cannot suggest a meaning. (Kayser 1963: 186).

Volgens Dominique Iehl (1997: 123) kan het groteske ook aanleiding geven tot een vorm van helderziendheid die in crisisperioden nuttig kan zijn. Dit is ook de hypothese waar in het kader van dit onderzoek voor gekozen wordt.

Maar laat de periode waarin Frans Kellendonk leefde zich, in het licht van het voorafgaande, als een 'crisiperiode' bestempelen die, op esthetisch vlak, groteske effecten kan teweegbrengen? Hier dienen naar mijn mening enkele ingrijpende socioculturele veranderingen vermeld te worden. Ik wil namelijk de aandacht vestigen op de ontkerstening uit de jaren zestig, die niet weg te denken is uit het Nederland van de tweede helft van de twintigste eeuw[148]. In Nederland was zij van een grote felheid. Kellendonk zat toen op een internaat dat deels ook een seminarie was. In zijn essay *Beeld en gelijkenis. Over God* beschrijft hij als volgt de consequenties van de ontkerstening op dat seminarie:

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

"Het aantal priesterstudenten [op dat seminarie] liep van tweehonderd naar nul", voegt Hans Goedkoop (2004d: 25) eraan toe. In datzelfde essay beweert Kellendonk dat hij "in het

[148] In verband met de secularisering in Nederland en Kellendonk verwijs ik ook naar Tijn Boon (1998a: 97-103).

hart van de schepping een leemte ontdekt [heeft] waar God, als hij bestaat, mooi in zou passen, maar helaas is het niet zo dat het geloof begint waar het verstand ophoudt" (Kellendonk 1993: 845). Die vaststelling van een leegte zullen we in zijn geschriften nog vaker ontmoeten, soms onder een woekerende vorm. In die naoorlogse jaren heeft Nederland zich volgens Hans Goedkoop opnieuw moeten uitvinden. De oude tradities met "ideologische houvast" (Goedkoop 2004c: 37) vallen weg. Het probleem is dat er geen ander houvast meer te vinden is om het vroegere te vervangen. Betekenis geven aan het menselijke doen wordt onmogelijk (Goedkoop 2004c: 40). De welvaartstaat neemt de rol van de religie over, maar op cultureel vlak blijven Kellendonk en zijn generatiegenoten (grotendeels diegene die eind jaren zeventig en begin jaren tachtig net als Kellendonk rond het tijdschrift *De Revisor* actief zullen zijn) verweesd achter, meent Goedkoop (2004d: 26) verder nog. "Er is geen vervanging en geen troost, en zelfs de tijd heelt de wonden niet. Er is nog altijd: leegte" (Goedkoop 2004: 28d) – een leegte die doet denken aan de leegte die Kellendonk in de schepping vastgesteld heeft (zie Kellendonks citaat hierboven), en die ook vergelijkbaar is met de leegte in het volgende citaat van Kellendonk, over zijn geestesgesteldheid toen hij het Dominicuscollege verliet:

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

Hierdoor moet Kellendonks proza niet geïnterpreteerd worden als een nostalgisch lonken naar een definitief verloren gegaan paradijs waarin iedereen éénzelfde geloof deelde[149]. De lectuur van zijn romans zal veeleer een radicale problematisering, een 'herwaardering der waarden' aan het licht laten komen; een vraag naar de nieuwe configuraties die zij kunnen aannemen. Daar verwijst ook Kellendonks generatiegenoot Oek de Jong naar in Jan Louters (1998) documentaire over Kellendonk. Hij beschrijft *Mystiek lichaam* als een roman die toen "politiek incorrect" was omdat het de "verworvenheden van de jaren zestig die in de

[149] Zie in dat verband ook Bas Heijne (2001: 14-15). Volgens Heijne pleitte Kellendonk eerder voor een "ironische" manier van geloven: "Kellendonk stelde voor te 'geloven' in de grote woorden in ons leven, zonder ze een bovenmenselijke waarheid toe te dichten". Ook Arnold Heumakers beweerde: "*Mystiek lichaam* verkent het gat dat de verdwijning van de 'Grote Woorden' heeft achtergelaten, maar de radicaliteit waarmee de diepte wordt gepeild, mag niet verward worden met een kritiekloos vasthouden aan wat is verdwenen. De roman is eerder een oefening in beeldenstorm, gericht tegen de progressieve illusies die in comfortabel optimisme het bestaan van dat gat trachten te ontkennen" (Heumakers 1998: 19).

samenleving waren opgenomen" gewoon op een radicale manier in twijfel trok. Het is volgens Oek de Jong dan ook niet zo verrassend dat het een vertegenwoordiger van die generatie was, met name Aad Nuis, die zo fel tekeerging tegen de roman.

In hoeverre werd het groteske door de kritiek in verband gebracht met Kellendonk en zijn prozawerk? Naast Tijn Boon, wiens bijdrage later aan bod zal komen, is het hoogstwaarschijnlijk Jaap Goedegebuure die het meest geschreven heeft over Frans Kellendonk en het groteske. Volgens hem had Kellendonk het groteske "tot genre" (Goedegebuure 1990; Goedegebuure & Musschoot 1995: 47) gekozen. "Het groteske ontstaat waar het tragische en het komische met elkaar in botsing komen, als er gelachen wordt waar eigenlijk niets te lachen valt", beweert Goedegebuure in *De Haagse Post* (1986). Iets meer dan tien jaar later verschijnt van Goedegebuures hand een lang artikel over Kellendonk, in het tweede deel van zijn studie over de Bijbel in de moderne literatuur. Daarin werkt hij het begrip verder uit met betrekking tot *Mystiek lichaam*:

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

Jammer is dat Goedegebuure in zijn artikel begrippen zoals 'groteske', 'carnavaleske', 'predikatie' en 'parodie' niet duidelijker omschrijft en vooral niet kritisch tegenover elkaar situeert, om daarna uit te komen met het nut ervan om Kellendonks proza in een nieuw licht te stellen. Daardoor wordt het moeilijk om voort te bouwen op Goedegebuures publicaties.

Ook Carel Peeters zag een verband tussen Kellendonk en het groteske, meer bepaald de meerstemmigheid. Net als Graa Boomsma (1989: 235) trouwens beweerde Peeters (1986) dat *Mystiek lichaam* zodanig 'grotesk' is dat er tegengestelde betekenissen aan vastgehecht kunnen worden. Volgens Carel Peeters, die het heeft over 'de' groteske bij Kellendonk, ontstaat die uit de combinatie van tegenstellingen. Hij vermeldt in Kellendonks geval de combinatie van distantie en betrokkenheid, van het ernstige en het komische – overigens ook door Goedegebuure vermeld – en van het verhevene en het triviale. Deze "dualistische dynamiek" (1984: 120) treedt naar Peeters' mening op in het kader van een existentiële queeste. In een gelijkaardige zin gebruikt Cyrille Offermans het woord 'grotesk'. Na de publicatie van *Mystiek lichaam* schrijft hij een artikel waarin hij het heeft over "Kellendonks affiniteit met het groteske" (Offermans 1986) die blijkt uit diens eerder uitgegeven werk, om te benadrukken dat de uitspraken die de roman bevat niet letterlijk opgevat mogen worden.

Opnieuw wordt grotesk met meerstemmigheid verbonden. Het ene kan ook het andere betekenen. Hoewel groteske en ironie elkaar niet noodzakelijk hoeven uit te sluiten, hebben al die beweringen mijns insziens eerder betrekking op het ironische gehalte van de roman, zoals in het hoofdstuk over de ironie vastgesteld werd. De afstand tussen ironie en groteske wordt in sommige gevallen trouwens erg klein. Daniël Rovers (2007: 208) noemt *Mystiek lichaam* een "groteske heilsgeschiedenis". Net daarna voegt hij eraan toe: "*Mystiek lichaam* is een ironisch boek". Naar het verband tussen groteske en ironie moet zijn lezer echter zelf gissen[150].

Een van de gemeenschappelijke kenmerken tussen ironie en groteske is misschien wel hun e/normiteit, om de terminologie van de Franse filosoof Sébastien Rongier te gebruiken[151]. Beide ontsnappen 'van binnenin' aan de norm. De ironie weigert om zich te laten vastleggen. Haar betekenis is altijd onvoltooid. Er is steeds een dynamiek in wording, werd er met Sébastien Rongier vastgesteld. In die zin kan om het even welke taaluitdrukking ironisch gevonden worden, liet Paul de Man weten. Wat het groteske betreft, het kan e/norm zijn door het radicale leeseffect dat door zijn dynamiek wordt veroorzaakt:

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

Dit bracht er Michiel van Diggelen (1987) waarschijnlijk toe om het personage Prul "een groteske realisatie van het vrouwelijke" te noemen. Carel Peeters, van zijn kant, bestempelt *Mystiek lichaam* als een "groteske moraliteit". De groteske e/normiteit kan inderdaad ook de morele gezichtspunten toegeschreven worden die een roman bevat, daar die morele gezichtspunten radicaal doorgedreven kunnen worden. Anthony Mertens (1982) heeft het over *Letter en geest* als spookverhaal, als over een "anekdote" die "groteske vormen aanneemt". Een gelijkaardig commentaar op *Letter en geest* gaf Hans Warren (1982): "[De schrijver] heeft dat alles tot in het absurde en het groteske doorgetrokken […]". Over het hoofdpersonage in *Letter en geest* beweert Ronald Soetaert:

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

[150] Voor een onderzoek naar het verband tussen ironie en groteske verwijs ik naar Stéphanie Vanasten (2006).
[151] Zie hiervoor de conclusie van ons hoofdstuk over de ironie.

Hans Warrens indruk over *Mystiek lichaam* verschilt amper, zonder dat hij daarom de term 'grotesk' gebruikt: "De personages hebben zulke extreme eigenschappen dat ze zonder meer als hilariteitverwekkende types in zo'n programma [als *The Cosby show* met zijn familie Huxtable] zouden kunnen rondwandelen" (Warren 1986). De e/normiteit kan ook teruggevonden worden in Huismans (1986) bestempeling van Kellendonks laatste roman als een "ongebruikelijke en groteske familiegeschiedenis", of in Yves van Kempen en Anthony Mertens' bestempeling van de openingsscène van *Mystiek lichaam* als

> onorthodoxe uitbeelding van een allegorie aan vroeg-christelijke tijden ontsproten, waarin de band tussen hemel en de aarde, tussen Christus en de kerk, wordt belichaamd in de voorstelling van het mystieke lichaam. […] Het groteske karakter van de scènes zou de lezer ervoor kunnen behoeden de roman te lezen als een gedramatiseerde uiteenzetting van ideeën. (Van Kempen & Mertens 1993: 24)

We kunnen vaststellen dat de beschouwingen over het groteske in Kellendonks proza zich vooral scharen rond hoogstens twee kenmerken die aan het groteske toegeschreven worden, of dat nu de meerstemmigheid is, de ironie, de e/normiteit of de overdrijving zijn. Dergelijke uitingen die het bij een zéér gering aantal kenmerken houden, zijn niet noodzakelijk fout, maar kunnen wel beperkend genoemd worden. Het groteske kan door zijn paradoxale karakter echter niet gereduceerd worden tot enkele veralgemenende kenmerken. Om dat beperkende inzicht te vermijden, wil ik, zonder onze probleemstelling over tragiek en atopie uit het oog te verliezen, in het volgende punt het groteske bij Frans Kellendonk aansnijden vanuit een tekstgerichte aanpak. Met andere woorden: er wordt van de tekst uitgegaan om het groteske op te sporen. Hiervoor zullen passages ontleed worden waarin het groteske zich, als leeseffect, openbaart. De bedoeling is echter niet om tot een systematisering van het groteske te komen; het groteske onttrekt zich daar immers aan.

Groteskenconstellaties

Het optreden van het groteske wordt, juist zoals de ironie, veroorzaakt door de lectuur die men maakt van een passage die een zeker grotesk potentieel bevat. Het leesproces kan die latente aanwezigheid aanwakkeren door het groteske de mogelijkheid te bieden om op te treden als iets waarop de lezer niet voorbereid was, "het radicaal onanticipeerbare" (Vanasten 2005: 57). Hierna wordt een verkenningstocht aangeboden van twee 'groteskenconstellaties'

in Kellendonks werk. De metafoor ‘constellatie’ is aantrekkelijk want hij veronderstelt geen logisch verband tussen de verschillende componenten, aangezien de constellatie op een arbitraire manier door de waarnemer samengesteld wordt. Hij kiest zelf de sterren uit waarin hij een of andere figuur ziet, zoals een leeuw, een beer of een waterman. De constellatie bestaat altijd uit de elementen waar men wel voor heeft willen kiezen, terwijl andere elementen gewoon weggelaten worden, om eventueel deel uit te maken van een andere constellatie. Hoe respectvol de cartografie opgesteld wordt, aan de historische willekeur kan niet ontsnapt worden. Als men het model van het sterrenbeeld in gedachten houdt, kan daarnaast beweerd worden dat een constellatie over het potentieel beschikt om zich altijd al anders te laten waarnemen. Op het moment dat zij waargenomen worden, kunnen er zowel één of meerdere van de sterren uitgedoofd zijn. Zo denkt ook de grootvader erover in het verhaal dat Mandaat vertelt in de cantine: “Hoe wonderlijk het is dat je sterren ziet stralen die al jaren gedoofd zijn” (*LG,* 271). Iets verder beweert Mandaat in datzelfde verhaal over zijn grootvader die op zijn motor vastgevroren voortrijdt: “Straks zal hij zijn als het licht van zo’n gedoofde ster: met grote snelheid zal zijn motor over de weg blijven jagen en de mensen zullen niet weten dat de motorrijder die ze zien niet meer is” (*LG,* 272). Het licht van één of meerdere sterren uit de constellatie kan de waarnemer ook nog niet bereikt hebben. Dit zou betekenen dat de waarnemer nog niet ziet wat in feite al is. Wat waargenomen wordt, is in feite altijd al aan het verglijden. Zo moet de benadering van het groteske, wil die benadering van nuchterheid getuigen, gepaard gaan met het ironische besef dat de beschrijving van het groteske van meet af aan inadequaat zal zijn. Zo ook beschrijft Isabelle Ost (2004 : 9) de “dynamique propre du grotesque” als “un processus antidialectique capable de nier l’identité conceptuelle afin de s’arracher à la logique de la signification […]”.

Aangezien *Mystiek lichaam* bij mij overkomt als de roman met het grootste groteske potentieel en ook de gepubliceerde reacties op die roman in die richting wijzen, werd ervoor gekozen om zoveel mogelijk uit te gaan van dat werk, om daarna, waar dat mogelijk leek, uit te weiden over Kellendonks andere romans. In wat volgt, zullen twee verschillende groteskenconstellaties uit *Mystiek lichaam* verkend worden.

In de eerste constellatie wordt de aankomst van Pechman op de Doornenhof verteld. Even daarvoor had Magda aangekondigd dat Pechman ´s middags naar zijn zoon Victor zou komen kijken (*ML,* 420). Zowel Broer als zijn vader verzetten zich tegen Pechmans aankomst. Gijselhart wil geen jood in zijn huis, en Leendert vindt van Pechman dat hij een schurk is. Om die “vijand” (*ML,* 425) weg te jagen, neemt Broer plaats op de bovenverdieping

met een buks waarvan hij bewust weet dat hij zelfs niet geladen is. Leendert zal, met andere woorden, bewust ironisch een nietswetende Pechman met de dood bedreigen. En dat terwijl de enige dreiging voor Pechman in feite een *lege* buks is. De dreiging komt vanuit de *leegte*, de lege plek (ditmaal niet van Brugman in *Letter en geest*) waar de kogel of de hagel zich had moeten bevinden. Het is een *ironische dreiging van de leegte*. Dat motief van de dreigende leegte is ons ondertussen bekend geworden en zal nog terugkomen (en dus ver-andering met zich meebrengen), met de vraag of die dreiging au sérieux genomen moet worden.

De groteske leeseffecten die opdagen als Pechmans aankomst verteld wordt, vinden enigszins hun rechtvaardiging in het feit dat de handelingen vanaf dat moment als een "voorstelling" (*ML*, 425) gepresenteerd worden, zelfs een circusvoorstelling zoals Tijn Boon (1998a: 79) eerder opmerkte, en naar de volgende vergelijking oordelend: "Ongeduldig, als een dompteur met zijn vlammende tijger, wachtte Broer op het begin van de voorstelling" (*ML*, 425). Leendert wordt een dompteur, zijn buks die ongeladen is en dus 'geen vuur kan spuwen', wordt een "vlammende tijger", klaar om te springen. De term "voorstelling" kan als een mededeling opgevat worden voor een eventuele afwijking van een gangbare norm: in deze passage komt een verdwenen gewaande vader niet zomaar zijn zoontje opzoeken, er wordt ronduit een circusvoorstelling op gang gebracht. De vraag rijst echter of de groteske vertekeningen, overdrijvingen en verschuivingen door de term "voorstelling" in feite gemakkelijker ingeleid worden. Het antwoord is niet exclusief. De aankomst van Pechman als een voorstelling aankondigen, impliceert niet dat het groteske aan zijn verrassingseffect moet inboeten. Op wat de vermelde voorstelling in petto heeft, kan immers niet geanticipeerd worden. Het programma is niet bekend.

In Pechmans aankomst als 'circusvoorstelling' kunnen allerlei intertekstuele verwijzingen gelezen worden naar passages uit *Mystiek lichaam* of andere literaire werken. Dat maakt van die andere passages echter geen groteske passages. Er kan geen sprake zijn van een verspreidingsfenomeen van het groteske door die vertakkingen heen. Zo kan een verband gelegd worden tussen Pechmans terugkomst en de titel van het hoofdstuk, namelijk "Enfant perdu". De verschillende manieren om die titel te dechiffreren werden al besproken in hoofdstuk 3 van het eerste deel van dit onderzoek. De verloren gewaande (maar 'teruggevonden') vader komt zijn verloren kind weer opzoeken. Tijn Boon, voor wie die passage "grotesk [is] en buiten proportie" (1998a: 80), wees erop dat de titel van het hoofdstuk ook de titel is van een gedicht van Heinrich Heine. Juist zoals Broer in *Mystiek lichaam*, wacht in Heines gedicht een gewapende figuur op een joodse 'snoodaard'. "En ook daar laat zich een omkering aanwijzen – de aanvaller die ten slotte zelf slachtoffer wordt"

(Boon 1998a: 81). Hier moet verder opgemerkt worden hoe iedere aankomst op de Doornenhof vanuit een verheven plek waargenomen wordt. Vanuit de bovenverdieping ziet Leendert Pechman aankomen. Dat was enkele maanden daarvoor ook het geval voor A.W. Gijselhart toen hij vanuit de bovenverdieping naar Magda's en Leenderts respectievelijke aankomsten staarde. In dat opzicht is Pechmans aankomst op de Doornenhof slechts een herhaling van andere aankomsten die vanuit een verheven plek waargenomen worden. Bovendien wordt in beide gevallen de aankomst waargenomen door een figuur die voldoening vindt in de haat. Eerder werd al aangetoond hoe A.W. Gijselhart zijn voortbestaan te danken heeft aan de haatgevoelens die hij rond zich veroorzaakt. In wat volgt zal blijken hoe ook Leendert plezier heeft in de haatgevoelens die hij voor Pechman koestert. De talloze intertekstuele verwijzingen dragen bij tot het onwaarschijnlijke karakter van de roman, ook omdat we hier met een scène van een circusvoorstelling te maken hebben, waarin acteurs soms niets beseffend optreden.

Door gereduceerd te zijn tot het spelen van een rol in een groteske opvoering hebben de personages aan psychologische diepgang moeten inboeten. Het is eerder alsof de bestaansgrond van de personages zich tot het spelen van hun rol beperkt, alsof er buiten die rol geen ander leven bestond, alsof het spel het enige gelaat, het enige ontraadselbare spoor is waarmee de personages zich te kennen geven, datzelfde spel dat iedere toegang tot individualiteit ontneemt. De mens ondergaat een ontpersoonlijking, wordt haast een anonieme automaat (Kayser 1963: 183-184). Muriel Lazzarini-Dossin (2004: 46) spreekt over het 'uitgegomde ik', het "je biffé" in de hedendaagse tragiek. De ontpersoonlijking geeft aanleiding tot de motieven van de marionet, de dubbelganger en het masker die zo vaak opduiken in groteske werelden (Iehl 1997: 63)[152]. De hele ruimte van de Doornenhof en zijn inwoners lijken doordesemd van het woekerende groteske. Al wie tot die ruimte behoort, is potentieel onderhevig aan de blinde wetten die er kunnen optreden en die de personages een ontmenselijking doen ondergaan om zo hun circusrol op zich te nemen. Het is alsof al wie zijn intrek nam in de Doornenhof, zich moest neerleggen bij het mogelijke opdagen van het groteske rond zich (de personages die hun rol spelen), maar ook van het groteske als macht waarvan men zelf in de ban kan raken. Trouwens, wordt de Doornenhof door Broer niet beschreven als een plek "waar de bewoners, zo ze van zichzelf niet vonden dat ze opgesloten

[152] Laten we hieraan toevoegen dat volgens Mikhaïl Bahtin (1970: 49-50) deze motieven vooral typisch zijn voor het *romantische* groteske: "Dans le romantisme, le masque perd presque entièrement son aspect régénérateur et rénovateur, il prend une nuance lugubre".

zaten, van elkaar vonden dat ze nodig opgesloten moesten worden" (*ML*, 428)? In dat opzicht noemt Arie Storm (1998: 55) Kellendonks oeuvre:

> […] een soort anti-schepping, een tegen-universum waar Kellendonk geen mensen doorheen joeg maar uitdrukkelijk *personages*: bizarre machines die, zonder psychologische smeerolie, een akelig geknars laten horen (zo omschreef Kellendonk eens de personages van Wyndham Lewis) en die er bovendien vroeg of laat achter komen dát ze niet meer dan bizarre machines zijn, marionetten die zich stram voortbewegen in een papieren wereld. (Storm 1998: 55)

In een ander artikel legt Storm uit hoe in *Bouwval* de reis naar Opa vergeleken kan worden met een reis naar een "'andere', onrustbarende wereld […], die niets van doen lijkt te hebben met de ons omringende werkelijkheid" (Storm 1997: 104). Het eerstvermelde citaat van Arie Storm moet mijns inziens met enig voorbehoud benaderd worden vanwege zijn dualistische beschouwing van Kellendonks stof. Het gebruik van de voorvoegsels "anti-" en "tegen" veronderstelt exclusieve dualismen. Liever beweer ik dat groteske vertekeningen onophoudelijk veranderingen, verschuivingen kunnen teweegbrengen. Overigens, er valt gemakkelijk aan te tonen dat niet alle personages plots besef krijgen van hun toestand, al is dat zeker het geval voor Leendert.

In Kellendonks romans heersen onbekende krachten die de personages ontmenselijken, maar tegelijkertijd ook een (onbekende en oncontroleerbare) richting geven aan hun bestaan. Om naar Ricoeur en de tragiek te verwijzen: de mens wordt een deel van zijn vrijheid ontnomen, maar tegelijkertijd krijgt hij een illusoir lot voorgelegd. De mens kan zich overgeven aan de absurde groteske machten en zo de teleologische illusie koesteren dat hij 'ergens' naartoe gaat, al laat hij zich rondleiden door richtingloze machten. In de handen van dat richtingloze, absurde lot krijgt hij de allures van een marionet, een clown, een circusfiguur in een ruimte die van overdrijving getuigt:

> Broer had uit den vreemde een knus beeld van zijn verwanten meegebracht. Gijselhart een oude *clown* [ik cursiveer, MS] en touwharige Magda ten langen leste voorzien van felbegeerd hummeltje. Tussen die twee komische en statische figuren, tegen een achtergrond van gekwaak en getsjilp en geritsel in het gras, zou hij de gekwelde held komen spelen […]. (*ML*, 408)

En iets later:

> Het pastorale decor wilde [Broer] maar niet als hoofdrolspeler erkennen […]. Alles was er georganiseerd rond zijn zuster. Prul en A.W. hadden het hele toneel voor zichzelf nodig […]. Voor Broer was er alleen een plaatsje in de coulissen, waar opdringerige herinneringen hem gezelschap hielden. (*ML*, 410)

Op één plek wordt een verband gelegd tussen de absurde krachten en een zekere figuur van de schrijver. Opnieuw worden de personages voorgesteld als opgesmukte clownachtige rolfiguren, die ditmaal deel uitmaken van een blijspel. Opmerkelijk is wel dat zij door de vertelling aangeduid worden als slachtoffers van een cynische auteur. In die passage zijn de groteske machten dus ook minder anoniem, aangezien hun gedrag vergeleken wordt met dat van een "gewetenloze schrijver". In de volgende passage staat Gijselhart met zijn dochter op het punt om naar een restaurant te gaan waar hij met een acculader zal betalen:

> Hij was gekleed in een glimmend kermispak, waaronder een overhemd met geplooid front en manchetknopen met chrysolieten. Zijn grijze haar had hij bovenop met een tandenborstel een paar graden uitbundiger geblondeerd dan geloofwaardig was, een geplogenheid die hem in het dorp de bijnaam 'Goudhaantje' had bezorgd. Ze zagen eruit, zo getweeën, als een paar overgebleven bijfiguren in een blijspel, die van de gewetenloze schrijver ook zo nodig nog lang en gelukkig moeten leven. (*ML*, 318)

Om hierbij even kort naar de andere romans van Kellendonk te verwijzen, in *Bouwval* treden sommige van de bovengenoemde motieven al schuchter op. Tante Tonia is zodanig gemaquilleerd dat de vertelling telkens vermeldt dat zij uit een masker spreekt. Daaraan moet toegevoegd worden dat Ernsts zusje, Aapje bijgenaamd, haar tante voortdurend na-aapt, wat ook een mogelijke uitleg is voor haar bijnaam. Door die na-aperij komen in de roman situaties voor waarin beschreven wordt hoe twee overdreven geschminkte maskers elkaar aanspreken (zie bijvoorbeeld *BVL*, 24)[153]. Zo duikt naast het motief van het masker ook het motief van de dubbelganger op, als asymmetrische weerspiegeling gezien onder meer het generatieverschil tussen beiden. Bovendien kan in dezelfde passage een verwijzing gelezen worden naar de opvoering van een scenario: "Aapje's tekst was kort, maar ze wist er heel haar wezen in te leggen: 'Nee!'" (*BVL*, 24). In een lange passage waarin Ernst Aapjes schmink afwast, kan het idee gelezen worden dat het verwijderen van het masker pijn kan doen – de zeep prikt in Aapjes ogen – maar ook kan bijdragen tot de helderziendheid. Goed zien, zonder vervormend masker, kan pijn doen:

> Zeker nu hij moest beginnen aan de delicate taak het vele zwart uit haar ogen te verwijderen waagde de kroonprins het niet om zijn zusje direct tegen te spreken […].
>
> 'Au! Au! Het príkt in m'n ogen. Het pri-ikt!'
>
> Haastig wrong de kroonprins het washandje uit onder het stromend water.
>
> […]
>
> 'Wat zullen we doen?' vroeg hij […]. Maar Aapje klapte zich bij het horen van die vraag plotseling in de handen en fluisterde, bang dat Theet haar vanuit de keuken zou horen: 'Zullen we overal stiekem gaan kijken, in alle kamers overal? Misschien is er een geheim.' (*BVL*, 60)

[153] Zie in verband met het motief van de maskerade in *Bouwval* ook Wam de Moor (1999: 12-13).

Precies na de verwijdering van het masker ondernemen Ernst en zijn zus de ontdekkingstocht in Opa's huis, om er kennis te maken met een tweede zelfportret van Langueur. Deze nieuwe visuele confrontatie tussen de kroonprins en zijn demon zal het mogelijk maken voor Ernst om zijn vader en zichzelf in het zelfportret te herkennen (*BVL*, 63). Wat *De nietsnut* betreft, Frits kan het maar niet laten om zijn gestorven vader te acteren[154]:

> Ik [Frits] acteerde [mijn vader], welbewust aanvankelijk, maar later moest ik mijzelf erop betrappen dat ik zijn hebbelijkheden overnam […]. Het was eerder een parodie dan een imitatie […]. In feite veranderde ik in mijn vader. (*NN*, 104)

Door een gelijkaardig kwaad wordt Mandaat getroffen in *Letter en geest*. Het motief van de dubbelganger achtervolgt hem tot in zijn naam. Zijn hele bestaan draagt het brandmerk van de ersatz:

> De grote liefde van zijn moeder is bij een verkeersongeval omgekomen. Zijn vader was haar tweede keus. Hun eerste kind werd dood geboren. Daarna kwam hij. Nu komt hij waarnemen voor de heer Brugman. (*LG*, 204)

Hier moet ook opgemerkt worden dat het citaat van meet af aan laat zien dat de liefde (waarnaar Mandaat onbewust zoekt, en Van Uffel bewust) zoek zal blijven. "De grote liefde" is immers "omgekomen". De naam Mandaat is verder een verwijzing naar het niet-kunnen, de onmacht, zoals Agnes Andeweg pertinent opmerkte:

> Voor iemand wiens naam naar zijn sekse (man) en naar actie (daad) verwijst, is Mandaat echter een behoorlijke mislukking. Hij is bepaald geen man van de daad […], en zeker niet de Daad. (Andeweg 2007: 328)

Met de Daad verwijst Andeweg naar het hoofdstuk *Twee beschamende herinneringen*, waarin twee mislukte verleidingspogingen met vrouwen verteld worden. Hierdoor wordt Mandaat/d afgetekend als een figuur van het onvermogen, een soort opvolger van Lucas Goudvis in *De nietsnut*. Mandaat zet hiermee op narratief vlak de logica voort waarmee *De nietsnut* eindigde: door in het familiebedrijf de functie van zijn vader te gaan innemen, bestendigde Frits Goudvis gewoon de onmacht die met een dergelijke levensloop verbonden is. Mandaat krijgt langzamerhand besef van het onvermogen waar hij onbewust voor gekozen heeft door er bewust aan te willen ontsnappen.

[154] Zie in dat verband ook Jaap de Gier (2000: 4): "Frits probeert weliswaar zich zijn vader 'van het lijf te houden', maar zowel hijzelf als anderen moeten constateren dat er vergaande overeenkomsten tussen hen beiden bestaan in 'hebbelijkheden', 'habitus' en 'stem'. Ook in de manier waarop ze hun leven vullen, los van het arbeidsproces: de vader een lege functie, de zoon jurist zonder werkkring".

Om terug te keren tot de passage in *Mystiek lichaam*: de aankomst van Pechman is een opsomming van clichés. Alleen zijn naam al kan opgevat worden als een verwijzing naar de historische doem op de joden[155]. Daarnaast vermeldt de vertelling hoe overdreven plechtig Pechmans aankomst verloopt. Victors verloren gewaande vader komt aan "[s]tipt om twee uur, als betrof het een staatsiebezoek met streng protocol" (*ML*, 425). Naar verluidt, is Pechman platzak (nog een gemeenschappelijk kenmerk met Leenderts aankomst), toch rijdt hij met "een blauwe Jaguar met Zwitserse nummerplaat" (*ML*, 425-426).

Leendert is op dat ogenblik volledig in de ban van de afkerige gevoelens die hij koestert tegenover Pechman. De vertelling verandert Gijselharts zoon in een soort verwezenlijking van de haat. Hij wordt door de verteller niet meer geantropomorfiseerd maar geanimaliseerd; een beestachtige concretisering van de abstractie die de haat is, een allegorie. Vanaf dat ogenblik wordt hij beschouwd als 'anders dan een mens'. Maar dezelfde passage laat zien dat door het opdagen van een verrassing die ook een ander taalregister met zich meebrengt Leendert iets verder zijn menselijke attributen terugkrijgt:

> De wagen stopte, *de haat stond op zijn achterpoten en zwaaide krijgshaftig met zijn staart* [ik cursiveer, MS], het 'Halt of ik schiet!' bleef echter in Broers mond steken, want het portier dat geopend werd was niet het portier van de bestuurder en degene die uitstapte was niet de biologische vader, maar een in de opwinding helemaal vergeten Magda. (*ML*, 426)

Op Pechmans aankomst volgt een twist tussen de dreigende Broer enerzijds en Pechman en Prul anderzijds. Die ruzie lijkt eerder op een amateuristisch theaterstuk waarin slechte acteurs amper iets van het scenario afweten, en daardoor gaan overdrijven als zij tot spreken of handelen overgaan. "In deze Kellendonk-geschiedenis treden toneelspelers op die veelvuldig aan over-acting doen", was dan ook het commentaar van Graa Boomsma (1989: 239). Voor de personages die eraan meedoen is het een stuk waarvan het verloop niet anticipeerbaar is. Onbekende machten trekken blindelings aan de touwtjes van hun lot. "Een muf gevoel van onwerkelijheid begon Broer te beklemmen. Magda wist dat hij theater speelde. Ze speelde mee!" (*ML*, 426). De uitdrukkingen en handelingen zijn aarzelend en geforceerd tegelijkertijd, en doorspekt met passages die de (ironische aangezien Leenderts buks niet geladen is) ernst van de scène ondermijnen. Zo vraagt Magda aan haar broer om "niet zo Zuideuropees [te doen] en […] dat gevaarlijke ding naar beneden [te gooien]", waarop Leendert reageert: "Zo'n mooi geweer naar beneden gooien, waar zag ze hem voor

[155] In verband met de namen in *Mystiek lichaam* verwijs ik naar Ernst Van Alphens artikel *'Mystiek lichaam': Een geschiedenis tegen allegorie* (1991).

aan?" (*ML*, 426). Als Magda daarna naar boven loopt met Victor in haar armen, als menselijk schild dienend voor een angstige Pechman, gaat Leendert aarzelen hoe het verder moet. Hij zit gevangen in de bespottelijke mogelijkheden en beperkingen die zijn rol hem oplegt:

> Broer voelde zich gefopt en opgelucht tegelijk. Maar hoe moest het nu verder? Wilde hij doorgaan met zijn heroïek, dan moest hij naar beneden rennen, Magda bij haar schouders pakken, met Torretje en al opzijschuiven en de verkrachter doodschieten, wat zonder munitie onmogelijk was. (*ML*, 427)

De groteske circusvoorstelling wordt voortgezet op de bovenverdieping van de Doornenhof. Daar vindt een nieuwe woordenwisseling plaats tussen Leendert en Pechman en Magda die zich naar hun kamers begeven. Opvallend is de woordkeuze, die bijzonder militair is. Voor een deel kan die verrassende woordenschat misschien aan de aanwezigheid van de ongeladen buks toegeschreven worden. Het "nucleaire matriarchale gezinnetje" (*ML*, 427) komt "als op *rupsbanden* [ik cursiveer, MS]" (*ML*, 427) de trap op. Pechman maakt gebruik van de schutting die Magda en zijn zoontje vormen "om een paar onomwonden meningen op Broer *af te vuren* [ik cursiveer, MS]" (*ML*, 427). Even later 'schiet' Pechman opnieuw: "Liberaal spuug oliede [Pechmans] woorden en ze werden zijn mond uit *geschoten met het kruit* van een exuberant egoïsme [ik cursiveer, MS]" (*ML*, 428). Hier kan een chiasme in de rolverdeling vastgesteld worden. Broer draagt een geweer waarmee hij niet kan schieten omdat het niet geladen is, terwijl Pechman zonder geweer wel in staat is om te 'schieten'. Ook Magda lijkt daartoe in staat. Als zij boven aan de trap staat "draai[t] [ze] de geschutkoepel richting Broer", en "[l]ijzig [neemt] ze hem onder vuur" (*ML*, 428). Deze beeldspraak maakt niet alleen maar een omkering der rollen mogelijk. Zoals Tijn Boon opmerkte, biedt deze beeldspraak de mogelijkheid om eens te meer de nadruk te leggen op de ontmenselijking van de personages. Het zijn "speelgoedsoldaatjes", of nog beter: "humorsoldaten" die door "abstracte krachten" gemotiveerd worden (Boon 1998a: 80). Volgens hem zou Pechman in deze passage "de eeuwige jood" voorstellen, Leendert "de aanvaller met een 'oersterke haat'" en Magda de "oervrouw". Maar wat houden die "abstracte krachten" eigenlijk in, die de personages als onderworpen speelballen behandelen?

Om beter vat te krijgen op de irrationele wetmatigheden waarvan de personages in de ban raken, kan uitgegaan worden van de gemoedsgesteldheid van Leendert als hij Pechman aan het opwachten is. Wat werd tot nog toe vastgesteld? Dat zowel de ruimtes als de personages in de ban kunnen raken, doordrenkt kunnen worden van de groteske machten. In de ban van die machten krijgen de personages de trekken van speelpoppen. Als hij Pechman

aan het opwachten is, voelt Leendert zich slechts “een uitvoerend orgaan” van “een oersterke haat” (*ML*, 425). Dat gevoel wordt beschreven als een beest dat in Leendert huist, en waarop Leendert gaat lijken, zoals wij al hebben kunnen vaststellen. Voor alle duidelijkheid wordt de passage nog eens geciteerd: “[D]e haat stond op zijn achterpoten, en zwaaide krijgshaftig met zijn staart” (*ML*, 426). Verder staat vermeld dat het beest zich voedt van de onlustgevoelens die Leendert koestert. Door zich over te geven aan de onbekende krachten die in de Doornenhof huizen, gaat Leendert zich zelfs steeds beter voelen:

> Zijn lichaam tintelde tot in de verste uiteinden, net als wanneer hij in de kolk zwom, maar met dit verschil dat zijn huidige gelukzaligheid verdrietbestendig was. (*ML*, 425)

Door zich door de haat te laten overmeesteren, gaat Leendert ook bijdragen tot het voortbestaan van zijn vader, van wie beweerd werd dat hij zich met haatgevoelens voedt. Door zich over te geven aan de haatgevoelens, voorziet Leendert in de levensbehoeften van zijn vader. Let wel dat Leendert op dat ogenblik (om met Lotmans gedachtegoed te spreken dat in het eerste deel van dit onderzoek werd gebruikt) geen perifere positie meer inneemt, maar zich zoals zijn vader gedraagt, als een normatieve kern die geen intrede van innovatieve andersheid duldt. Op dat ogenblik wordt hij door zijn vader niet naar een randpositie verstoten, maar eerder als een bondgenoot tegen de indringerige jood beschouwd (*ML*, 421-422). Bij Pechmans aankomst is Gijselhart tevens aan het slapen, zodat Leendert enige heer en meester in de Doornenhof is. Eens te meer treedt het bekende mechanisme in werking waarin de vader zich terugtrekt zodat zijn zoon de gelegenheid krijgt om hem op te volgen. Zelfs na zijn terugkeer naar Nederland valt er dus een passage aan te duiden waarin Leendert zijn vader nabootst als figuur van de haat. Op dat moment bevindt Leendert zich echter niet in de periferie, maar gedraagt hij zich wel als heerser over de kern van het systeem.

Maar wat is er voor Broer zo verleidelijk aan die anonieme machten? Het zijn de existentiële perspectieven die de haatgevoelens openen. De haat maakt een teleologische levensbeschouwing mogelijk aangezien men altijd iemand of iets haat. Haatgevoelens richten zich op een object dat een (bijkomende) bestaansreden wordt voor het subject van de haat. Als Leendert in de ban van de haat raakt, gaat hij Pechman als een vijand beschouwen. Pechman wordt het object van zijn haat. Daarmee krijgt Leenderts bestaan een doel. De tragiek liet een conflict tussen vrijheid en gebondenheid zien, waarin de mens zich godgelijk moest wanen om over een illusie van vrijheid te beschikken. Daartegenover laat Leendert een conflict zien tussen bestaan en vormeloosheid. Om dat bestaan te rechtvaardigen, laat Leendert zich meeslepen door onbepaalbare krachten. In tegenstelling tot de tragiek staat het personage bij

Kellendonk niet meer ‘in dienst van’. Aan zijn bestaan kan geen richting meer toegewezen worden, noch betekenis. De machten handelen blindelings, absurd. Zij kunnen niet geanticipeerd worden. Hun richting is het richtingloze. De vertelling geeft in Leenderts geval wel een naam aan de machten: de haat. Maar het is niet omdat men er een naam op geplakt heeft dat het fenomeen méér anticipeerbaar wordt.

Leenderts haatgevoel in deze passage kan beschouwd worden als een paradigma van de Geschiedenis en de absurde Jodenhaat waarvan zij getuigt. “[Magda] kon haar omgeving terroriseren met wereldhistorische krachten, door zich met een jood te verbinden” (*ML*, 425), is Leenderts mening. Clio, de muze van de Geschiedenis, duldt geen minoriteiten en is in de ban van een teleologisch gerichte opvatting van haar bestaan. Niettemin werd vastgesteld hoe de Geschiedenis niet over zichzelf kon beschikken, altijd anders was dan datgene waarnaar zij verlangde omdat zij bepaald werd door instanties waar zij geen enkele greep op had. Zij was namelijk het effect van de ex-centrieke taal van haar klerken – een taal die haar altijd al onteigend was. Op een gelijkaardige manier kunnen Leenderts gedrag en de waarneming van de krachten waardoor hij bepaald wordt, gekenmerkt worden. Leendert mag zich wel inbeelden dat hij met zijn haatgevoelens een richting geeft aan zijn bestaan, doordat hij door de groteske machten bepaald wordt, zal hij altijd anders zijn dan het zelfbeeld waarnaar hij meent te streven. Zelf zijn de machten waardoor hij zich laat drijven onanticipeerbaar. Juist zoals de Geschiedenis niet over haar eigen ‘anticipeerbaarheid’ kon beschikken, kan ook Leendert niet over zichzelf beschikken. Hoe dan ook, het richtingloze kan paradoxaal opgevat worden aangezien de personages die in de ban raken van die machten de onanticipeerbare dwaling van die machten als hun lot kunnen beschouwen. Het richtingloze kan voor de personages de nieuwe richting van hun bestaan vertegenwoordigen.

In de eerste groteskenconstellatie kwam een groteske circusvoorstelling aan bod met een belligerent einde. De tweede groteskenconstellatie uit *Mystiek lichaam* die hier ontleed wordt, laat een paradoxaal beeld van het mystiek lichaam en de transcendentie zien. De passage vertelt de bruidsnacht van Scott en Liliane, twee vrienden van Magda. Die nacht willen ze doorbrengen in hun huis in Brussel met Magda, Broer en de rijpere jongen. Zoals in de eerste groteskenconstellatie wordt de verbintenis tussen een vrouw en een jood (Scott) geproblematiseerd. Een ander gemeenschappelijk kenmerk tussen Scott en Pechman is dat van beiden verteld wordt dat zij pedofiel zijn (*ML*, 332 & 361). Er wordt in de passage verder gealludeerd op de komst van Victor. Dat doet de rijpere jongen als hij ter attentie van de verlegen Scott, die zijn echtelijke plicht niet durft uit te voeren, verklaart: “‘Je heilige plicht

Scott,' […]. 'Pak ´r dan! Wie weet zul je vannacht de ziel van jullie Messias planten.'" (*ML*, 367).

De hele passage is doorwasemd met een beeldennetwerk dat aan de vorige constellatie herinnert, maar eveneens aan steriliteit en onmacht. Opnieuw duikt het motief op van het personage als marionet in de ban van anonieme machten. Ditmaal moeten de personages niet alleen aan autonomie en individualiteit inboeten, ze zijn daarenboven bevangen door een doodse verlamming. Ze zijn "sprakeloos van beklemming" (*ML*, 364) met uitzondering van Magda die maar niet kan ophouden met spreken. Een analoge passage kon al in *Bouwval* teruggevonden worden, wanneer de personages op het punt staan om de atemporele ruimte van Opa Van Zypflich te betreden. In die roman wordt dat verlammende moment op een grenspositie gesymboliseerd door het wachten vóór een spoorwegovergang. Het is alsof de tijd dan plots stilstaat en de personages van hun levenssappen leeggezogen zijn:

> Die ogenblikken waren als een gat in de tijd: ze veranderden het interieur van de auto in een *wassenbeeldenkabinet* [ik cursiveer, MS]. Tantes blik gleed af van haar spiegeltje en vestigde zich, tussen de hoofden van oom Joop en Pa, op het verre punt waar de weg aan de horizon raakte. Oom Joop had zijn ogen langzaam van het weiland naar Pa gewend. Hij keek hem aan alsof hij juist een klap van hem in zijn gezicht had gekregen. Ook Aapje's mond viel open. Uit het hoofd van de kroonprins waren plotseling alle gedachten geweken. (*BVL*, 32)

De macht waardoor de personages in de passage uit *Mystiek lichaam* tot immobiliteit gedreven worden, is de macht van de onmacht. De personages lijken vastgevroren, of worden "stenen nabootsingen" (*ML*, 369) genoemd. Ze worden niet meer door het leven voortbewogen. De slaapkamer wordt beschreven als "de werkplaats van een poppendokter, waar in sprookjes de poppen ´s nachts tot leven komen, maar in werkelijkheid blijkbaar niet" (*ML*, 366). Ook de ruimte waarin de personages evolueren, lijkt door een gelijkaardige levensonmacht bevangen. Het grote bed waarop de bruidsnacht gevierd dient te worden, is een barre ruimte, een "poolvlakte" (*ML*, 364) vervuld met "onherbergzaamheid" (*ML*, 364). De levenswarmte blijft zoek. De personages blijven niet alleen maar "roerloos" vastgevroren, ze worden bovendien gefragmentariseerd. De lichamen van Broer en zijn rijpere jongen vormen geen welafgebakende, harmonische éénheid. De verteller beschrijft uiteengevallen, soms misvormde stukken lichaam, die als geheel altijd een chaos vormen, waardoor dat beschreven 'mis'vormde lichaam altijd minder dan een mens zal voorstellen. Er wordt meer gefocaliseerd op lichamelijke details dan op de harmonische, begrensde samenstelling die zij eventueel zouden kunnen vormen. Zo vermeldt de passage ook hoe "een tevreden gebrom" zich laat horen uit de "Magdakeel" (*ML*, 365). Eerder zijn de personages een samenraapsel

van componenten die niet thuisgebracht kunnen worden en waar de focalisator geen raad mee weet:

> Maanlicht glazuurde het vel op de ribben en knoken van de twee naakte mannen. Zestien besluiteloze armen en benen, kriskras door en over elkaar, met veertig vingers en veertig tenen, of liever achtenderdtig tenen, want bij de jongen waren er aan elke voet twee met elkaar vergroeid, die dus bezwaarlijk volledig konden meetellen. (ML, 365-366)

De ontmenselijking van de personages blijkt verder uit de animalisering die zij ondergaan, nog meer dan in de vorige constellatie. Ditmaal is het niet Broer die tot dier gemetamorfoseerd wordt maar wel de jood, Scott. De bruidegom is zich bewust van zijn plicht om na het huwelijk de liefde te bedrijven met zijn vrouw, maar hij zit ermee verlegen. Op de dorre oppervlakte van zijn bed ondergaat hij een hele reeks metamorfosen. Van pluimvee op zoek naar levensmiddelen wordt hij een beest dat met zijn tentakels beschutting zoekt. Uiteindelijk verandert hij in een lastig hondje:

> [H]alfhartig schoof [de bruidegom] op handen en knieën over het bed, hij scharrelde naar links, naar rechts, maar niet naar zijn bruid uiteindelijk, hij kroop naar de jongen, bij wie hij zijn beschaamde gelaat in de schoot legde […]. De jongen schudde de tentakels van de kleine behaarde bruidegom van zich af, maar die kwam steeds opnieuw over hem heen, de hond Israël, die zijn baas kwispelend verkeerd bleef begrijpen. (ML, 366)

Van de passage kan een politieke lectuur gemaakt worden, waarin het uitverkoren volk Israël de woorden van God (“zijn baas”) maar slecht blijft interpreteren (“verkeerd bleef begrijpen”) en hierdoor maar blijft *ronddolen* en het beloofde land (“zijn bruid”) maar niet inneemt.

Israël als een hond beschouwen, kan uiteraard als een racistische vergelijking opgevat worden. Dat deed bijvoorbeeld Aad Nuis in zijn recensies (1986a & 1986b), waarop Kellendonk (1986) in *NRC* reageerde. Meerdere recensenten volgden daarna Nuis’ voorbeeld, terwijl een ander deel van de kritiek het voor Kellendonk opnam. Maar zoals Tijn Boon (1998a: 81) terecht vaststelde, hebben we hier ook weer met een intertekstuele verwijzing naar het literaire werk van Heinrich Heine te maken, waaruit opnieuw blijkt dat Scott, die in netgenoemde passage trekken van een hond toegeschreven krijgt, als aankondiging dient voor Pechman: “De figuur Pechman is gebaseerd op een gedicht van Heinrich Heine, ‘Prinzessin Sabbath’”, beweert Tijn Boon. “Dit is een soort sprookje waarin de hond Israël wordt omgetoverd tot een prins, als teken van het verbond tussen God en Zijn volk” (Boon 1998a: 81). In de passage die ons hier interesseert, wordt de hond Israël niet tot prins omgetoverd, onmachtig als hij is ten opzichte van zijn plicht als bruidegom om in de geslachtsdaad God met zijn volk te verbinden.

Magda ontsnapt evenmin aan de animalisering. Als zij Lilianes bruidsjurk aangetrokken heeft om volgens Broer "eventjes voor bruid te kunnen spelen" (*ML*, 365), om met andere woorden te 'acteren', wordt "[d]e badkamerdeur […] opengetrokken en [komt] uit het licht een grote gehavende mot de kamer binnengefladderd – Magda" (*ML*, 366). Daarna "deed [Magda] het badkamerlicht uit en nam [zij] plaats in een stoel voor het raam, waar ze haar vleugels achter haar spichtige lijf vouwde" (*ML*, 367).

Om het staaltje van het dierenrijk in deze passage af te sluiten: een lang citaat waarin de ouders van Liliane auditief waargenomen worden en waarin een heleboel vogelachtige figuren optreden zoals de feniks, die wij in Kellendonks romans al zo vaak ontmoet hebben. Stomdronken keren Lilianes ouders van het huwelijksfeest terug. Dat hun dochter met Scott getrouwd is, is voor hen een financieel succes. Tussen hun overwinningskreten door kotsen en hoesten zij overmatig. Het is best mogelijk dat zij zich onder het venster van de pasgehuwden overgeven aan hun geslachtsdrift. Het hangt ervan af welke lectuur gemaakt wordt van hun "obsceen geschater en gerochel":

> Beneden op het tuinpad stonden Liliane's ouders, twinkelend van sieraden, harpij en griffioen. Gouden tanden waren bakens in de vochtige mondholten die het gekras voortbrachten. Ze krasten, met gekrulde tongen, over een hoed van rozen en perels van ongemene glans. Over hanegekraai, drupp'lende dauw, verflauwende sterren. Over het bruidsbed, maagdengraf en moederwieg en over de feniks, hun kind. Ze waren niet erg tekstvast en braken herhaaldelijk uit in een obsceen geschater en gerochel. Dauw rijmde op gauw, merels op perels, rozen op blozen, beloofd op ooft. Met grote angstogen luisterden de vijf in de bruidskamer naar het ouderlijk victoriegekraai, dat door hoestbuien onderbroken werd en dan toch weer begon […]. Het krassen duurde tot het licht werd en alles grauw. Er klonk een slotakkoord, slaande autoportieren, en het was weer stil. (ML, 370)

De scène is orgiastisch, niet alleen door de overmaat aan drank waarvan de figuren het slachtoffer zijn, maar verder ook door de uitvoerige nadruk op de weelde en materiële rijkdom die zij tentoonspreiden en die, in een nuchtere toestand, evenzeer van raffinement had kunnen getuigen. Ook verfraaiingen en versiersels kunnen, met andere woorden, afkeer wekken.

Mijns inziens kan deze passage ook gelezen worden als charivari waarin dan weer een reeks omkeringen optreden. Met de term 'charivari' verwijs ik naar rituelen die door een gemeenschap, meestal de jongere leden van die gemeenschap, ´s nachts uitgevoerd werden om herrie te schoppen als protest tegen huwelijken die niet overeenstemden met de regels van die gemeenschap. Voorbeelden daarvan zijn weduwes of weduwnaars die hertrouwden, of een huwelijk met een lid van een andere gemeenschap (Cleda 2006: 98). Charivari vond meestal plaats onder het venster van pasgehuwden en ging gepaard met wanorde, muziek, herrie, spot en andere buitensporigheden (Cleda 2006: 109). Het gedrag van Lilianes ouders kan als charivari beschouwd worden, maar dat groteske gedoe wordt door omkeringen en een

verdubbeling gekenmerkt, zoals aangetoond zal worden. Wat dat laatste betreft: er mag inderdaad niet vergeten worden dat naast Scott en Lilianes huwelijk die nacht ook sprake kan zijn van een 'huwelijk' tussen Leendert en zijn jongen. In tegenstelling tot Scott en Liliane blijken Leendert en zijn partner trouwens in staat om elkaar te kussen. Op die manier voltrekken zij enigszins hun huwelijk (ML, 370).

Maar welke maritale overtredingen rechtvaardigen in *Mystiek lichaam* charivari? Wat Scott en Magda betreft, kan het ontbreken aan geloof tijdens de huwelijksceremonie genoemd worden. Het huwelijk is vooral "een mariage de raison, dat eigenlijk tussen de handelsfirma's van de schoonvaders werd gesloten […]. Liliane trouwde alleen om haar vader te plezieren" (*ML*, 360). Bovendien "was het maar een huwelijk in de sacristie, aangezien Scott een Israëlitische hond is […]". Over Leendert en zijn jongen kan beweerd worden dat zij nooit meer dan een "parodie" zullen vormen, "een tegenzang in de biologische tragedie" (*ML*, 371).

Verder kunnen een aantal omkeringen aangekaart worden ten opzichte van het 'normale' charivari, waardoor het effect van een parodie van een parodie geschapen wordt. Zo zijn het in Kellendonks roman niet de jongeren die onder het venster herrie maken, maar de ouders van de bruid. Ook wordt hier geen charivari gevoerd uit protest tegen het huwelijk. Eerder is hier sprake van victoriegekraai omdat het huwelijk eindelijk gesloten werd. Charivari bekrachtigt hier het gesloten huwelijk.

De charivaripassage laat verder een scherp contrast verschijnen tussen het niet-bestaan van (seksuele) macht bij de personages op het bruidsbed enerzijds, en anderzijds de eventuele aanwezigheid van (seksuele) macht die buiten door de vogelachtige figuren vertegenwoordigd wordt. Dat contrast herinnert aan de configuratie van een andere groteske episode. In een eerder aangehaalde passage ejaculeert Mandaat, geheel aangekleed, toevallig tegen het achterwerk van zijn niets beseffende assistente die van een tafel gevallen was met haar achterwerk tegen zijn kruis. Die groteske verwezenlijking van een onvolbrachte geslachtsdaad vindt plaats terwijl twee duiven, die overigens aan de Heilige Geest herinneren [in de leeszaal is het trouwens "altijd Pinksteren" (*LG*, 220)], elkaar iets hoger aan het liefkozen zijn (*LG*, 246). In tegenstelling tot de Heilige Geest als duif worden Lilianes ouders in *Mystiek lichaam* beschreven als vogelachtige mythologische dieren die hun lichaam en hun taal niet meer kunnen beheersen. Ze hebben de klanken die uit hun mond ontsnappen niet meer onder controle en ze laten zich door hun lichaam overweldigen. Lilianes ouders zijn "niet erg tekstvast" en kunnen hun lichaam niet meer in bedwang houden, zoals de rolfiguren in de vorige groteskenconstellatie. Ironisch genoeg vieren zij wat door de onmacht van hun kinderen almaar niet kan plaatsvinden: de vleselijke omgang die voor het nageslacht en voor

nieuwe mogelijkheden moet zorgen. Maar het bruidsbed kan geen “maagdengraf” worden, noch “moederwieg” voor een “feniks”. Toch is die andere mythologische vogel in staat om uit ‘bijna niets’ te herrijzen, niet uit een “poolvlakte” maar wel uit zijn eigen as. In tegenstelling tot de personages op het bed, is de feniks in staat om zichzelf te bevruchten. Hij draagt in zich de mogelijkheid om zichzelf te herscheppen (Cazenave 1996: 522).

Uiteindelijk moet opgemerkt worden dat de animalisering in *Mystiek lichaam* ook in andere passages optreedt dan in de twee groteskenconstellaties waar in het kader van dit onderzoek voor gekozen werd. Vooral Gijselhart lijkt aan het proces onderhevig. Er is bijvoorbeeld sprake van zijn “kameelhals” (*ML*, 343). Details van een kameel kunnen immers herkend worden in zijn lippen die als “twee slakken” (*ML*, 301) bewegen. Voorts wordt de patriarch in de eerste bladzijden van de roman gekenmerkt als “een log reptiel” (*ML*, 297). Een vergelijking van een gelijkaardige trant wordt van een slapende Gijselhart gegeven:

> [Broer] zag de mond openhangen, een haaiebek, hij zag de hals met zijn grove poriën en baardstoppels, de neusgaten met hun dorre vegetatie waar de sirocco van zijn adem door woei. Hij hoorde de adem langs de huig schuren, knorrend, fluitend, soms onrustig of kwaadaardig. (*ML*, 424)

De passage toont, zoals voor de tweede groteskenconstellatie, veel aandacht voor morfologische details waardoor het lichaam niet als een harmonisch geheel overkomt, maar eerder als een vormeloos samenraapsel.

De tweede constellatie laat verder nog een geest optreden, die van Scott en Liliane eist dat zij hun huwelijk voltrekken:

> De geest waarin ze tot één mystiek lichaam waren gedoopt begon akelig rond te spoken in de bruidskamer. Die geest rook mensenvlees. Die geest eiste gemeenschap. Wordt één lichaam! commandeerde hij. Bouw uit die ribben en knoken van jullie, op deze matras, maar eens een kerk.
>
> Ach, een kerk – op deze trage verlegen poolvlakte. (*ML*, 366)

Het valt niet aan te wijzen of de personages de geest kunnen waarnemen of niet, of door wie of wat de geest waargenomen wordt. Wordt hij verteld door een onaanduidbare verteller die hier het woord heeft? Wordt de geest door Leendert waargenomen en verwoord? Het valt niet uit te maken. De geest heeft de trekken van een wezen dat bedachtzaam voortbeweegt rond het mensenoffer dat hem net gebracht werd. Hij is aangetrokken door het “mensenvlees” dat hij ruikt (*ML*, 366). Ontevreden over zijn offerande sluipt hij rond. Die optiek past in de beschrijving van het bruidsbed als een dorre vlakte dat tezelfdertijd als een gerecht voorgesteld wordt: een “bed vol lichamen, overgoten met een bleke maansaus” (*ML*, 365),

gamel met “ribben en knoken” (*ML*, 365, 366). De kwaliteit van het offer laat het afweten. De geest ruikt het vlees wel maar zoveel valt er met al die “ribben en knoken” niet te happen. Dat is wat de geest vaststelt. Het is alsof de personages die als offer dienen ook weten dat er iets mankeert, want ze zijn bang en beschaamd (*ML*, 364).

Is het uit ironie dat de geest het gezelschap het ideaal van één mystiek lichaam voorhoudt – een ideaal waarvan de onmogelijkheid van meet af aan vastligt? Hij vraagt om het ideaal aan een groep mensen waarvan bovendien niet zeker is of zij hem kunnen horen. Hij eist een waarneembaar, zichtbaar spoor van een menselijke onderneming die in gemeenschapsverband uitgevoerd werd. Een kerk bouwen is daar een van de mogelijke sporen van, zoals Kellendonk meldde tijdens een vraaggesprek (Van Houcke 1991: 124). Op basis van de ontdekkingen in de andere romans kunnen daaraan de tongkus (*LG*, 230), de wederzijdse liefdesbekentenis (*LG*, 232), en uiteraard de geslachtsdaad toegevoegd worden. Dat blijkt ook uit Gijselharts reactie als hij Magda met Pechman betrapt als zij aan het vrijen zijn. Daar waar de personages op het huwelijksbed geen kerk kunnen bouwen, zijn Magda en Pechman wel bezig met bouwwerk:

> Ze waren samen het Ding aan het *bouwen* [ik cursiveer, MS] daarbinnen, zomaar op de blauwe pers. Het mensonterende sacrament van de seks werd daar gecelebreerd. (*ML*, 431-432).

Aan de eis van de geest, in Liliane en Scotts kamer, om “één lichaam” (*ML*, 366) te worden, kan een ironische dimensie toegekend worden. Inderdaad, als men de Bijbel gaat raadplegen, hoeft het mystiek lichaam niet zo te beantwoorden aan een ideaal van gelijkvormigheid. Wel werd het mystiek lichaam door de critici meestal opgevat als een ideaal van harmonie en uniformiteit. Zo omschrijft Tijn Boon het mystiek lichaam als de “utopie van een organische samenleving” (1998a: 115). Dat dit oordeel sinds de publicatie van de roman weinig verandering heeft ondergaan, blijkt uit Hugo Brems’ literatuurgechiedenis. Over de titel van Kellendonks laatste roman schrijft hij:

> De titel zelf van Kellendonks bekendste roman, *Mystiek lichaam* (1986), is te interpreteren als een metafoor voor een gemeenschap waarin alle mensen op een organische en harmonische manier met elkaar verbonden zijn, naar analogie van de katholieke betekenis: de gemeenschap van de gelovigen is het lichaam van Christus. Over de teloorgang van dat gevoel van verbondenheid in een ontkerstende wereld, die beheerst wordt door lust, materialisme en winstbejag gaat het boek. (Brems 2006: 397)

Ik ga hier niet in op de vraag of een roman een welbepaalde interpretatie toegeschreven moet worden, zoals Hugo Brems dat doet. Zijn omschrijving ontleent Hugo Brems waarschijnlijk aan de termen die Kellendonk gebruikte in zijn essay *Ons wilde westen. Literatuur en*

publieke opinie (1986), waarin hij inging op het verschil tussen literatuur en journalistiek: "[*Mystiek lichaam*] is een moderne moraliteit, waarin het paulinische beeld van de samenleving als organisme, als mystiek lichaam, wordt afgezet tegen distinctiedrift, seksverslaving, de nepwaarde van het geld die werkelijke waarden vernietigt" (Kellendonk, 1992: 868). Zeker legt Paulus in zijn Eerste brief aan de Korintiërs de nadruk op de éénheid van het mystiek lichaam, maar (en hier komt de ironie) hij beklemtoont ook hoe dat lichaam tevens op verscheidenheid berust[156]. Het mystiek lichaam heeft die veelheid nodig om te bestaan. Dat blijkt duidelijk uit Paulus' woorden:

> Een lichaam is een eenheid die uit vele delen bestaat; ondanks hun veelheid vormen al die delen samen één lichaam. Zo is het ook met het lichaam van Christus. Wij zijn allen gedoopt in één Geest en zijn daardoor één lichaam geworden, wij zijn allen van één Geest doordrenkt, of we nu Joden of Grieken zijn, of we nu slaven of vrije mensen zijn. Immers, een lichaam bestaat niet uit één deel, maar uit vele. Als de voet zou zeggen: 'Ik ben geen hand, dus ik hoor niet bij het lichaam,' hoort hij er dan werkelijk niet bij? En als het oor zou zeggen: 'Ik ben geen oog, dus ik hoor niet bij het lichaam,' hoort het er dan werkelijk niet bij? Als het hele lichaam oog zou zijn, waarmee zou het dan kunnen horen? Als het hele lichaam oor zou zijn, waarmee zou het dan kunnen ruiken? God heeft nu eenmaal alle lichaamsdelen hun eigen plaats gegeven, precies zoals hij dat wilde. Als ze met elkaar slechts één lichaamsdeel zouden vormen, zou dat dan een lichaam zijn? Het is juist zo dat er een groot aantal delen is en dat die met elkaar één lichaam vormen. Het oog kan niet tegen de hand zeggen: 'Ik heb je niet nodig,' en het hoofd kan dat evenmin tegen de voeten zeggen. Integendeel, juist die delen van het lichaam die het zwakst lijken zijn het meest noodzakelijk. De delen van ons lichaam waarvoor we ons schamen en die we liever bedekken, behandelen we zorgvuldiger en met meer respect dan die waarvoor we ons niet schamen. Die hebben dat niet nodig. God heeft ons lichaam zo samengesteld dat de delen die het nodig hebben ook zorgvuldiger behandeld worden, zodat het lichaam niet zijn samenhang verliest, maar alle delen elkaar met dezelfde zorg omringen. Wanneer één lichaamsdeel pijn lijdt, lijden alle andere mee; wanneer één lichaamsdeel met respect behandeld wordt, delen alle andere in die vreugde. Welnu, u bent het lichaam van Christus en ieder van u maakt daar deel van uit. God heeft in de gemeente aan allerlei mensen een plaats gegeven: ten eerste aan apostelen, ten tweede aan profeten en ten derde aan leraren. Dan is er het vermogen om wonderen te verrichten, de gave om te genezen en het vermogen om bijstand te verlenen, leiding te geven of in klanktaal te spreken. Is iedereen soms een apostel? Of een profeet? Is iedereen een leraar? Kan iedereen wonderen verrichten? Of kan iedereen genezen? Kan iedereen in klanktaal spreken en kan iedereen die uitleggen? (1 Kor 12, 12-30, uit: Uit: *De Nieuwe Bijbelvertaling*, Nederlands Bijbelgenootschap, 2004)

Het is dus opvallend dat de transcendente instanties die in Kellendonks proza optreden, na nader onderzoek telkens weer aan ironie onderhevig zijn: de teleologisch gerichte Geschiedenis kan niet zonder haar ex-centrieke klerken, en de geest die in de slaapkamer rondsluipt, is dubbel ironisch. Ten eerste kan hij ironisch genoemd worden daar hij iets opeist waarvan de onmogelijkheid van meet af aan al vastligt. Maar tezelfdertijd eist hij iets op dat in wezen al overeenstemt met de huidige situatie: dat wil zeggen een lichaam waarvan de éénheid op de verscheidenheid berust.

[156] Ik zou mijn erkentelijke dank willen betuigen aan Prof. Dr. Jean-Pierre Delville, die mijn aandacht heeft gevestigd op dit paradoxale kenmerk van het mystiek lichaam.

Het spookt dus opnieuw bij Kellendonk. Uit ons onderzoek bleek dat A.W. Gijselhart als spook het effect was van zijn zoons oppositionele geschriften in New York. Ook werd aangetoond dat het spook in de bibliotheek het effect was van Mandaats solipsistische verlangen. In wat volgt, zal aangetoond worden dat de geest die in de slaapkamer rondspookt, beschouwd kan worden als het paradoxale effect van de angstgevoelens van (een deel van) de aanwezige personages. Laten we beginnen met het volgende citaat van Wolfgang Kayser:

> [The grotesque] may begin in a gay and carefree manner […]. But it may also carry the player away, deprive him from his freedom, and make him afraid of the ghosts which he so frivolously invoked. And now no helper comes to his rescue. (Kayser 1966: 187)

Het groteske kan op een speelse manier beginnen maar kan voor de instantie die het opgeroepen heeft uit de hand lopen. Elisheva Rosen (1991: 116) voegt daar nog aan toe dat het groteske beschouwd kan worden als een kunst die ook een bezwering is. De angst is volgens Kayser ontstaan uit het onverwachte vermogen waarvan de speels opgeroepen spoken plotseling getuigen. De bezweerder begint zich plotseling angstig af te vragen of hij de opgeroepen spoken nog zal kunnen bedwingen. In deze tweede groteskenconstellatie kan het spook beschouwd worden als een effect van de angst van de personages voor het vermogen waarover de woorden die zij uitgesproken hebben nog zouden kunnen beschikken. Want die woorden, al kunnen zij voor de grap uitgesproken zijn, kunnen ook misschien nog over een onverwachte performatieve kracht beschikken. Transcendentie is dus best nog mogelijk, maar paradoxaal, als effect van de angst voor de macht die de uitgesproken woorden eventueel nog zouden kunnen hebben. Hier ontstaat het transcendente dus niet uit het vertrouwen in de macht van de uitgesproken woorden. De transcendentie kan ironisch genoemd worden daar zij een eindeloze redenering op gang brengt. Zij put haar kracht uit het “misschien”, de twijfel over haar vermogen waardoor haar mogelijkheid niet uitgesloten wordt.

Scott en Liliane zijn zonder overtuiging met elkaar getrouwd, zoals A.W. Gijselhart met zijn vrouw “zomaar voor de lol” (*ML*, 365). Scott en Liliane “hebben de hele dag braaf meegespeeld” (*ML*, 365), maar beginnen zich vragen te stellen over de immanente macht van de woorden die zij ter gelegenheid van hun huwelijk uitgesproken hebben:

> Het moest geweest zijn uit angst, dacht Broer nu, angst voor de heilige woorden die ze ijdelijk in de mond genomen hadden, dat de echtelieden hun bruidsnacht liever niet alleen doorbrachten. […] De loze vormen waarnaar ze zich voor de lol gevoegd hadden namen wraak. De geest waarin ze tot één mystiek lichaam waren gedoopt begon akelig rond te spoken in de bruidskamer. (*ML*, 366)

Juist doordat de mogelijkheid van de transcendentie radicaal op losse schroeven wordt gezet, verschijnt een paradigma ervan, met name de geest. Die spookachtige transcendente verschijning is ontstaan uit, of beter, is het effect van de waarde die toch nog aan de taal toegekend wordt. De transcendente macht van de woordconstructies wordt door Scott en Liliane radicaal in twijfel getrokken, maar juist omdat er ondanks alles nog *getwijfeld* wordt aan de transcendente macht van de 'parole', kan beweerd worden dat er rekening wordt gehouden met die macht. De twijfel schept de angst voor de macht die de taal eventueel nog in petto zou hebben, zodat als effect van die gemengde gevoelens het spook opdaagt. Sommige critici[157] beschouwen Kellendonks fictie als de uitdrukking van een nostalgisch verlangen naar een voorgoed verloren gegaan Jeruzalem. Uit het voorgaande blijkt duidelijk dat Kellendonks proza ook benaderd kan worden als een experiment met de (eventueel vernieuwende) mogelijkheden van de woorden uit de Bijbel, dus ook een experiment met de effecten die de Bijbelse taal nog inhoudt. Welk vernieuwend potentieel kunnen de woorden uit de Bijbel nog bevatten? Wat kan de mens zijn omgang met de Bijbel nog bijbrengen? Hierop duidt ook het slot van de in november 1987 door Kellendonk uitgesproken Albert Verwey-lezing, die de auteur aan Vondels *Altaergeheimenissen* had gewijd. Deze zinnen vormen tevens de allerlaatste regels van Kellendonks *Het complete werk*:

> De religie van de hemel moet een religie van de aarde worden. Geloof is dan geen zekerheid, maar schepping. Betekenis wordt dan niet ontdekt maar gegeven. Oorsprong en doel staan niet buiten de geschiedenis, het zijn verzinsels die de geschiedenis van binnenuit vorm geven. […] Heilig is wat geheiligd wordt en God troont op de gezangen van de mensen. (Kellendonk 1993: 933-934)

De slotzin toont aan dat het de mens is die *met zijn woorden* God in stand houdt[158]. De impuls voor de transcendentie vertrekt vanuit de aarde, de mens en zijn taal, met dien verstande dat de taal beperkt maar ook ironisch is. Niet voor niets wordt in het citaat de term "verzinsels" gebruikt. Vandaar dat een dergelijk experiment met wat er van macht van de taal overblijft, het ironische bewustzijn omvat van de onbetrouwbaarheid van de taal. Bovendien *zingen* de

[157] Zoals bijvoorbeeld Kees Fens (2002: 18), die *Mystiek lichaam* beschouwt als "die laatste grote poging om de oude grote metaforen te laten functioneren in de roman en zo een samenhangend wereldbeeld te scheppen. […] Het verdwijnen daarvan, maar tegelijk ook de onontbeerlijkheid ervan wordt in de roman [*Mystiek lichaam*] indrukwekkend gedemonstreerd, niet minder echter de grootheid ervan, alleen al te zien aan de wijze waarop er mee kan worden gewerkt".

[158] Vergelijk in verband met dat citaat met Goedegebuure (1997: 132-133). Voorts is dit ook de mening van Hans Goedkoop, hoewel zijn interpretatie mijns inziens iets teveel heeft van een romantische apologie van de literatuur en de verbeelding, waardoor het bewustzijn van het ironische van de taal dreigt te verdwijnen: "[Een gemeenschap], [n]iet meer gestoeld op de gedachte aan een sturende hand van God die ziet dat het goed is, maar op de menselijke verbeeldingskracht die nodig is om je de glorie daarvan voor te stellen. Niet meer geïnspireerd op openbaringsteksten uit de eeuwen der eeuwen, maar op eigen woorden die in onze eigen wereld wortelen. Waar vroeger het mystieke lichaam leefde, daar zal nu het literaire groeien" (Goedkoop 2004b: 61).

mensen, net als Leendert in zijn hoogliedje. Op het belang van dat lyrische aspect zal ik in het slot van het laatste hoofdstuk terugkomen.

Woekerende reductie

Om dit hoofdstuk af te sluiten, wordt als uitgangspunt de onbetrouwbaarheid van de taal genomen[159], die door Paule Plouvier (1997 : 125) in verband gebracht werd met het moderne tragische theater: "Or le théâtre moderne 'tragique', si toutefois le mot peut encore convenir, est celui d'un Ionesco ou d'un Beckett où le langage n'est plus l'instrument de la plainte et du débat, mais où il est lui-même mis en question […]"[160]. Daarna zal uitgemond worden op het motief van de woekerende reductie die in Kellendonks romans regelmatig opduikt, en door sommige theoretici met het groteske verbonden wordt. Muriel Lazzarini-Dossin (2004: 44) stelt in de hedendaagse tragiek een "désarticulation du langage" vast, een "essoufflement – au sens propre – du matériau linguistique". Niet alleen is de taal leugenachtig – zij strookt nooit met de werkelijkheid, zoals dat bijvoorbeeld al uit *Bouwval* mocht blijken – maar de taal is ook letterlijk uitgeput, versleten, afgeleefd. In dat verband is in Kellendonks fictie een spanning merkbaar tussen twee verschillende tendensen: de regeneratie enerzijds, en de angstwekkende zwellende leegte anderzijds.

Ten eerste is er het idee dat de "lege vormen waarnaar [Scott en Liliane] zich voor de lol gevoegd hadden" (*ML*, 366) op een paradoxale wijze nog over enige kracht beschikken die zelfs regenererend, feniks-achtig, genoemd zou kunnen worden. Dat idee toont Bakhtiniaanse trekken. Ik denk in dit geval vooral aan de dynamiek van 'verlaging' en regeneratie omschreven door Bakhtine (1970) in verband met het groteske realisme:

> Le rabaissement creuse la tombe corporelle pour une *nouvelle* naissance. C'est la raison pour laquelle il n'a pas seulement une valeur destructive, négative, mais encore positive, régénératrice : il est *ambivalent*, il est à la fois négation et affirmation. On précipite non seulement vers le bas, dans le néant, dans la destruction absolue, mais aussi dans le bas productif, celui-là même où s'effectuent la conception et la nouvelle naissance, d'où tout croît à profusion. Ce réalisme grotesque ne connaît pas d'autre bas ; le bas, c'est la terre qui donne la vie et le sein corporel, le bas c'est toujours le commencement. (Bakhtine 1970 : 30)

[159] In verband met de onbetrouwbaarheid van de taal in *Mystiek lichaam* verwijs ik ook naar Ernst van Alphen (1991: 37-38). Voor het verband tussen onbetrouwbaarheid van de taal en groteske verwijs ik ook naar de Frans theoreticus Philippe Wellnitz (2004 : 25): "L'échec du langage, *à la fois* ridicule et tragique, est synonyme de grotesque […]".

[160] Voor een diepgaande studie over het verband tussen Beckett en de leegte verwijs ik naar Isabelle Ost (2008).

Er werd namelijk vastgesteld dat de angst voor de heilige woorden nog steeds geesten kan oproepen. Die woorden worden verder nog met de macht van gif vergeleken:

> Ik [Liliane] bedoel, gif kun je innemen badend in het zweet, uit een fiool die je bibberend naar je lippen brengt, of door bij de thee achteloos een bonbon in het gat van je mond te gooien, maar gif blijft het. Het is niet niks zo'n huwelijk. (*ML*, 365)

De woorden waarmee Scott en Liliane in het huwelijk zijn getreden, blijven woorden waarmee man en vrouw een echtverbintenis aangaan. Wat zij uitgesproken hebben, zijn verbindende woorden waarover een zekere traditie beweert dat zij een heilige, dat wil zeggen transcendente grondslag genieten, of men met die woorden nu nonchalant omgaat of niet. De andere tendens die voor spanning zorgt, stamt uit het feit dat er in Kellendonks romans een Kayseriaans geïnspireerde (want door angst gevoede) proliferatie van de leegte te constateren valt. De woekering van de leegte kan vooral op het niveau van de taal van de personages vastgesteld worden maar komt ook op andere manieren tot uitdrukking.

Uiteraard kan, zoals hierboven herhaaldelijk gedaan werd, geopperd worden dat een vervaarlijke existentiële leegte ook opgevat kan worden als een 'scheppende' leegte – een leegte waardoor iedere handeling overeenstemt met evenzovele vernieuwende levensbeschouwelijke mogelijkheden, afhangend van het oogpunt. Die mogelijkheid werd door Kellendonk zelf aangekaart toen hij over zijn werk beweerde: "Het gevoel van helemaal alleen opnieuw te moeten beginnen, zoals ik het heb genoemd in *Bouwval*, dat verweesde gevoel, dat is volgens mij wat mijn verhalen ten diepste gemeen hebben" (De Jong 1990). Zo zouden via die ironische opvatting van de leegte, waarin de angstwekkende leegte ook als mogelijkheid tot vernieuwing opgevat wordt, Bakhtines en Kaysers opvattingen over het groteske een raakvlak kunnen vinden. Naar een vergelijkbaar raakvlak verwees de filosoof Laurent Van Eynde[161] :

> Car l'objection majeure que Bakhtine oppose à Kayser peut tout aussi bien être retournée : l'occultation de la dimension régénérative est à l'horizon de l'étrangeté que met en avant Kayser, comme l'envers de la forme ; mais ne peut-on dire de même que la dimension destructrice, négative, est, chez Bakhtine, intégrée dans le processus de régénération, à tel point qu'elle peut y apparaître à son tour occultée dans sa réelle force subversive, négatrice ? […] Pourtant, tout semble bien indiquer que régénération (réalisme grotesque) et altération (grotesque tragique) doivent se voir réellement reconnus une puissance équivalente. L'ambivalence n'est pas là où l'on croit (à l'intérieur du modèle carnavalesque pour Bakhtine), elle est dans la tension entre deux mondes grotesques, qui se distinguent clairement, *mais aussi qui se répondent, comme l'envers et l'endroit d'un même phénomène* [ik cursiveer, MS]. (Van Eynde 2004 : 90)

[161] Zie verder ook Dominique Iehl (1988: 98): "Dans les deux cas [zowel bij Kayser als bij Bakhtine, MS], le grotesque apparaît comme un style doté d'une singulière intensité, qui invente des formes et tire du tragique comme du comique des possibilités nouvelles".

De Franse groteskentheoreticus Dominique Iehl heeft uitvoerig geschreven over de proliferatie van de reductie in literaire werken die groteske trekken vertonen[162]. Iehl heeft het meerbepaald over de "réduction proliférante" (1997: 108)[163], die volgens hem het best tot uiting komt bij Eugène Ionesco, "qui a un talent remarquable pour concrétiser le mouvement de la désagrégation et rendre visible le passage au vide" (Iehl 1997: 108). De woekerende reductie zoals Iehl die omschrijft, is een onophoudelijke dynamiek, waarin ontbinding en verbrokkeling een steeds voller wordende leegte teweegbrengen. Een leegte die steeds meer plaats inneemt, alsmaar blijft voortgroeien [164].

Zo kan beweerd worden dat in *Bouwval* Opa's taal steeds leger wordt. Zijn taal geeft vorm aan een traditie die niet met de omringende werkelijkheid overeenstemt maar volledig steunt op diens "litanie". Bovendien wordt zijn taal gedeconstrueerd door de woorden van zijn familieleden (meerbepaald Pa en Oom Joop), door zijn knecht Theet en door de ontdekkingsreis die Ernst en zijn zusje in Opa's huis ondernemen. Maar in de roman wordt het ook letterlijk steeds leger. Het familiehuis gaat in vlammen op, met een reinigend en regenererend effect aangezien aan de hand van die leegte Oom Joop en Tante Tonia een nieuw huis kunnen laten bouwen, en Pa aan een nieuw bestaan kan beginnen zonder verder te hoeven letten op de familietraditie en de loods en timmerfabriek die op hem staan te wachten. Verder werd ook al verwezen naar Ernsts indruk over het zelfportret van Willem Van Zypflich, zijn demon. Het schilderij is eveneens onderhevig aan een dynamiek van ontbinding en regeneratie. Eenmaal per dag, als de zon er fel op schijnt, is het alsof het schilderij aan het verbrokkelen is. Als de zon weg is, is de figuur weer herrezen (*BVL*, 15). In een eerdere, niet gepubliceerde versie van de roman staat voorts dat Ernst een leegte in zichzelf voelt opkomen, en dat dat gevoel samenvalt met de verschijning van Langueur in zijn bestaan: "Er was een leegte in hem ontstaan. Het toeval wilde dat het schilderij werd opgehangen in de tijd dat de leegte zich voor het eerst voelbaar begon te maken" [165].

Het laatste voorbeeld uit *Bouwval* dat hier aan bod komt, haalt eveneens het idee van ontbinding en vernieuwing aan, via een steeds voller wordende leegte. Tijdens de rit naar Alverna merkt Tante Tonia op dat het in de auto stinkt. Pa legt haar uit dat er een fles

[162] Verder is het mogelijk om een verband te leggen met de postmoderne roman. Terwijl in het groteske volgens Iehl de leegte zich eindeloos laat vermenigvuldigen, wordt volgens Bart Vervaeck (1999: 49) "de postmoderne leegte bereikt door het overvolle".
[163] Zie voor commentaar over Dominique Iehl, Philippe Wellnitz (1999: 22-23).
[164] Zie in verband met groteske en reductie ook Dominique Iehl (1988 : 105-106).
[165] Kellendonk, Frans, *'Bouwval', 'Achter het licht', 'De waarheid en mevrouw Kazinczy'*. Kopij [Meulenhoff 1977]. Typoscript met wijzigingen van Kellendonk (zwarte pen) en uitgever (diverse kleuren). Centrale Universiteitsbibliotheek Leiden, [i-ii]p. 6.

zoutzuur in zijn auto is omvergevallen, die stilaan de hele auto aan het opknagen is. Oom Joop stelt voor om de auto te verkopen: een radicalisering van de leegte die Pa in staat zal stellen om tot vernieuwing over te gaan:

> ‘Ik kan de auto wel weggooien. Dat blijft doorvreten, hè, zoutzuur. Over een maand of wat krak ik zo door het chassis heen.’
> ‘Moet je nou verkopen,’ suggereerde oom Joop die personeelschef was bij een assemblagefabriek en doorgaans erg deugdzaam. (BVL, 29)

Dat die leegte steeds meer plaats gaat innemen en tot vernieuwing dwingt, moet Ernst op de terugweg vaststellen, als hij het gat van het zoutzuur op de bodem van de auto merkt. In die opening had hij even daarvóór het gezicht van zijn demon herkend, of beter: Ernst had het portret van zijn demon samengesteld aan de hand van “de stofdeeltjes” (BVL, 98) die hij meende te zien in het beeld van het voorbijdravende asfalt, en die uiteraard aan het effect van de zon op het zelfportret van de steeds weer herrijzende, terugkomende, Willem van Zypflich herinneren. Als de kroonprins aan de aanwezigen in de auto zegt dat er een gat in de vloer is, reageert oom Joop: “‘Die wagen kun je wel weggooien’” (BVL, 98).

Een vergelijkbare woekerende reductie kan ook in *De nietsnut* vastgesteld worden. Het beeld van de zwellende leegte gebruikt Frits bijvoorbeeld als hij de taal van zijn vader beschrijft de avond van zijn verjaardagsfeestje. De passage waarnaar hier verwezen wordt en die dus vanuit Frits’ perspectief wordt verteld, werd eerder geciteerd, maar voor alle duidelijkheid wordt hij hier nog eens aangehaald:

> Sigaartje. Er kronkelden wat woorden met de rook mee omhoog. Slierten rook waaraan woorden hingen.
> […]
> Hij [Mijn vader] begon maar ergens te praten, dat was zo zijn gewoonte. Zinnen kwamen uit zijn mond als pingpongballetjes, eerst balorig stuiterend, om na een steeds sneller gerikketik te blijven liggen in een stoffige hoek van mijn aandacht. (*NN*, 146-147)

Lucas’ woorden zijn even inconsistent als de rook die uit zijn sigaar ontsnapt en zich in de lucht oplost, lege vormpjes die op Frits afkomen, tegen diens wil in, om door hem meteen vergeten te worden. De omschrijving van Lucas’ taal herinnert uiteraard aan Leenderts beweringen in *Mystiek lichaam* over zijn vaders omgang met de taal: “Gijselhart was ouderwets gul met woorden en spelling, die toch niets kostten” (*ML*, 344). Verder werd vastgesteld dat Frits’ poging om zijn vader opnieuw te vertellen, bedoeld was om de leegte te vullen die Lucas Goudvis was, zowel vóór als na diens dood (*NN*, 195). Die leegte wordt in de roman verder geconcretiseerd door de lege silhouet, met krijt omringd, die de plek

aanduidt waar zijn levenloze lichaam gevonden werd (*NN*, 192-193). Ander voorbeeld waarin de leegte duidelijk zwelt, is de beschrijving van de stad op de rand waarvan Frits Goudvis woont. Het is een stad die van binnenin uitgevreten wordt door lege kantoorgebouwen, "een stad [die] wordt uitgehold door de metastase van lege kantoorruimte" (*NN*, 145) die aan het familiebedrijf herinnert waarin Lucas Goudvis een spookbestaan leidde. Ook werd in dit onderzoek vroeger al een passage aangehaald uit een niet gepubliceerde versie van *De nietsnut*, waarin de stad beschreven wordt als bevangen door "[l]eegte die om zich heen vreet", "een volkomen lege spookstand binnen de eigenlijke stad – een economisch monstrum"[166]. En toch kan aan de hand van de titel *De nietsnut* de vraag gesteld worden of men van het 'niets' het 'nut' niet zou kunnen inzien.

De bedreiging van de taal door de leegte komt duidelijk naar voren in *Letter en geest*. Dat werd in de vorige hoofdstukken herhaaldelijk aangekaart. Mandaat wordt tot die problematiek ingeleid door de mefistofelische Van Uffel, telkens als beiden zich in de oude kapel bevinden die voor de bibliotheek als magazijn dient. De plek is immers geschikt om de verhouding tussen taal en transcendentie aan te snijden aangezien de met solipsistische taal gevulde boeken zich bevinden in een ruimte die ooit gewijd was. Van Uffel trekt de overdraagbaarheid van taal sterk in twijfel: "Hoe weten we zo zeker dat we iets begrijpen wanneer we lezen?" (*LG*, 212) vraagt hij aan Mandaat als die hem in de bibliotheek rondleidt. Juist zoals voor Scott en Liliane in *Mystiek lichaam* wordt hier de vraag gesteld in hoeverre nog een zeker vermogen toegeschreven kan worden aan de 'énonciation' als blijkt dat die 'énonciation' door de leegte aangetast wordt, zoals Van Uffel dat vreest. De 'énonciation' is met andere woorden niet alleen maar angstwekkend door het autoreflexieve karakter ervan, dat het personage onherroepelijk tot eenzaamheid veroordeelt. De 'énonciation' laat ook een leegte zien, waarin het personage dreigt op te lossen:

> Ik [Van Uffel] proef woorden. Ik probeer te ontdekken of ze meer substantie hebben dan enkel lucht. Het woord "tafel", waar de wijsgeren zo dol op zijn. De t is de stevigheid der poten en de l het lange der poten. De a is de uitgestrektheid van het blad. Een prachtig woord! Maar ik heb nog twee klanken over, een f, en een e. Wat stellen die voor? Lucht, meer niet. Het tocht onder de tafel. Ik doe de deur dicht. Weg ermee! Wat houd ik over? Taal. (*LG*, 258)

In deze passage voert Van Uffel een taalspelletje op dat het verband tussen taal en werkelijkheid op een vernuftige manier problematiseert. Van sommige letters waarmee woorden gevormd zijn, zou beweerd kunnen worden dat zij enigszins met aspecten van hun

[166] Kellendonk, Frans, *De nietsnut.* Varianten, Manuscript. Ongedateerd. Centrale Universiteitsbibliotheek Leiden, p.9.

betekenis overeenstemmen. Maar dat is niet het geval voor alle letters. De uitgesproken klank ‘fe’ die we overhouden van het ontmantelde woord ‘tafel’, duidt alleen maar op lucht. En als de lucht weg is, blijft alleen nog ‘taal’ over, dat wil zeggen de letters van het woord ‘tafel’ minus de letters ‘fe’ die de lucht uitdrukken. Volgens Van Uffel zouden de woorden, ontnomen van de zuurstof van de werkelijkheid waarnaar zij verwijzen, alleen maar bestaan uit taal. In dat opzicht liet het optreden van het spook in de tweede groteskenconstellatie uit *Mystiek lichaam* zien dat sommige woorden misschien nog altijd meer dan taal bevatten, en nog over een zekere (paradoxale) vorm van transcendente macht kunnen beschikken.

In *Mystiek lichaam*, Kellendonks laatste roman, wordt de woekering van de leegte vooral geassocieerd met het lichaam. Hierop duidt eveneens Daniël Rovers (2005: 209) als hij over Kellendonks beschrijving van “het lege Amerika” (*ML*, 372) beweert: “De straat wordt een lichaam, het gebouw een artefact, de mens een laboratoriumrat in een experiment waarvan de intelligente ontwerper al jaren spoorloos is”. Dat er een verband gelegd wordt tussen woekerende reductie en lichaam is op zich niet zo verrassend gezien de verbrokkeling en de ontmenselijking waaraan lichamen in betreffende roman onderhevig zijn. In verband met de woekerende reductie en het lichaam kunnen voorts twee verschillende dynamieken aangeduid worden. Het lichaam kan de omringende werkelijkheid in zijn innerlijke leegte opnemen, als een zwart gat, en daardoor eventueel zwellen, of het lichaam kan integendeel de leegte uitwasemen, rond zich verspreiden zonder daarvoor te hoeven inkrimpen. In Kellendonks romans heeft die allesverslindende, opslorpende dynamiek meestal een angstwekkend effect op zijn waarnemers.

In het eerste voorbeeld ontmoet Leendert in New York een oude man die hem vertelt dat hij ‘à la baisse’ speculeerde en daardoor wel rijk maar ook eenzaam geworden was. Die man wedde op devaluatie, op een reductie van de waarde. Dergelijke handelingen veroorzaken materiële leegte, maar ook relationele leegte: “Al mijn vrienden zaten thuis, berooid neerslachtig. De wereld die voor me openlag was een wereld van na de neutronenbom” (*ML*, 353), geeft de man toe. Een metonymische concretisering van die dynamiek kan teruggevonden worden in de morfologie van de man. De beschrijving van zijn lichaam toont een groteske verhouding tussen de steeds zwellende maar nooit verzadigde buik waar de man het slachtoffer van lijkt enerzijds, en de rest van zijn lichaam anderzijds:

> Broer had nog nooit zo’n lelijke oude man gezien. Hij had een leepoog. Op zijn voorhoofd groeiden de wenkbrauwen in lange scheefgewaaide pollen, als op een oude vestingwal. Maar het afstotelijkst was de lobbes van een buik die bij hem op schoot zat. De gevlekte handen fladderden er bibberig en onderdanig

> omheen. De benen van de oude man leken te zwak om de buik te dragen, zijn mond te klein om hem van voedsel te voorzien. De man leek doodmoe van het onderhouden van de buik, die er niettemin ontevreden uitzag, alsof hij liever bij iemand anders op schoot zou zitten. De man leek wel met zijn buik getrouwd. (*ML*, 353)

De oude man is het slachtoffer geworden van de zwellende leegte die hij zelf heeft veroorzaakt, en die hij nu, alleen, moet blijven onderhouden. Hij gaat gebukt onder onder de logica van een woekerende leegte, die nooit voldaan is. Vandaar de vraag of die zwelling op een dag zal ophouden, of de man op een dag doodmoe, verpletterd of verorberd zal worden door die voortwoekerende leegte waar hij de verantwoordelijkheid voor draagt en waar hij geen raad mee weet. De buik, waarmee de man "getrouwd lijkt", wordt door de vertelling trouwens verzelfstandigd tot een wezen dat voldoende autonoom is om individuele eisen op te dringen aan de man. Dat beeld van de lege buik die maar niet verzadigd raakt, kan geassocieerd worden met de lege buik van Magda na haar abortus:

> De zwangerschap was niet afgebroken, maar *woekerde op een onstoffelijke wijze voort* [ik cursiveer, MS] nu de vrucht van de baarmoederwand was losgezogen groeide er in mijn lege buik een spookkindje. Wanneer ik mijn hand op mijn buik legde voelde ik de lege harteklop van het spookje en in mijn twintigste week voelde ik voor het eerst zijn holle voetjes tegen de kale buikwand schoppen. […] Ik vierde de eerste verjaardag van *mijn spookje dat aldoor honger had* [ik cursiveer, MS] naar een voedsel dat deze aarde hem niet kon geven ik vierde de tweede verjaardag. (*ML*, 357)

De passage maakt het mogelijk om de woekerende leegte te verbinden met het spook als paradigma van de paradoxale leegte. Net als in Kaysers geschriften, waar de bezweerder geen raad weet met de demonische krachten die hij opgeroepen heeft, wordt ook de leegte in beide citaten hierboven door het personage zelf veroorzaakt. Onder die onophoudelijke proliferatie van de leegte waar hij de verantwoordelijkheid voor draagt, moet de mens verder gebukt gaan. Die voortwoekerende leegte neemt ook voor A.W. Gijselhart angstwekkende proporties aan als hij in de stad een prostituee bezoekt die na de klus maar steeds meer geld opeist ondanks "het *lege en hopeloze gevoel* [ik cursiveer, MS] dat ze hem bezorgd had" (*ML*, 307):

> Hoe meer je haar gaf, des te groter werd je schuld. Ze had de smaak te pakken van het voedsel waarvan je almaar ergere honger krijgt […] Gijselhart werd bang. Het was een astronomische angst die hem beving, de angst van Pascal voor de oneindige ruimten en hun eeuwige stilte. Achter haar ogen en haar ordinaire mond opende zich een helleput die met geen miljoen te tempen was. (*ML*, 308)

In bovenstaand citaat wordt opnieuw de metafoor van de honger voorgesteld als motor van de leegte. Ditmaal heeft de honger wel een object, met name het geld, dat wil zeggen hetgeen waar Gijselhart het meest van houdt, na zijn dochter althans. Wat Leendert betreft, de leegte dreigt met datgene waar hij als homoseksueel het meest bang voor is, en dat is, zoals eerder al

beweerd werd, de eenzaamheid (*ML*, 371). Blaise Pascals "oneindige ruimten en eeuwige stilte" in bovenvermeld citaat herinneren aan "de wereld van na de neutronenbom" waarnaar de man met de dikke buik in *Mystiek lichaam* verwijst. Ook de term "helleput" doet denken aan de demonische machten die de bezweerder aanwakkert. Laten we er ook op wijzen dat de zeventiende-eeuwse Franse wetenschapper en filosoof een groot deel van zijn leven besteed heeft aan het bewijzen van het bestaan van de leegte[167].

De leegte kan echter niet alleen maar opgezogen worden door een (zwellend) lichaam, maar integendeel ook prolifereren met het lichaam als uitgangspunt, als epicentrum. Met andere woorden: een lichaam kan de leegte ook uitwasemen. Als Gijselhart aan het slapen is terwijl Leendert Pechman opwacht, is het de hele omtrek van de Doornenhof die verlamd is onder invloed van de slaap van de patriarch. De omgeving is dan loom, verstijfd. Er valt geen enkele vorm van activiteit meer te bespeuren. Er gebeurt *niets* meer, of beter: wat gebeurt, is het niets. En er valt ook haast niets meer te horen:

> De omgeving van de Doornenhof leek wijd te zijn besmet door de slaap van de vader, terwijl Broer achter zijn raam de komst van Pechman zat af te wachten. De hoogspanningskabels bleken dieper door te buigen dan anders, onder de witte droomloze hemel. Als er even iets zoemde of gonsde, dan klonk dat geschift tussen het reuzenzwijgen. Een tractor stond onbemand op de akker schuin aan de overkant en meeuwen wachtten suf in het gelid tot er misschien weer een voor getrokken en iets lekkers omgewoeld zou worden. Zelfs de kraaien, die aan de rand van hetzelfde veld samenschoolden, waren loom. (*ML*, 424-425)

De vorm die de leegte aanneemt, duidt er echter op dat het om een tijdelijke, voorlopige leegte gaat. Er wordt geslapen, gewacht, de tractor staat "onbemand". Het is een verlatenheid die op een hervatting wacht. Deze lome stilte die A.W. Gijselhart uitstraalt, gaat aan Pechmans aankomst vooraf – een staat van paradoxale (Gijselhart slaapt) afwachting vóór de aanvang van de groteske "voorstelling". Na de vestiging van de leegte door de vaderslaap mag het groteske optreden van de levenloze acteurs van start gaan. Van A.W. Gijselhart kan zelfs beweerd worden dat hij zodanig veel leegte om zich schept dat hij er zelf door dreigt te verdwijnen, aangezien de oude patriarch steeds meer onderdelen van de Doornenhof verkoopt om miljonair te blijven, om te kunnen blijven genieten van dat cijfer met de zes (lege) nullen: "De Doornenhof ging langzaam op in geld" (*ML*, 301), meldt een verteller. Maar, wie weet, als er niets meer van de Doornenhof overblijft, kan dat zoals met het verbrande familiedomein in *Bouwval* misschien een nieuw begin betekenen?

[167] Voor een uitvoerige studie naar de invloed van Pascal op Kellendonk en zijn werk verwijs ik naar Hugo Brandt Corstius (1998).

De band die Leendert met de proliferatie van de leegte onderhoudt, is complexer. Vrij vlug beseft hij dat hij geen functie kan bekleden in de levensonderneming die zich dankzij zijn zusters' aanwezigheid in de Doornenhof aan het afspelen is. Daarom beslist hij om een radicaal andere positie in te nemen. Terwijl zijn zus als moeder het leven bevordert, wil Leendert een handlanger van de dood worden en hij beslist om het virus waarmee hij meent besmet te zijn, door te geven aan zoveel mogelijk mensen:

> Want tegenover de dynastie van het leven die Prul had gegrondvest zou hij dan een geheime dynastie van de dood hebben gesticht ('Gaat heen en vermenigvuldigt u,' riep hij de eventuele millimicronbeestjes in de jongen zwijgend na), een anti-schepping tegenover haar schepping. Nu gebleken was dat hij zich onmogelijk kon onderwerpen aan haar vrouwelijke schrikbewind was dat de enige waardige uitweg. Ja, bedacht hij, fietsend langs akkers waar sproei-installaties tuiltjes nevel uitzwiepten, in de kruin van elke neveltuil een eenpersoons regenboogje dat meedraaide met de blik van de fietser – als ik geen engel kan zijn, dan ben ik maar een duivel. (*ML*, 419)

Leendert wil onder zijn impuls in het leven een tegenstroom van dood doen ontstaan, die uiteindelijk het leven moet uitroeien. Als duivelse vertegenwoordiger draait hij Gods scheppende woorden om ten bate van zijn eigen doodsonderneming. In Genesis 9,1 en 9,7 vraagt God aan Noah en zijn zonen: "Wees vruchtbaar en word talrijk, bevolk de hele aarde" (Nieuwe Bijbelvertaling, Nederlands Bijbelgenootschap, 2004). Ook kan in de sproei-installaties een verwijzing naar een nieuwe zondvloed gezien worden.

De reductie die Leendert op gang wil brengen, vertoont een ironische dimensie. Zoals eerder meermaals herhaald werd, bestaat geen absolute zekerheid of Leendert met de letale ziekte van zijn partner besmet werd. Even onzeker is of hij de ziekte overgebracht heeft op de jongen met wie hij op dat moment net heeft gevrijd. De slaagkansen van Leenderts doodsonderneming zijn daarom onmogelijk te bepalen. Vandaar dat beweerd kan worden dat Leenderts project voor een ironische lectuur vatbaar is. De ironie in bovenvermelde passage reikt nog verder, daar deze passage een verzoening tussen Leendert en de dood laat zien. Vanaf dat ogenblik wordt Leendert een zelfbewuste dienaar van de dood. Hij is niet meer de homoseksueel die zichzelf op een ironische manier onsterfelijk waant. Neen, hij kiest ervoor om een handlanger van de dood te worden. En ironisch genoeg kan deze verzoening beschouwd worden als een stap op weg naar Leenderts verzoening met het leven, waarvan hij meteen ook de eenzaamheid aanvaardt, daarop zal nog teruggekomen worden. Leenderts verzoening met zijn existentiële conditie blijkt ook uit de tweede verwijzing naar Genesis 9 die het citaat bevat, met name de melding van het "eenpersoons regenboogje". Hier hebben we te maken met een herschrijving van Genesis 9, 12-13, waarin God stelt dat de regenboog

het teken zal zijn voor het verbond tussen Hem en zijn onderdanen, een verbond tussen God en een gemeenschap:

> ‘En dit,’ zei God ‘zal voor alle komende generaties het teken zijn van het verbond tussen mij en jullie en alle levende wezens bij jullie : ik plaats mijn boog in de wolken ; die zal het teken zijn van het verbond tussen mij en de aarde […]’. (Genesis 9, 12-13, Nieuwe Bijbelvertaling, Nederlandse Bijbelgenootschap, 2004)

Daarmee vergeleken is het verbond dat Leendert met de dood sluit een verbond dat niet plaatsvindt tussen een gemeenschap en zijn god, maar tussen Leendert en zijn sterfelijke conditie als mens. Daaraan moet toegevoegd worden dat dat pact met de menselijke sterfelijkheid laat zien dat Leendert zich voortaan als een ‘volwaardig’ mens beschouwt. Als sterfelijk wezen voelt hij zich mens onder de mensen, al voelt hij zich, als aanhanger van de dood, ook duivel. Hij is de sterfelijke conditie van de mensheid deelachtig.

Dat de leegte bij Kellendonk waarlijk positief benaderd kan worden, valt mooi aan te duiden aan de hand van het motief van de materiële leegte, en meer bepaald het gebrek waarin sommige personages belanden. Van zijn stoffelijk bezit ontdaan, staat het personage dichter bij zelfkennis. Het krijgt inzicht in wat het niet onder woorden kan brengen. Dat kan ook voor Leendert vastgesteld worden, voornamelijk door het feit dat de materiële leegte bij hem veroorzaakt wordt door de oprechte liefde die hij voor zijn jongen voelt. Aangezien Leenderts partner een dief is, veroorzaakt de jongen waarlijk de leegte rondom zich, in de winkels maar ook in Leenderts bezittingen (*ML*, 361; 374-375, 377). Ook op financieel vlak maakt de jongen Leenderts bestaan leeg. Leendert moet instaan voor de steeds hogere ziektekosten die zijn jongen in de Verenigde Staten oploopt en die door geen enkele verzekering terugbetaald worden (*ML*, 377-378). De rijpere jongen kan waarlijk een ‘hartendief’ genoemd worden, daartegenover stelt A.W. Gijselhart, zoals zijn naam laat zien, zich eerder op als een ‘hartengijzelaar’, en dan vooral ten opzichte van zijn dochter.

De rijpere jongen mag dan wel de leegte rondom zich veroorzaken, zelf is hij ook aan een ver-spoking onderworpen door de ziekte waaraan hij lijdt. Over de jongen beweert zijn conciërge:

> By the time he was ready to go into the hospital you could see right through him, like he was a lampshade and the bulb inside might give out any moment.[…] [H]e was slowing down and becoming all pale and transparent. (*ML*, 373)

Als we die lichamelijke reductie gaan vergelijken met de ver-spoking waar Gijselhart aan lijdt aan het slot van *Mystiek lichaam*, dan wordt het mogelijk om in te zien dat de ver-spoking

waarvan Kellendonks personages het slachtoffer zijn, meer is dan het ‘biologische’ symptoom van een ziekte. Eerder moet de ver-spoking opgevat worden als het paradigma van een ontmenselijking dat tezelfdertijd vatbaar blijft voor een positieve opvatting: leegte die nieuwe mogelijkheden laat verschijnen met het besef van hun voorlopigheid.

Als Leendert na zijn jongens dood naar de Doornenhof terugkeert, bezit hij niets meer, ook op financieel vlak (*ML*, 413). Nadat zijn jongen gestorven is, is hij bovendien alleen. Zou deze combinatie tussen nabijheid van de dood en materiële leegte de geschikte toestand zijn om op existentieel vlak de atopische positie in te nemen die wij in het kader van dit onderzoek proberen te omschrijven?

Ontsnappen aan de talige essentie, in de nabijheid van de dood (voorlopige conclusie)

In dit hoofdstuk ging de aandacht naar de existentiële dimensie die naar aanleiding van de ontleding van de ironie aan het licht kwam. Toen werd de vraag gesteld naar het inzicht van het personage in de ironische situatie waarin het zich bevond en naar het eventuele verband tussen de problematiek van het existentiële inzicht en de atopische waarneming. Om daar dieper op in te gaan, werd gebruik gemaakt van twee begrippen die elkaar binnen het kader van dit onderzoek vervolledigen: de tragiek en het groteske.

De tragiek maakt in Kellendonks romans de ontplooiing mogelijk van een verwachtingspatroon dat de contingentie van het bestaan meer aanvaardbaar maakt. Frits Goudvis, bijvoorbeeld, probeert zijn vaders 'onverwachte' dood tragisch te maken door de gebeurtenissen rond zijn dood tot een vertelling om te smeden. Deze casus werd verder bestudeerd aan de hand van Paul Ricoeurs theorieën over de tragiek, die het mogelijk maken om meer aandacht te besteden aan de lezer/toeschouwer. Die waarnemende instantie weet volgens Ricoeur heel goed dat het tragische personage uiteindelijk verpletterd zal worden door het lot. Toch vertraagt de vrijheidsdrang van dat personage de val van de held. Daardoor is het voor de toeschouwer *even alsof* de toekomst van de held er onzeker uitziet. Ricoeurs gedachtegoed laat zien dat terwijl Frits Goudvis geen tragiek kon bespeuren in zijn vaders bestaan, dat bestaan in feite wel tragisch genoemd kan worden. Na een eerste mislukte zelfmoordpoging kan de dood van Lucas Goudvis als 'zelfmoord bij volmacht' wel degelijk opgevat worden als een tragische dood aangezien na de eerste zelfmoordpoging een verwachtingspatroon ingesteld werd. Wel is het zo dat dit existentiële inzicht gewoonweg onaanvaardbaar is voor de zoon omdat hij mijns inziens tot nadenken aangezet wordt wat betreft de rol van de dood in het streven naar vrijheid. Dat zal in het volgende hoofdstuk aangetoond worden. De dood van Lucas Goudvis kan immers opgevat worden als een existentiële bevrijding. Zo bleek dat Kellendonks tragische zoonfiguren minder het slachtoffer waren van transcendente machten dan van hun 'énonciation'. En tegelijkertijd blijven zij in hun pogingen maar afhangen van hun woordconstructies om aan hun talige conditie te ontsnappen. De personages vertellen om afstand te nemen van hun talige conditie en tegelijkertijd blijven we hen maar herkennen in die productie. De verlossingsperspectieven waaraan de personages zich vastklampen worden bovendien angstwekkend in gevaar gebracht als men beseft hoe de taal door de leegte bedreigd wordt. Lucas' dood laat zien dat er voor Kellendonks personages nog andere wegen dan de spiegelende 'énonciation' te verkennen

vallen. Die andere oplossingen hebben in Kellendonks romans met de nabijheid van de dood te maken. De omstandigheden rond Lucas' dood doen de vraag rijzen naar de beleving van het leven vanuit een atopische plaats waar de dood reeds aanwezig is, een plaats waar de leegte niet langer meer als een bedreiging ervaren wordt, maar als een scheppingskans. Die vraag zal in het volgende hoofdstuk uitgediept worden.

De afronding van het hoofdstuk met een kort onderzoek naar het groteske liet zich rechtvaardigen door het feit dat de verheldering van sommige passages door middel van de tragiek zijn grenzen bleek te bereiken. De 'groteskenconstellaties' die blootgelegd werden, waren wat Kellendonks proza betreft vooral esthetische realisaties van wat 'ontmenselijking' genoemd zou kunnen worden. De personages worden dan voorgesteld als 'minder dan een mens', vooral aan de hand van de animalisering waar zij, onmachtig en steriel, het slachtoffer van zijn. De personages zijn speelballen in handen van blinde irrationele krachten die hen ondanks het gebrek aan oriëntering een (valse) teleologische indruk kunnen bieden.

Bovendien werd duidelijk gemaakt dat in Kellendonks romans de transcendentie zich op een paradoxale wijze waarneembaar kan maken, ondanks het feit dat de personages ingesloten zitten in een solipsistisch discursief systeem. Tijdens Scott en Lilianes huwelijksnacht treedt de geest juist op dankzij het vermogen dat nog aan de taal toegekend wordt. Dat vermogen voedt zich met de angst die de personages voor haar koesteren. Aan de hand van deze passage en ook aan de hand van de vorige blijkt dat het transcendente altijd het effect is van de waarde die door de personages aan de taal toegekend wordt. In Scott en Lilianes slaapkamer sluipt een geest rond die het effect is van de angst voor de transcendente macht van de taal. Ook uit dat optreden van de geest bleek dat de onderwerping aan de eisen van transcendente krachten op teleologisch vlak onhoudbaar is. De geest eist gemeenschap, een concretisering van het mystiek lichaam door de personages. Maar in feite eist hij iets dat van meet af aan onmogelijk is en dat bij nader inzien al overeenstemt met de huidige situatie. Naast deze benadering van de taal en haar transcendent potentieel zou men een 'atopische' aanpak van de taal kunnen plaatsen. Vanuit een dergelijke positie zou de taal vanuit haar ironische dimensie beschouwd kunnen worden, zelfs als sprake is van haar transcendente vermogen, dat uiteindelijk altijd afhankelijk is van menselijke woordconstructies.

Hoofdstuk 3

Waarnemen vanuit de dood

Zou dát het doods-uur wezen,
Waar alles op zijn best,
Verheerlijkt opgerezen
Verschemert voor het lest?

(Willem Kloos, *Verzen*)

La rencontre de la mort et de la mort?

(Maurice Blanchot, L'instant de ma mort, p. 11)

Dit hoofdstuk sluit het tweede deel van ons onderzoek af en verdiept zich nog iets meer in de tragische dimensie van Kellendonks romans. Die ontleding van de tragiek in Kellendonks werk vindt zijn oorsprong in de vraag naar het inzicht van de personages in de ironische situatie waarin ze zich bevinden en de vraag naar hun gedrag als zij tot het besef komen van hun ironische positie. Het vorige hoofdstuk liet een tragische situatie zien waarin de existentiële vervolmaking van de personages onbereikbaar wordt gemaakt door hun afhankelijkheid van de 'énonciation', de woordproductie. Toch rees uiteindelijk het vermoeden van een atopische, vrijheidscheppende situering waarin afstand wordt genomen van de 'énonciation' en van waaruit het leven vanuit een autonome positie kan worden beschouwd – een positie die met de nabijheid van de dood te maken zou hebben. In dit hoofdstuk gaat de aandacht naar deze laatste hypothese: wat is de rol van de dood in het streven naar vrijheid van Kellendonks zoonfiguur? Hoe klein is de afstand tussen dood en vrijheid op existentieel vlak? De aandacht moet ook gevestigd worden op de omschrijving van die eigenzinnige doodstoestand. Stemt die toestand overeen met de biologische dood? En hoe kan die toestand bereikt worden? Zo zal ook de rol van de zelfmoord aan de orde gesteld worden. Nog een bijkomende vraag dringt zich op: in hoeverre blijft het personage aan de 'énonciation' onderworpen?

Op de vraagstelling hierboven wordt ingegaan aan de hand van passages uit alle vier de romans van Kellendonk. Op theoretisch vlak zal gesteund worden op het werk van de Franse psychoanalyticus Jacques Lacan en diens ontleding van Sofokles' *Antigone*. Verder zal gebruik gemaakt worden van de geschriften van Maurice Blanchot over dood en zelfmoord,

en van het commentaar op een deel van die geschriften door de Franse filosoof Jacques Derrida.

Wedijveren om de dood

Uit het vorige hoofdstuk bleek dat de omstandigheden rond de dood van Lucas Goudvis in *De nietsnut* het vermoeden in stand houden van een autonoom bestaan, buiten de greep van de taal. Lucas' dood kon tragisch genoemd worden, ook op basis van Frits' opvattingen over de tragiek. Niettemin viel er volgens Frits in zijn vaders bestaan geen tragiek aan te duiden. Is Lucas' sterven onaanvaardbaar voor Frits omdat de dood het bestaan als een afgerond geheel laat zien, los van de talige onderwerping? Die mogelijkheid bestaat, rekening houdend met de passage van de verdrinkingsdood die even verder aan bod zal komen.

De eerste vraag die hier echter gesteld dient te worden, is of de *biologische* dood een voorwaarde vormt om de existentiële vrijheid te mogen gaan verkennen. Kan de existentiële autonomie anders dan via de biologische dood bereikt worden? Al in het eerste deel van dit onderzoek viel op dat (in de vertelling van zijn zoon) Lucas Goudvis vanaf een zeker punt, nog levend, tekenen van onafhankelijkheid vertoont. Als hij met Dirkzwager uit de psychiatrische instelling vlucht naar Mohrbach-Saint-Hubert (dus overgaat van een gesloten ruimte naar vrijheid), beslist Lucas om het huis, dat nota bene tot zijn schoonfamilie behoort, te laten schilderen (*NN*, 192). Die beslissing toont aan dat hij zelf iets wil ondernemen, op onafhankelijke wijze. Daarnaast beslist hij ook om ´s anderendaags "naar huis" (*NN*, 193) terug te keren. Laten we eraan herinneren dat deze autonome beslissingen geuit worden door een man van wie het bestaan altijd door anderen (voornamelijk zijn schoonfamilie) bepaald werd. Op deze twee beslissingen volgt nog Lucas' bevestiging van zijn herwonnen vrijheid, die hier om duidelijkheidsredenen opnieuw geciteerd wordt: "'Ik kan gaan en staan waar ik wil. Ik had het volste recht om te vertrekken uit Zand en Schut. Ik zat daar tenslotte nog steeds vrijwillig, zonder rechterlijke machtiging'" (*NN*, 193). Pas na die twee beslissingen en die vrijheidsbevestiging wordt Lucas Goudvis door Dirkzwager vermoord. Zijn dood was al aan het naderen, maar dood was Lucas nog niet. Het valt niet met zekerheid vast te stellen of Lucas (zoals hij door zijn zoon verteld wordt) zich bewust was van het feit dat hij met die vrijheidsbevestiging Dirkzwagers woede zodanig ging aanwakkeren dat hij door hem vermoord ging worden. Het is dus niet duidelijk of Lucas besefte dat zijn woorden hem fataal zouden worden. Of dit een gecamoufleerde zelfmoord is, valt dus niet met zekerheid uit te maken. Ook staat niet vast of Lucas ervan overtuigd was dat hij ´s anderendaags naar huis zou terugkeren.

Op de vraag of Lucas zich al dan niet door Dirkzwager wilde laten vermoorden, kan nog op een andere manier geantwoord worden, zonder in exclusieve termen te redeneren. Er kan wellicht beweerd worden dat Lucas Goudvis die autonomistische bevestiging alleen maar had kunnen uiten in het besef dat hij in een zekere zin al dood was, dat zijn vrijheid maar beleefd kon worden vanuit een positie waarin niet meer aan de dood ontsnapt kon worden. “Ik zal het leven voortaan alleen in de spiegel des doods aanschouwen” (*NN*, 160), is Lucas’ mededeling als hij in *Zand en schut* opgenomen wordt. Kon voor Lucas zijn *vrije, autonome* bestaan alleen maar beschouwd kon worden vanuit een atopische positie waarin hij al dood was?

Die vraagstelling kan in *De nietsnut* verder verkend worden aan de hand van een passage waarin ditmaal de zoon een gelijkaardige visie op zijn bestaan werpt als hij aan het verdrinken is. Opnieuw zal blijken dat de existentiële voltooiing binnen handbereik is op de drempel van de dood. Ook zal van de gelegenheid gebruik gemaakt worden om deze passage, die door de zoonfiguur verteld wordt, te lezen als een paradigmatische weergave van de machtsstrijd tussen vader en zoon. Op weg naar Mohrbach-Saint-Hubert vertelt Frits aan Ben een jeugdherinnering. Als Frits op zevenjarige leeftijd met zijn ouders een middag doorbrengt bij een meertje, is hij gefascineerd door de “grote jongens” met “gespierde benen” (*NN*, 182) die hij er ziet. Op het strand zijn zijn ouders blijkbaar begonnen met een voorspel. Frits staat op om te gaan zwemmen en nodigt zijn vader uit om met hem mee in het water te gaan. Zijn moeder, 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 zijn vader toe. Daarna verdwijnt hij onder water om in een moment van intens genot een verdrinkingsdood tegemoet te gaan. De passage waarin Frits’ verdrinking beschreven staat, legt de nadruk op het ‘kunnen zien’ van de pluraliteit, de veelheid van de betekenissen die het waargenomene toegekend kunnen worden. Het ene kan naar iets verwijzen, maar ook nog naar iets anders enz. De passage laat zien dat er onverwachte verbanden gelegd kunnen worden tussen wat op die ogenblikken onder water wordt waargenomen en andere ervaringen:

> “Nog nooit had ik mijn ogen open durven houden onder water en nu […] deed ik het moeiteloos. […] Ik zag zilver, het zilver van ingehouden tranen, droomloze slaap: geel – van laat wakker worden en ook van ellende en uitputting; bruin, monkelend bruin, van aarde, van geheimen tegen wil en dank; het groen van tevredenheid en het groen van afgunst; het grijs van alles wat ik vergeten was en nog vergeten zou; en blauw, het blauw van mijn vaders ogen, zijn maandagen en boodschappen, scheermessen, blauw-blauw, en het blauw van mijn moeders ogen. Wat ontbrak was rood, maar misschien deed ik het niet. Tegelijkertijd moet ik geweten hebben dat ik bezig was, zo niet om te stikken, dan toch om te sterven, want die minuten […] waar alles overbelicht leek, die ogenblikken

> herinner ik me als de enige waarin ik mijn leven heb kunnen zien als iets volledigs, dat niet alleen een begin en een midden had, maar ook een eind, iets dat afgerond was en mooi." (*NN*, 184-185)

Ook belangrijk is het bewustzijn van de nabijheid van de dood op dat ogenblik, het besef dat men nog leeft maar dat er aan de dood zeker niet meer ontsnapt kan worden, dat men in een zekere mate 'al dood' is. En het is vanuit die atopische positie dat het bestaan in zijn differentie beschouwd wordt, en tegelijkertijd als iets dat "afgerond" kan zijn "en mooi"; beschouwingen die tezelfdertijd de semantische onvatbaarheid omvatten, het besef dat de betekenis nooit afgerond is.

Als Frits de laatste momenten van zijn vaders leven vertelt, doet hij dat tot aan de grenzen van het vertelde leven. Die grenzen van het vertelde biologische bestaan worden vergeleken met het vertekpunt van een radicale leegte, het punt waar "ieder verhaal [moet] eindigen" (*NN*, 194). In gelijkaardige woorden vertelt Mandaat de laatste momenten van zijn bevroren grootvader op diens motor: "Hoewel… er is voor elk verhaal, net als voor ieder leven, één natuurlijk eind: de dood. Natuurlijk, de dood!" (LG, 275). Die vaderfiguren worden verteld tot op het punt waar de vertelling nodig ophoudt, verstomt en het woord afstaat aan de radicale niet-vertelbare leegte die de dood is. Als we Frits' omgang met zijn vaderpersonage vergelijken met zijn vaders' gedrag met zijn verdrinkende zoon, dan zien we dat hij zijn zoon dat punt waar "ieder verhaal moet eindigen" (*NN*, 194) niet laat bereiken. Wel komt Lucas tussenbeide om zijn zoon op het droge te brengen. Hij laat zijn zoon de dood niet van zo dichtbij verkennen als Frits zijn vader laat doen. Vandaar misschien dat Frits zijn vaders dood en de tragiek die die dood omringt zo moeilijk kan aanvaarden: terwijl Frits, toen hij nog een kind was, door zijn vaders tussenkomst van de biologische dood onthouden werd, is zijn vader de andere kant van de drempel gaan verkennen, en voelt Frits zich gedwongen om die onaanvaardbare 'overtreding' te vertellen. Frits' vader zou een radicale handeling uitgevoerd hebben die hij zelf aan zijn zoon verboden had.

De roman bevat nog andere passages die een fascinatie tonen voor de dood met behulp van een vloeibaar element. Lucas' zelfmoordpoging in zijn *badkuip* en zijn moord met een *nat* vod kwamen al ter sprake. Even vóór zijn (eerste) zelfmoordpoging had hij de kleintjes van zijn kat in een zak gestopt die hij daarna in een *gracht* liet verdwijnen (*NN*, 151-152). Als Frits met zijn auto vertrekt, moet hij "de neiging onderdrukken om af te scheuren op zo'n goedmoedig knipperend stoplicht of [zich] met auto en al te laten verdwijnen in het kalme, donkere *water* [ik cursiveer telkens, MS]" (NN, 106). Hieraan kan nog de naam van de plaats waar Lucas vermoord werd toegevoegd worden: Mohrbach, die naar de Duitse termen 'Moor', in het Nederlands 'moerasland', en 'Bach', d.w.z. 'beek', zouden kunnen verwijzen.

Frits' verdrinkingspassage herinnert trouwens aan de door Mircea Eliade (1959, 115-118) beschreven inwijdingsrituelen waarin de noviet voor zijn wedergeboorte door een zeemonster verzwolgen wordt. Dergelijke episodes kunnen gelijkgesteld worden met een *regressus ad uterum* waarin de dood een nieuwe geboorte aankondigt. Maar in hoeverre hebben we bij Kellendonk met een dergelijk geboorteproces te maken?

Terug op het strand wacht Frits zijn straf af: "[Z]o wachtte ik tot ik krijsend opnieuw geboren mocht worden, tot mijn wereld opnieuw binnenstebuiten zou worden gekeerd, van baarmoeder tot moeder aarde. Maar [mijn vader] sloeg me niet" (*NN*, 186). Frits' nieuwe geboorte is onafgewerkt, net als in *Bouwval* 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 (in tegenstelling tot de beweringen van Ernsts moeder) dat Lucas voldoende kon zwemmen om zijn zoon uit het water te redden. Zoals Arie Storm (1992) eerder al opmerkte, heeft het niet kunnen zwemmen hoogstwaarschijnlijk betrekking op de seksuele impotentie van de vaderfiguur[168]; nog een vorm van onkunde, dus.

In de onmachtsproblematiek 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 de redding door Lucas Goudvis van zijn zoon uit het meertje een duidelijk vaderlijk verbod op incest, waaraan de zoonfiguur tegenwerking biedt. *Bouwval* verried een kinderlijk verlangen naar patriarchale ontkroning. In *De nietsnut* wordt de vaderfiguur letterlijk vermoord[169], hoewel niet 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 met een nat vod:

---

[168] Ook het letterlijke citaat uit Shakespeares *Antony & Cleopatra* (*NN*, 113), dat door Frits' vader uitgesproken wordt, verwijst naar de verslapte fallus. Zie: Van Deel (1980, 122-123) voor Kellendonks commentaar op het citaat.

[169] Er zou beweerd kunnen worden dat na de dood van de vaderfiguur, het verbod op incest aan de hand van de jeugdherinnering opnieuw aan de oppervlakte komt. De nieuwe verhouding tussen moeder en zoon zou kunnen blijken uit passages zoals de volgende op de dag van Lucas' begrafenis, die zo niet impotentie, alvast seksuele onhandigheid uitdrukken.

> [Mijn moeder] vouwde haar handen voor haar schoot, een geduldig gebaar dat betekende dat ik haar kon kussen, en ik stond al voorovergeheld om mijn lippen op haar wang te drukken toen ik merkte dat ze een voile voor had en niet van zins was om het gaas op te tillen. Even stond ik te wankelen op mijn voeten, zwaaide ik als een dronken schooier voor haar heen en weer, zodat ze mij bij mijn arm moest grijpen. Met haar kleine, sterke hand duwde ze me naar de rouwwagen. (*NN*, 126)

> ‘Om m’n schouders – je wurgt me! M’n schouders!’
> Hangend aan mijn vaders rug, een vale rug met hier en daar een weinig opmonterende sproet, werd ik schokje voor schokje naar de kant gezwommen. (*NN*, 185)

De mislukte verdrinkingsepisode toont handelingen waarvan de onvolmaaktheid in de optiek van de zoon te wijten is aan het (gebrekkige) optreden van de vaderfiguur. De verdrinkingsdood (in het moederlijke element dat het water is) liet het leven in zijn voltooiing als een afgewerkt geheel zien. Deze ervaring van existentiële voltooiing werd echter door de tussenkomst van de vader onderbroken, net als Ernsts dans in de voorouderlijke loods, in de roman *Bouwval*. Bovendien, tegen Frits’ verlangens in volgde op zijn redding geen straf waarmee de navelstreng doorgeknipt kon worden. Anderzijds dient de vraag gesteld in hoeverre de vader aan zijn zoon diens eigen passiviteit bewust wil maken: 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 zoals die door de zoonfiguur waargenomen wordt? Kan de vaderlijke houding, voor een deel althans, niet opgevat worden als een taalloze aansporing tot een scheppingsdaad met gevolgen?

‘Tussen twee doden’

De hypothese dat het leven slechts beleefd kan worden vanuit een positie waarin men al enigszins dood is, wat mijns inziens goed aansluit bij Kellendonks romans, werd overgenomen van Lacans ontleding van Sofokles’ *Antigone*. Dat personage noemt hij een figuur “entre deux morts” (1986: 315), ‘tussen twee doden’. Voor de Franse psychoanalyticus bekleedt Antigone een radicale grenspositie, ‘Atè’[170] genoemd, en die Stefan Hertmans (2007: 166) bestempelt als “de liefde voor het noodlot zoals Antigone die voelt”. In die positie is het voor Antigone mogelijk om de waardigheid van haar bestaan te behouden (Lacan 1986: 325). Een personage als Antigone is een paradigma van de “illusieloze mens”, beweert Stefan Hertmans als hij Lacan becommentarieert, “hij of zij bevindt zich tussen het eerste besef van de dood en de feitelijke dood, en leeft daarin dicht bij de essentie van het leven […]” (Hertmans 2007: 152). Eenmaal die grenspositie tussen twee doden bereikt is, éénmaal men te ver is en de dood als het ware onvermijdelijk wordt, als de dood ‘er al is’, dan kan het leven

[170] Voor een diepgaand commentaar op Lacans “Atè” verwijs ik naar Paule Plouvier (1997: 117-126).

beleefd worden vanuit een atopische positie waarin het bestaan ervaren wordt als datgene dat verloren is gegaan. "[P]our Antigone, la vie n'est abordable, ne peut être vécue et réfléchie, que de cette limite où déjà elle a perdu la vie, où déjà elle est au-delà – mais de là, elle peut la voir, la vivre sous la forme de ce qui est perdu" (Lacan 1986: 326). Die visie kan verder bestempeld worden als een ironische visie op het bestaan, dat beschouwd wordt als een ideaal waarvaan meteen de onbereikbaarheid duidelijk is. Het leven wordt voluit beleefd, maar tegelijkertijd als onmogelijkheid, vanuit een atopische positie die door de figuur bewust ingenomen werd, "geste radical par lequel les héros proclament leur adhésion au point qui les a faits tels et qui est en connivence avec la mort […]" (Plouvier 1997: 124).

Opvallend genoeg heeft Jacques Derrida het over een gelijkaardige positie als hij een tekst van de Franse schrijver en denker Maurice Blanchot ontleedt die *L'Instant de ma mort* (2002) heet. De tekst vertelt hoe een jongeman tijdens de Tweede Wereldoorlog op het punt stond om gefusilleerd te worden maar op het nippertje aan de dood kon ontsnappen. Voor de jongeman is het alsof hij dan al dood is. Hij denkt en spreekt dan 'vanuit' de dood:

> Quelqu'un entend parler, nous parler, non seulement de sa mort, mais *de* sa mort au sens du *de* latin, au sens de *depuis* sa mort : non pas *aus meinem Leben*, comme *Dichtung und Wahrheit*, de ma vie depuis ma vie, mais *au contraire*, dirait-on, *depuis* ma mort, *depuis* le lieu et *de* l'avoir-lieu, mieux, de l'*avoir-eu-lieu*, déjà, de ma mort. (Derrida 1996 : 33)

Het personage bevindt zich in een tijdruimtelijke dimensie waarin hij op een paradoxale manier al dood is. Zijn lichaam moet alleen nog maar het leven verliezen, maar zijn dood heeft al plaatsgevonden omdat er niet meer aan ontsnapt kan worden. Wat voor Derrida belangrijk is, is in feite niet of de biologische dood al dan niet zal plaatsvinden, maar de ervaring, de belevenis van die paradoxale staat waarin men al dood is, de tijdruimte waarin de dood al aanwezig is:

> Tout, tout ça, s'est déjà passé parce qu'on sait ce qui va se passer. On connaît le scénario, on sait ce qui va se passer. […]
>
> Ce qui va se passer maintenant s'enfoncera donc dans l'accompli, comme à l'envers, dans ce qui était déjà arrivé, dans ce qui est déjà arrivé, c'est-à-dire la mort […]. *On ne ressuscite pas de cette expérience de la mort inéluctable, même si on y survit* [door mij gecursiveerd, MS]. (Derrida 1996 : 45)

Laten we, om dieper in te gaan op deze status 'tussen twee doden', even terugkeren naar Kellendonks romans. In een vergelijkbare positie bevindt Opa zich in *Bouwval*. Uiteraard kan beweerd worden dat Opa al enigszins 'dood' is aangezien hij door Theet verlaten wordt en de rest van zijn familie (behalve Ernst) weinig onderneemt om wat de traditie genoemd kan

worden overeind te houden. Bovendien meldt de roman duidelijk dat deze familieleden Opa liever in een bejaardentehuis zouden willen hebben. Arie Storm vraagt zich af in hoeverre de plaatsnaam Alverna, waar Opa woont, niet betekent: "Al-ver-na het leven, in het dodenrijk dus" (Storm 1997: 104). Zelf geeft Opa toe: "Ik had al twintig jaar begraven moeten zijn" (*BVL*, 54). Even later komt de volgende ironische vraag: "'Wisten jullie,' vroeg Opa, terwijl hij een schijfje augurk aan zijn vork prikte en in de hoogte stak, 'dat mensen op hun sterfbed heel vaak om augurken vragen?'" (*BVL*, 83). Dat Opa zich bewust is van zijn nakende dood bevestigt hij daarna nog een laatste keer: "Zo verschrikkelijk veel tijd is me niet meer toegemeten" (*BVL*, 92). En werd er in het eerste deel van dit onderzoek niet beweerd dat de familieleden gekomen waren om Opa te begraven, dat de bijeenkomst trekken had van een dodenmis?

Opa's positie 'tussen twee doden', van waaruit het leven illusieloos beschouwd kan worden, komt nog duidelijker naar voren als met de ironische dimensie van de intrige rekening wordt gehouden. De familie is Opa komen begraven, maar Opa heeft zich op dat ogenblik al begraven door het patrimonium aan de naburige garage Gradus Jansen te verkopen. Opa leeft al in de dood, en wacht alleen nog op zijn biologische dood. Het begravende optreden van zijn familie is voor hem slechts de bevestiging van zijn atopische visie op het bestaan: "'Ik heb geen illusies.' […] 'Daarvoor ben ik te oud. Ik wil alles zien zoals het werkelijk is […]'" (*BVL*, 89). Met die woorden rechtvaardigt Opa het feit dat hij al het nodige ondernomen heeft om het huis te verkopen. Het is dan ook enigszins logisch dat hij kort daarop sterft, nog vóór Theets vertrek en Opa's eigen vertrek naar het bejaardentehuis. Dat Opa's biologische dood en de geboorte van Ernsts tweede zusje gelijktijdig plaatshebben, toont aan dat met de dood van Opa de tijd niet blijft stilstaan, maar dat verdwijning en leegte ook voor vernieuwing plaats kunnen maken. Daarop duidt ook de groteske "foetushouding" (*BVL*, 100) waarin Theet Opa dood aantreft. Een gelijkaardig mechanisme kan verder in *Letter en geest* teruggevonden worden, waar de aankondiging van Brugmans dood samenvalt met de aankondiging van de geboorte van Qualings dochtertje (*NN*, 266-267).

Hier moet nog een laatste opmerking toegevoegd worden aangaande zowel de korte afstand tussen leven en dood als de positie tussen twee doden. Want ook van Ernsts vader zou beweerd kunnen worden dat hij tussen twee doden leeft, in die zin dat voor hem het leven slechts zelfstandigheid kan bieden als hij zich bevindt in een positie waarin hij al dood is. Door niet meer mee te doen aan de traditie zoals Opa die voor ogen heeft, heeft Willy zichzelf uitgeschakeld (evenals zijn zoon Ernst). Door die dood van de traditie te bereiken en vanuit die dood te leven, is een nieuw onafhankelijk bestaan mogelijk geworden. Toch moet met het

verband dat hier gelegd wordt met de positie tussen twee doden iets voorzichtiger omgegaan worden aangezien in dit geval, en in tegenstelling tot de andere voorbeelden die aan bod komen, het personage zich niet bevindt in een toestand waarin de biologische dood onvermijdelijk lijkt en dus op een zekere manier al aanwezig is.

Letter en geest laat op het eerste gezicht geen personages optreden die er bewust voor kiezen om hun bestaan te beschouwen vanuit een positie tussen twee doden. Het enige sterfgeval dat de roman vermeldt, is Brugmans dood, die bij Mandaat wel veel belangstelling opwekt. Mandaats fascinatie voor dat sterfgeval herinnert aan Frits' fascinatie voor de dood van zijn vader, al kan Mandaat heel wat minder over Brugman vertellen dan Frits over zijn vader. Wel is het zo dat zoals in *De nietsnut* de vader van meet af aan als een dode wordt beschouwd, zowel door sommige personages als door de verteller. Zo wordt Qualing door Van Uffel de "onbestorven weduwe Brugman" (*LG*, 217) genoemd. Aanvankelijk begrijpt Mandaat niet waarom zijn assistente zo genoemd wordt, maar daarna vangt hij geruchten op over een eventuele affaire tussen Brugman en Qualing (*NN*, 239). Qualings zwangerschap zou volgens de geruchten uit die verhouding ontstaan zijn. Officieel werd Brugman nog niet dood verklaard, maar Qualing wordt toch al "weduwe" genoemd, "onbestorven", weliswaar. Daarna is nog tweemaal sprake van een sterfgeval onder Qualings verwanten, aangezien van haar verteld wordt dat zij 'rouwt' (*LG*, 234 en *LG* 238). Vandaar de vraag waarom er gerouwd zou worden om een persoon die officieel nog in leven is. Of is het toch alsof Brugman al dood was, maar die dood nog niet tot feit verworden is, dat hij zich bevindt 'tussen twee doden'? In de volgende passage worden Mandaats gedachten verwoord, of dat is althans de indruk die de vertelling geeft:

> [Qualings] gedrag vertoont kortom alle kenmerken van onverwerkte rouw. En waarom zou ze om hem rouwen als het toch wel goed komt met Brugman? Als hij niet overleden is? En om hier rond te kunnen spoken moet hij overleden zijn […]. (LG, 234)

De onzekerheid over Brugmans biologische dood doet de vraag rijzen of het spook dat Mandaat in de Kapel meent te zien niet Brugmans geest is. Die vraag wordt trouwens herhaald tijdens een gesprek tussen Mandaat en Van Uffel:

> '[…] Brugman is toch niet dood?' Dat is maar helemaal de vraag, legt hij [Mandaat] het directielid uit. Als het spook de geest van Brugman zou zijn, dan zou alles kloppen. Zo ligt het eigenlijk. (*LG*, 253)

Dit is een reden te meer om de visie van het personage tussen twee doden te associëren met de visie van het spook. Het personage dat zich tussen twee doden bevindt en dat zijn bestaan beschouwt vanuit een positie waar hij 'al dood' is, zou over een analoge geïdealiseerde visie beschikken als de visie die het spook toegekend werd. Beide zouden even goede "zieners" kunnen zijn. Er zou zelfs beweerd kunnen worden dat de identiteiten van zowel het spook als het personage tussen twee doden poreus in elkaar opgaan, dat beide identiteiten elkaar overlappen zoals hier tussen het personage Brugman en het spook in de bibliotheek gebeurt. Een vorige versie van *Letter en geest* die niet werd gepubliceerd, toont een Mandaat waarvan ook het bestaan positief opgevat wordt eenmaal hij al enigszins dood is. Hij heeft net zijn ontslag aangeboden en is daardoor als het ware al verdwenen uit de bibliotheek, maar is toch nog altijd aanwezig. Alleen dankzij die tussenpositie die ook als een stadium van een positieve 'verspoking' kan worden beschouwd (hij is een paradoxale aanwezigheid geworden), wordt hij iets dat hij daarvoor niet was, namelijk "veelbelovend":

> Het nieuws van Mandaats ontslagaanvraag is inmiddels overgedrongen tot alle geledingen van ons instituut en hij wordt iets dat hij al die maanden hier nog niet geweest is: veelbelovend. Nog is hij in ons midden, maar spoedig zal hij overgaan. Hij krijgt iets transcendents. Hij kan zich verbeteren, zo neemt men aan[171].

Als Brugmans dood dan toch eindelijk officieel bekend wordt gemaakt aan het personeel van de bibliotheek, wordt de onzekerheid over het moment van zijn dood bekrachtigd:

> Eigenlijk heeft [Mandaat] alleen begrepen dat Brugman waarschijnlijk niet zaterdag is overleden, maar eerder, misschien wel veel eerder […]. Buren vragen zich af waarom de gordijnen steeds gesloten blijven. De postbode krijgt de brieven niet meer in de overvolle bus geduwd. Het constant hoge gasgebruik wekt argwaan bij het energiebedrijf. (*LG*, 268)

Brugman had al lang(er) dood kunnen zijn. Het moment van zijn dood kan niet bepaald worden. Het 'begin' van zijn dood staat niet vast. Hij had van meet af aan dood kunnen zijn en was vandaar altijd al tussen twee doden. De tussenpositie die Brugman inneemt, blijkt ook al uit zijn naam: Brugman is de man van de brug, een bouwsel dat zich altijd *tussen* twee oevers bevindt. Een brug neemt altijd een tussenpositie in. Een brug laat zich niet in exclusieve binarismen onderbrengen.

[171] Kellendonk, Frans, *Letter en geest. 'De beslissing'/'Wat de gek ervoor heeft'*. H. Schets, Manuscirpt, Kellendonk Archief, Centrale Universiteitsbibliotheek Leiden.

Laten we ook benadrukken dat bij Mandaat, met zijn verwijzing naar "het constant hoge gasgebruik", een analoog vermoeden rijst als bij Frits tegenover zijn vader, en dat is het vermoeden dat de vaderfiguur zelfmoord heeft gepleegd. Ook Kellendonk dacht er zo over, dat blijkt uit nota's van de auteur ter voorbereiding van de roman: "Wanneer de voorganger sterft wordt het mysterie niet kleiner, maar juist groter – en nijpender, want wie zal zeggen of het lot van Dhr. Dinges – mogelijk zelfmoord – niet ook het zijne zal zijn?"[172].

De taal overschreden

In *Mystiek lichaam* valt bij Leendert een overgang vast te stellen van een bewust verzet tegen de dood naar de bewuste inname van de positie tussen twee doden. Als hij met zijn jongen in New York vertoeft, is het onder meer om de waan van hun homoseksuele onsterfelijkheid te onderhouden. Aangezien homoseksuele relaties kinderloos zijn, staan zij buiten de geschiedenis van het vlees, heeft zijn zus hem doen verstaan (*ML* 367-371). Vandaar dat volgens zijn eigen logica Leendert de homoseksuele sterfelijkheid gewoon onaanvaardbaar vindt, wat niet betekent dat hij zijn eigen sterfelijkheid niet erkent. Veeleer wordt die onsterfelijkheid door hem ironisch opgevoerd. Als de rijpere jongen bijvoorbeeld verneemt dat hij door zijn ziekte zal sterven, beweert hij het volgende aan Leendert:

> ' […] *Ik* geloof echt niet dat ik dood zal gaan. Ik kan het me niet voorstellen. Iedereen gaat dood behalve ik.'
> […] '*Ik* denk er precies zo over,' had [Broer] gekraaid, en dat was het eerste wrikken van het breekijzer. Want wat wilden die woorden anders zeggen dan: van jou daarentegen kan ik het me wél voorstellen? (*ML*, 381-382)

Terwijl zijn jongen blijft geloven in zijn onsterfelijkheid, blijkt Leenderts houding veel meer door de ironie bepaald. Dat blijkt niet alleen uit zijn ironische antwoord, dat betrekking heeft op zijn eigen persoon en niet op zijn eensgezindheid met zijn partners bewering. Maar dat blijkt ook uit de manier waarop hij met zijn eigen theorieën over homoseksuele onsterfelijkheid omgaat. Als homoseksueel blijkt Broer zonder moeite de sterfelijkheid van zijn partner te kunnen aanvaarden. Laten we verder opmerken dat als de jongen beweert dat hij de enige is die niet zal sterven, geopperd kan worden dat volgens hem alle andere homo's dus wel sterfelijk zijn.

[172] Kellendonk, Frans, *Letter en geest*. Varianten, schetsen en schema's Manuscript, Kellendonk Archief, Centrale Universiteitsbibliotheek Leiden, p. 57.

Leenderts discours over de houding van de homo's tegenover de Geschiedenis en meer bepaald de dood, kan beschouwd worden als gekenmerkt door een moeizame existentiële strijd tegen de dood. Zijn discours kan met andere woorden beschouwd worden als het symptoom van een persoonlijke worsteling met de dood. Duidelijk is dat op het moment waarop de rijpere jongen in Leenderts aanwezigheid sterft. Zoals in Kellendonks andere romans komt op het moment dat een sterfgeval zich voordoet, een fascinatie voor het optreden van de dood aan de oppervlakte:

> Er was echter één beeld geweest dat [Broer] maar niet kon kwijtraken. De jongen had hoogstverbaasd gekeken toen hij eindelijk werd weggedragen in Morfine's armen. Wat had hij gezien? Met die vraag bleef Broer zijn hersens pijnigen. Het moest iets overbekends zijn, de blik was er ook een van herkenning geweest. (*ML*, 413)

Waarom herkenning? Wat Broer op dat ogenblik nog niet ziet maar zijn jongen tussen twee doden waarschijnlijk wel, is dat de dood in feite altijd al aanwezig geweest was. De rijpere jongen ontmoet de dood als een instantie die hem zijn leven lang al begeleid had. Hij had zijn dood alleen maar niet willen herkennen tot op het moment van zijn sterven, terwijl die onzichtbare gestalte van de persoonlijke dood er altijd al geweest was. Daarop wijst ook Leendert in zijn hoogliedje. Hij beweert er dat hij de blik van zijn jongen heeft begrepen, en verklaart iets verder over de dood: "Ik zocht naar jou en vond je niet en al die tijd heb je me naar het altaar geleid" (*ML*, 451). De dood moet dus aanvaard worden als een instantie waartegen men toch niet in opstand kan komen aangezien hij deel uitmaakt van het persoonlijke bestaan. Het is een herinnering aan de sterfelijkheid – aan het leven voor de dood[173]. De atopische visie op het bestaan, de visie geworpen vanuit de positie tussen twee doden, is er dus een die de persoonlijke sterfelijkheid onder ogen durft te zien als een dimensie die onherroepelijk deel uitmaakt van het leven. De dood staat niet apart van het bestaan. Men kan er niet in opstand tegen komen, en ook kan men hem niet negeren.

Er werd beweerd dat Leenderts gedrag ten opzichte van de dood ironisch was aangezien bleek dat hij de sterfelijkheid van homo's in feite nooit ter discussie had gesteld. In een andere passage verneemt men zelfs dat Leendert een nauwe band onderhoudt met de dood en zijn eigen sterfelijkheid. Op dat ogenblik is hij aan het nadenken over de mogelijkheid dat hij ook besmet werd met de dodelijke ziekte van zijn jongen:

[173] Leo Bersani (1987: 222) beweert trouwens dat een van de gevolgen van de verschijning van aids een bevestiging van de biologische dood was.

> Hij [Leendert] kon binnenkort doodgaan of niet, met dat dubbele vooruitzicht moest iedereen leven, tenslotte. Leven met de dood voor ogen, dat was trouwens al sinds zijn veertiende zijn regime geweest. Hij had toen aan slapeloosheid geleden en daar pillen voor gekregen die hij niet had ingenomen, maar had opgespaard tot hij er genoeg bij elkaar dacht te hebben om zelfmoord te kunnen plegen. Er was daarna een grote gemoedsrust over hem gekomen. (*ML*, 414)

Leendert leeft dus voluit met het perspectief voor ogen dat hij op een dag zal sterven. Zitten we hier met een paradox aangezien Gijselharts zoon zich tot nog toe opstelde als een vijand van de dood? Het probleem ligt in feite niet in de aanvaarding van de dood in het persoonlijke bestaan. Leendert kan het eigenlijk wel vinden met zijn sterfelijkheid. Het probleem ligt voor hem eerder in de contingentie die aan de dood verbonden is. Problematisch voor Leendert is dat plots duidelijk wordt dat de dood om het even wanneer kan toeslaan, zonder aankondiging van zijn optreden. Wanneer de dood een leven opeist, is onvoorspelbaar. Met andere woorden: het probleem is de zelfbeschikking over het moment waarop de dood toeslaat. Het knelpunt is een tragische bewering: aan het contingente optreden van de dood in het bestaan valt niet te ontsnappen. Opnieuw komt de Ricoeuriaanse spanning tussen vrijheid en gebondenheid aan de oppervlakte:

> We trekken [de grenzen van ons leven] zelf, door de dood uit te stellen. Door elke dag te zeggen: Nog niet! Het voor je uit schuiven van de dood schonk vrijheid, de dood zelf niet. Vrijheid is een suïcidale toestand, concludeerde Broer […]. Hij voelde zich op het ogenblik zo misselijk omdat hij niet meer kon leven alsof hij zijn dood in eigen handen had. (*ML*, 414-415)

Wat Broer zo mist in de passage hierboven is in feite een *ironische* dimensie van zijn bestaan, waarin hij kan doen alsof hij de dood verder domineert, waarin hij zich sterker waant dan de dood. Daartegenover verschijnt een onherroepelijke *tragische* dimensie van het bestaan, die hij niet langer kan negeren: de onontkoombaarheid van de dood die op een onbepaalbaar ogenblik toeslaat. Maar anderzijds, zoals al beweerd werd, is Leenderts bestaan misschien wel ironischer dan hij wel denkt aangezien hij misschien niet ziek is. Op laatstgenoemde ironische dimensie heeft hij echter geen enkele greep. Want als blijkt dat hij wel ziek is, zal hij in geen geval zelf kunnen beslissen over het moment van zijn sterven. Het moment van zijn dood hangt dan wel af van zijn ziekte, behalve natuurlijk als Broer zelfmoord pleegt, maar die optie zal nog aan bod komen.

Zo ver beland in zijn redenering begeeft Leendert zich dichter bij de dood. Hij dringt dieper in de atopische ruimte tussen twee doden want vanaf dat ogenblik gaat hij het leven aanschouwen vanuit het perspectief van iemand die al dood is. Hij aanschouwt dan zijn bestaan vanuit de positie van iemand die ten dode opgeschreven is. Hij voelt zich niet meer in een suïcidale toestand waarin hij zich vrij waant en de dood ironisch domineert. Integendeel,

Leendert aanvaardt de dood en stemt toe dat hij toeslaat op een moment waarop hij geen greep heeft: “Steeds heviger verlangde hij naar het ogenblik dat de tekenen van het einde zich in zijn lichaam zouden openbaren. Dan zou iedere dag weer meegenomen zijn” (*ML*, 415). Dan pas wordt het leven de moeite waard.

Opvallend is dat Leendert op dit punt zijn suïcidale vrijheidslogica niet meer hanteert. Immers, als je dodelijk ziek bent, kun je nog zelfmoord plegen en op die manier je overmacht laten zien, werd al geopperd. Aan die optie lijkt Leendert niet meer te denken. Om die ‘vergetelheid’ te belichten, kan misschien gebruik gemaakt worden van de geschriften van Maurice Blanchot, wiens denken over dood en zelfmoord ons ook hier van pas kan komen. Als iemand zelfmoord pleegt en daarmee zijn overwicht op de dood meent aan te tonen, zegt Blanchot, dan stoot hij in feite op het eeuwige ophouden van zijn eigen persoon. Dan wordt hij geconfronteerd met “la mort comme […] ce qui n’arrive pas ou comme […] ce qui se retourne […] en *l’impossibilité de toute possibilité*” (Blanchot 1980: 114-115). Wie zelfmoord pleegt, wie het eeuwige ophouden van de mogelijkheid veroorzaakt, overmeestert dus in feite niets, aangezien er niets komt opdagen. De mogelijkheid om de dood te overmeesteren bestaat dan niet meer. Alles is opgehouden. Zelfmoord toont eerder de onmogelijkheid van de mogelijkheid aan, “[…] dans la mort, il ne se passe rien et […] elle-même ne passe pas […]” (Blanchot 1980: 115)[174]. Wat de positie tussen twee doden in feite mogelijk maakt en waar zelfmoord geen gelegenheid toe geeft, is het opkomen, het *opdagen* van de dood, zoals Dirkzwager bijvoorbeeld plotseling opdaagt om Lucas Goudvis te vermoorden. Zelfmoord geeft integendeel aan de dood niet de gelegenheid om aan te komen, om axiologisch haar aanwezigheid te laten aanvoelen. De ‘positieve’ beschouwing van het persoonlijke bestaan die de positie tussen twee doden mogelijk maakt, wordt in het geval van zelfmoord gewoonweg niet meer mogelijk. Voor hem die het bestaan beschouwt vanuit een positie waar de dood al aanwezig is, wordt de dood, door de grenspositie van het individu tussen twee doden, voorgesteld als iets dat kan naderen, komen en gaan, zichzelf zelfs kan ontmoeten als men Derrida mag geloven:

> La mort vient d’arriver dès l’instant où elle va arriver. Elle vient de passer en tant qu’elle vient, elle est venue dès qu’elle va venir. *Elle vient de venir*. La mort se rencontre. Le moment où la mort se rencontre *elle-même*, allant à la rencontre d’elle-même, c’est à ce moment à la fois inéluctable et improbable, cette arrivée de la mort à elle-même, cette arrivée d’une mort qui n’arrive et ne m’arrive jamais […]. (Derrida 1996 : 47)

[174] Voor een diepgaande studie van het concept van de zelfmoord bij Maurice Blanchot verwijs ik naar Jacques Derrida (2003).

Dat van zelfmoord geen sprake is, neemt niet weg dat Leendert zich, aan het einde van de roman, bewust plaatst in een situatie waarin de dood al aanwezig is en die zich op het randje van de zelfmoord situeert. ´s Middags gaat hij in een kolk zwemmen, waar hij zich naar de bodem laat zinken. Doelbewust laat hij zich dichter bij de dood dalen. Hij gaat de dood moedwillig tegemoet, alsof hij er een kat- en muisspelletje mee aan het spelen was. Broer wil geen zelfmoord plegen, maar zoekt toch de nabijheid van de dood op. Wil hij toch bewijzen dat hij zelf over het einde van zijn leven beslist, of geeft hij de dood telkens de gelegenheid om hem te overrompelen? Wil hij zichzelf overtuigen van het feit dat hij sterker is dan de dood, of stelt hij zichzelf ter beschikking van de dood? Op die vraag kan niet eenduidig geantwoord worden. De passage hieronder laat zien dat Leendert de dood telkens de gelegenheid geeft om hem te overmeesteren, maar dat hij telkens niet in zijn greep blijft, alsof de dood liet weten dat het moment om te sterven nog niet gekomen was. Anderzijds meldt het citaat ook dat hij er steevast in slaagt om "de vijand in zichzelf de baas te worden". Maar wie is de vijand? De neiging om zelfmoord te plegen? Of de dood die hem komt halen onder de vorm van een personificatie van zijn eigen sterfelijkheid?

> Broer had er ´s middags het rijk alleen. Tot drie keer toe was hij er overrompeld door gelukzaligheid, tegen het eind van de middag, toen hij lag af te koelen in het zwarte water en de hemel werd een dieper blauw […]. Zijn zorgen waren onzichtbaar geworden als het grijs in zijn haar en meteen daarop had een giftig verdriet zich verspreid tot in de verste uiteinden van zijn lichaam, dat zwaar werd en willoos naar de bodem zonk.
>
> Hoe het hem gelukt was om de vijand in zichzelf de baas te worden wist hij niet, maar telkens had hij zich op de waterkant weten te trekken […]. (*ML*, 417)

De passage laat ook zien dat de positie tussen twee doden het mogelijk maakt om intense gevoelens te beleven, die door Leendert zowel positief als negatief ervaren worden. Er is zowel sprake van "gelukzaligheid" als van "giftig verdriet". Derrida heeft het daarentegen alleen over positieve ervaringen, die meer aan Frits' verdrinking doen denken: "[C]'est à cet instant que la légèreté, l'allégresse, la béatitude demeurent les seuls affects qui soient à la mesure de cet événement, comme 'expérience inéprouvée", schreef Derrida over de positie tussen twee doden bij Blanchot (Derrida 1996 : 47).

Leenderts hoogliedje op de dood, waarmee de roman besluit, kan in het licht van de positie tussen twee doden gelezen worden als een totale overgave aan de dood en de zekerheid van haar aanwezigheid. Het ongeduld waarvan Gijselharts zoon in het citaat op bladzijde 415 getuigt, is verdwenen: de dood was in feite altijd al aanwezig. Vandaar de herkenning die op de blik van zijn jongen te lezen viel toen hij stierf:

> [Broers] zelfmoordgedachten waren niets anders dan ongeduld geweest. Hij meende nu te weten wat de verbazing van zijn rijpere jongen betekend had. Zelfmoord was een kamertjeszonde vergeleken met de bruidsnacht waarmee zijn geduld beloond zou worden. De dood, daar kon je staat op maken, die zou nooit verstek laten gaan. Zekerheid die alles onzeker maakt, neuriede hij, aan jou ben ik al in de moederschoot uitgehuwelijkt. *Ik zocht naar jou en vond je niet en al die tijd heb je me naar het altaar geleid* [ik cursiveer, MS] […]. Tot mijn vlees bruidwit is zal ik je werk doen, in de zekerheid dat ik door jou zal worden opgeheven en over de drempel gedragen, onsterfelijke dood. (*ML*, 451)

Terwijl de taal in alle vier de romans van Kellendonk onbetrouwbaar is, komt de nabijheid van de dood voor als een rotsvaste zekerheid. Voorwaarde om van die zekerheid een existentiële richtlijn te kunnen maken, is dat die aanwezigheid van de altijd al aanwezige dood waargenomen wordt. De dood moet opgemerkt worden, op de gepaste manier waargenomen kunnen worden aangezien hij altijd al aanwezig was. Daar slaagt Leendert trapsgewijs in door bewust het grensgebied tussen twee doden te gaan verkennen. Zo komt de dood voor als de enige zekerheid die het bestaan kan bieden, de enige betrouwbare echtgenoot, de enige waar men met zekerheid op kan rekenen. Door de zekerheid die de dood uitstraalt, stelt hij alle door de taal bepaalde overtuigingen aan de orde. Belangrijk is verder dat Leenderts beweringen over het optreden van de dood aansluiten bij onze beweringen over het verschil tussen zelfmoord en positie tussen twee doden. In het hoogliedje op de dood is het wel degelijk de dood zelf die Leendert "over de drempel" draagt. Leendert geeft zich over aan de dood maar daarom maakt hij geen einde aan zijn leven. Het is de dood die, op het grensgebied tussen twee doden, uiteindelijk beslist op welk ogenblik de drempel overschreden wordt.

Leenderts verkenning van de atopische ruimte tussen twee doden is een geleidelijke geestelijke verdieping in zijn sterfelijkheid. Het kan vergeleken worden met een rouwproces – rouwen om de ironische onsterfelijkheid waarop hij zijn leven afstemde. De onsterfelijkheid staat niet meer aan de kant van de homoseksualiteit, maar aan de kant van de "onsterfelijke dood" (*ML*, 451). In het eerste deel van het onderzoek werd al gewezen op de alomtegenwoordigheid van woordenschat die aan het graf herinnert in het hoogliedje. In het liedje wordt Leendert zelfs met zijn eigen graf geconfronteerd, dat met het voorhoofd van de dood wordt vergeleken (*ML*, 451). Daaraan moet toegevoegd worden dat Leendert zijn hoogliedje zingt terwijl hij het sterven van zijn vader auditief waarneemt (*ML*, 450). Vandaar dat het slot van de roman vergeleken werd met een duet tussen de stervende vader en de zoon die zich existentieel aan het voltooien is, zoals dat aan het einde van het eerste deel van dit onderzoek ontleed werd. Dit neemt niet weg dat die existentiële voltooiing met een acceptatie van de sterfelijkheid kan overeenstemmen tijdens de spiegelende ervaring van Gijselharts

sterven, een sterven waarin Leendert dus zijn eigen dood zou herkennen. Zelf werd die onsterfelijkheid bepaald door het gebruik dat van de taal wordt gemaakt: het vonnis dat Magda tegen de homo's uitspreekt en de autodescriptieve en autonormatieve taal die Leendert in New York hanteert. Ook die taal wordt onzeker gemaakt door de zekerheid die de dood is. Vandaar dat Leenderts hooglied beschouwd kan worden als een vaarwel tot de taal zoals die tot dan gebruikt werd, aan het vermogen dat er tot dan toe aan gehecht werd. Er wordt afscheid genomen van de taal zoals zij leugenachtig geschonden werd door de bedrieglijke, onbetrouwbare vertellingen, onder meer van het verleden[175].

Tegelijkertijd laat het hoogliedje de onmogelijke onafhankelijkheid van de talige conditie zien, waaraan de personages per essentie gebonden blijven. Dat neemt niet weg dat met de énonciation op een nieuwe, andere manier omgegaan kan worden, dat er anders verteld kan worden. Daarop wijzen niet alleen het grote aantal vergelijkingen die het hoogliedje telt, of de finale plaats die het hoogliedje structureel inneemt in de roman, net voor de leegte van het witte blad die door de termen "onsterfelijke dood" (*ML*, 451) ingeleid wordt, maar vooral de gezongen vorm ervan duidt een wending in het taalgebruik aan. Als de taal gebrekkig lijkt om het bestaan en de persoonlijke verhouding tot het bestaan uit te drukken, dat wil zeggen ook gebrekkig om de tragiek van het bestaan uit te drukken (Chirpaz 1998: 4), dan kan het moment gepast zijn om over te gaan tot een nieuwe taalvorm. De oplossing kan gevonden worden in de poëzie en haar ritme gecombineerd met de muziek en de zang, daar waar het proza de grenzen van zijn mogelijkheid bereikt heeft, zo beweert de Franse filosoof en specialist van de tragiek François Chirpaz:

> Les mots ordinaires sont trop pauvres pour dire l'intensité d'une joie ou d'une douleur. Ils sont trop prosaïques. Aussi faut-il faire recours aux rythmes de la poésie, du chant ou de la musique. La douleur de la vie blessée, la prose ordinaire ne peut l'exprimer et si elle veut l'exprimer dans la prose de la nouvelle ou du roman il lui faut se laisser habiter par le rythme poétique […]. Vouloir donner l'expression à l'impensable est exercer une contrainte sur les mots pour parvenir à faire entendre en eux plus qu'ils ne le font dans leur usage courant. (Chirpaz 2004 : 12)

Zo bekeken, kan er een zekere logica gevonden worden in het feit dat de roman wordt afgesloten met een zeer beeldend, poëtisch stuk dat bovendien gezongen is[176]. Dat stuk, dat

[175] Vergelijk met Jean-François Hamel : "Si l'art du récit est par nature mélancolique, c'est qu'il ne cesse de retraverser cette perte originaire en imitant par le langage l'altérité qui heurte les choses sublunaires et le devenir des hommes rappelant le renversement de la présence en absence qu'inflige le passage du temps. *Par là tout récit peut apparaître comme un deuil de l'immortalité* [ik cursiveer, MS], comme une reconnaissance de la temporalité dans laquelle s'effectue l'expérience humaine, tant au plan de la biographie qu'à celui, nécessairement plus vaste et plus difficilement appréhensible, de l'histoire" (Hamel 2007 : 214).

[176] Zie in dit verband ook Bart Vervaecks antwoord op de vraag of er "wel een taal bestaat die het lijden kan weergeven. Het antwoord is negatief. Letterlijk: die taal bestaat niet. Ze is afwezig. Figuurlijk: het is de taal van

besloten wordt door de bevestiging van de onsterfelijkheid van de dood, gaat aan een leegte vooraf, zowel extradiëgetisch als intradiëgetisch. Die leegte, is ondertussen bekend, kan bij Kellendonk opgevat worden als 'niets van alles', herinnering aan de onmogelijkheid van het conceptuele ideaal, maar ook steeds hernieuwde mogelijkheden, onophoudelijke herrijzenissen. De feniks sterft nooit helemaal.

het niet-bestaan, de taal van de afwezigheid. […] Muziek komt dicht in de buurt van zo'n onuitspreekbare taal. Ze vervangt de woorden door tonen, zinsbouw door melodie, harmonie en contrapunct. […] Dat de muziek de ideale kunstvorm is om vorm te geven aan het imaginaire, hangt samen met de niet-materiële aard van deze kunstvorm" (Vervaeck 2006: 229).

Spoor van het onvermogen (voorlopige conclusie)

Dit hoofdstuk besluit het onderzoek naar de existentiële dimensie in Frans Kellendonks romans. Die problematiek was ontstaan naar aanleiding van de ontleding van de ironie. De vraag werd gesteld in hoeverre het mogelijk was voor de personages om een atopische positie in te nemen die een vrijheidspositie zou zijn, los van de taal waardoor hun bestaan bepaald is. Die positie zou berusten op het bewustzijn van een nabije dood. Uit de analyse van de vier romans bleek dat die positie niet overeenstemt met de biologische dood, noch met zelfmoord, maar eerder met het besef dat aan de dood niet meer ontsnapt kan worden, dat men in een zekere zin al dood is. Het bestaan wordt dan waargenomen vanuit een positie waarin men 'tussen twee doden' is om met Jacques Lacan te spreken, en het bestaan wordt beleefd als datgene dat definitief verloren is. Het leven wordt ironisch beleefd als onmogelijkheid, als 'niets van alles' om naar het einde van het eerste deel van dit onderzoek te verwijzen.

Deze atopische positie werd voor de vier romans van Kellendonk geanalyseerd: Opa in *Bouwval*, die doet alsof hij de traditie in stand houdt terwijl hij het symbool van die traditie definitief laat verdwijnen; Frits' verdrinking, in *De nietsnut*, en zijn vader die beweert dat hij het leven "in de spiegel des doods [zal] aanschouwen" (*NN*, 160); Mandaats obsessie voor Brugmans eventuele dood; de evolutie van Leenderts houding ten opzichte van de dood, tot een situatie waarin men de dood laat opdagen in haar contingentie en het bestaan beschouwd wordt vanuit een positie waarin de dood altijd al aanwezig was.

Laat deze positie tussen twee doden de onafhankelijkheid van de taal toe? Zelfs daar kan aan de 'énonciation' blijkbaar niet ontsnapt worden. Zowel mens als personage blijven talige instanties, dus essentieel aan de taal onderworpen, zelfs in het uitdrukken van hun onafhankelijkheid. Dat laat ook Stefan Hertmans duidelijk zien:

> [A]lleen sprekende wezens kunnen dromen van een woordeloze wereld, alleen taalgebruikers hebben last van spoken als 'het echte leven'. De ervaring van een breuk tussen woord en wereld is alleen maar een woordconstructie, maar wel een die in staat is de droom van de directe ervaring voortdurend te bestoken en zelfs te verpesten. (Stefan Hertmans 2007 : 39)

Leendert blijft een personage dat zijn atopie zingend, dus talig uitdrukt. Anderzijds toont Leenderts hoogliedje op de dood dat het mogelijk is om een hernieuwd taalgebruik in te voeren, een 'énonciation' die zich verspreidt vanuit een positie tussen twee doden en waarvan

de vertelde atopie zich duidelijk laat waarnemen – een taal die zijn ironische gehalte op de voorgrond laat treden. Het is een taal die de gapende breuk meer zichtbaar maakt tussen de woordconstructie waar niet aan ontsnapt kan worden en het mysterie dat de werkelijkheid is en altijd zal zijn. De woorden maken deel uit van hetgeen door de “zekerheid” (*ML*, 451) van de dood “onzeker” werd gemaakt (*ML*, 451). De taal wordt dus nog als zodanig aanvaard, maar wordt gebruikt voor een atopische vertelling die de onoverbrugbare afstand tussen taal en werkelijkheid waarneembaar maakt, als spoor van het onvermogen. Aan de lezer om dat spoor aldus te dechiffreren.

Open slot

L'intrus n'est pas un autre que moi-même
et l'homme lui-même. Pas un autre
que le même qui n'en finit pas de s'altérer,
à la fois aiguisé et épuisé, dénudé et suréquipé,
intrus dans le monde aussi bien
qu'en soi-même, inquiétante poussée de
l'étrange, conatus *d'une infinité excroissante.*

(Jean-Luc Nancy, *L'intrus*, p. 45)

De vaderfiguur in Frans Kellendonks romans kan beschouwd worden als een personage dat de waarneming en de vertelling van die waarneming radicaal in twijfel trekt.

Het eerste deel van dit onderzoek heeft deze problematiek stapsgewijs ontdekt door de filiatiedynamiek, voor zover dat mogelijk was, aan te snijden vanuit het gezichtspunt van de zoonfiguur. In de waarneming van de zoon wordt de vaderfiguur voorgesteld als iemand die zich terugtrekt. Door die terugtreding komt er een erfenis vrij die het vaderspoor draagt – een spoor dat de zoon moeilijk kan aanvaarden omdat de (h)erkenning van dat spoor voor hem overeenstemt met existentiële leegte. Zijn zelfbeeld steunt volledig op woordconstructies maar de losgekomen erfenis toont aan dat de 'parole' onbetrouwbaar is. De confrontatie tussen zoon en vaderspoor zet een proces in gang dat trekken vertoont van een niet verwerkt rouwproces: de beeldspraak duidt erop dat de vader maar blijft voortspoken. Verder laat de beeldspraak ook vaak zien dat de vaderfiguur maar niet begraven raakt. Om van die spookachtige aanwezigheid verlost te raken, ver-tegenwoordigt de zoon zijn vader. Hiermee wordt, samengevat, bedoeld dat de zoon zijn vader *her*vertelt en hem nabootst. De romans laten echter zien hoe de ver-tegenwoordiging tot falen gedoemd is, en het vaderspoor dus verder spookt. Vanuit het oogpunt van de zoonfiguur zou beweerd kunnen worden dat die mislukking veroorzaakt werd door het feit dat de vader een figuur van de niet-daad en de leegte is. De zoon zou er niet in slagen om het niets(doen) te verwoorden om er afstand van te nemen. Vanuit een ander standpunt zou de mislukking van de zoon veroorzaakt worden door het feit dat de zoonfiguur zich (nog steeds) te zeer identificeert met zijn woordconstructies (zijn 'parole'), het product van zijn ver-tegenwoordiging, zoals in het hoofdstuk over de tragiek bevestigd werd. In dat opzicht zou de zoon de erfenis (het vaderspoor dat de existentiële leegte laat zien) niet aanvaarden.

De aandacht voor de manier waarop de vaderfiguur zich laat zien en voor wat hij als paradigma van de andersheid te bieden heeft, maakt het mogelijk om een vaderfiguur te schetsen die aan zijn zoon misschien wel toont hoe de val waarmee de ver-tegenwoordiging gepaard gaat in bedwang gehouden kan worden. Zo wordt ook de gelegenheid geboden aan de (zoon als) ver-tegenwoordigende verteller om van zijn relaas geen autodescriptief en autonormatief artefact te maken. Op welke manier? Door in de vertelling voldoende ruimte te laten voor de (h)erkenning van de andersheid en de (h)erkening van een zelfbeeld in die andersheid. Dit draagt bij tot de meerstemmigheid van de vertelling. De woordenstroom wordt niet eenduidig overgeleverd, maar biedt aan de dechiffrerende instantie (de lezer / toehoorder) de gelegenheid om de andersheid te leren waarnemen.

Dit onderzoek liet ook zien dat een problematisering van de waarneming van de vaderfiguur in Frans Kellendonks romans aan de lezer de gelegenheid biedt om zich bezig te houden met de mogelijkheden van wat in het kader van dit onderzoek een ‘atopische’ waarneming genoemd werd. Mijns inziens vormen toegang tot atopische focalisatie van de andersheid en het kunnen uitdrukken (in ons geval: via de vertelling) van de andersheid voorwaarden van elkaar. Wat dat betreft, sluiten Frans Willem Korstens beweringen over de focalisatie goed aan bij de hypotheses van Ernst Van Alphen: de ervaring, dat betekent dus de focalisatie (Korsten 2005: 229), is onherroepelijk verbonden met de mogelijkheid tot uitdrukking ervan. “The experience of an event or history is, however, dependent on the terms the symbolic order offers. It needs these forms if *living through* the event is to be transformed into an *experience of* the event” (Van Alphen 1997: 44).

Acht regels voor een atopische waarneming

In wat volgt wil ik een synthese bieden van de belangrijkste implicaties van de atopische waarneming, dus ook van de atopische vertelling. Die implicaties kunnen vergeleken worden met regels die tot stand gekomen zouden zijn aan de hand van de ontleding van Frans Kellendonks werk. Dat deze ontworpen werden aan de hand van de lectuur van een roman, veronderstelt dat hun aantal volledig arbitrair is. Dit beweer ik niet alleen omdat elke lectuur van een roman verschillend is (want door het leesgedrag bepaald), maar ook omdat de ontleding van andere romans van andere auteurs waarin de waarneming zodanig geproblematiseerd wordt dat op zoek gegaan kan worden naar een gelijkaardige ‘atopische lectuur’, waarschijnlijk andere regels zal opleveren dan de regels die hier de revue

zullen passeren. Zoals uit het laatste deel van dit open besluit zal blijken, kunnen deze regels ook als leesregels beschouwd worden. Sommige punten en aspecten van de atopie worden in vogelvlucht behandeld omdat zij in de loop van dit onderzoek uitvoerig aan bod zijn gekomen. Andere, die nieuwere beschouwingen voorstellen, worden meer gedetailleerd besproken.

1 – *De atopische waarneming houdt het bewustzijn in van het onophoudelijk doorverwijzende gedrag van het object van de waarneming*. De blik van de waarnemer wordt steeds tot het verglijden naar elders, tot een ex-centrieke dynamiek uitgenodigd. Het waargenomene is altijd anders dan wat het op het eerste gezicht van zichzelf laat zien. Vandaar dat het de onmogelijkheid van zijn eigen voltooiing laat zien. De atopische waarneming kan vergeleken worden met de bewuste waarneming van een voorlopigheid die altijd al aan het verstrijken is[177].

2 – Ironie kan beschouwd worden als een manier om toegang te krijgen tot de atopische waarneming. De doelbewuste ironicus, om zijn ironie uit te drukken (wat niet veronderstelt dat zijn ironie als ironie gedechiffreerd zal worden) of om de ironie als zodanig te dechiffreren, bevindt zich in een atopische ruimte. Dat betekent dat *de atopische waarneming beschouwd kan worden als de waarneming van een ironicus*, hoewel de atopische waarneming altijd meer inhoudt dan de ironische, zoals uit deze regels blijkt.

[177] Die dynamiek kan uiteraard vergeleken worden met de dynamiek van Derrida's 'différance': "La différance, c'est ce qui fait que le mouvement de la signification n'est possible que si chaque élément dit «présent», apparaissant sur la scène de la présence, se rapporte à autre chose que lui-même, gardant en lui la marque de l'élément passé et se laissant déjà creuser par la marque de son rapport à l'élément futur, la trace ne se rapportant pas moins à ce qu'on appelle le futur qu'à ce qu'on appelle le passé, et constituant ce qu'on appelle le présent par ce rapport même à ce qui n'est pas lui : absolument pas lui, c'est-à-dire pas même un passé ou un futur comme présents modifiés. Il faut qu'un intervalle le sépare de ce qui n'est pas lui pour qu'il soit lui-même, mais cet intervalle qui le constitue en présent doit aussi du coup diviser le présent en lui-même, partageant ainsi, avec le présent, tout ce qu'on peut penser à partir de lui, c'est-à-dire tout étant, dans notre langue métaphysique, singulièrement substance ou le sujet. Cet intervalle se constituant, se divisant dynamiquement, c'est ce qu'on peut appeler *espacement*, devenir-espace du temps ou devenir-temps de l'espace (*temporisation*). Et c'est cette constitution du présent, comme synthèse «originaire» et irréductiblement non-simple, donc, *stricto sensu*, non-originaire, de marques, de traces de rétentions et de protentions […] que je propose d'appeler archi-écriture, archi-trace ou différance. Celle-ci (est) (à la fois) espacement (et) temporisation" (Derrida 1972a: 13-14). Vergelijk verder met wat Didi Huberman over "la déchirure constitutive de l'image artistique" beweert: "[Refendre la notion d'image] serait d'abord revenir à un questionnement de l'image qui ne présupposerait pas *encore* la « figure figurée » - je veux dire la figure fixée en objet représentationnel -, mais seulement la *figure figurante*, à savoir le processus, le chemin, la question en acte, faite couleurs, faite volumes : la question encore ouverte de savoir ce qui pourrait bien, dans telle surface peinte ou dans tel repli de pierre, *devenir visible*. Il faudrait, en ouvrant la boîte, ouvrir son œil à la dimension d'un regard expectatif : attendre que le visible « prenne », et dans cette attente toucher du doigt la valeur *virtuelle* de ce que nous tentons d'appréhender sous le terme de visuel. Serait-ce donc *avec du temps* que nous pourrions rouvrir la question de l'image ?" (Didi-Huberman 1990 : 174-175).

Hiermee wordt bedoeld dat een atopische waarneming altijd een dosis ironie zal inhouden, maar dat atopie zich niet noodzakelijk tot ironie beperkt. In het kader van dit onderzoek kan de ironicus zowel de instantie zijn die de ironie uitdrukt, als de instantie die de ironie aldus dechiffreert.

Zoals atopie gaat ironie gepaard met een eindeloze dynamiek die de radicale voorlopigheid van het waargenomen object laat zien. Ironie saboteert de afbakening van de betekenis door de onmogelijkheid duidelijk te maken van het voltooide begrip. Sébastien Rongier (2007: 20) toont bovendien dat ironie 'e/norm' is: de afwijking van de norm bevindt zich in de norm zelf. De barst bevindt zich in het centrum zelf, zal verder ook nog aan de hand van de allegorie aangetoond worden. Ironie is een uitnodiging tot het 'anders-zien' van de betekenis door de complexiteit ervan op de voorgrond te laten treden. Voor alle duidelijkheid wordt Paul de Man nogmaals geciteerd:

> What is at stake in irony is the possibility of understanding, the possibility of reading, the readability of texts, the possibility of deciding on *a* meaning or on a multiple set of meanings or on a controlled polysemy of meanings, then we can see that irony would indeed be very dangerous. (De Man 1997: 167)

Wat Kellendonks personages kenmerkt, is hun onvermogen om de ironie van hun situatie in te zien. Die ironische situatie (die ook tragisch is) kan samengevat worden als de afhankelijkheid van de woordconstructie om aan de discursieve conditie te ontsnappen, zoals door Stefan Hertmans (2007) aangetoond werd. Nog anders uitgedrukt: om aan hun onderwerping aan de taal te ontkomen, beschikken de personages enkel over 'énonciation' – de enige oplossing waarover zij beschikken is tevens hun doem. Ook mogelijk is dat Kellendonks personages beschouwd worden als zodanig ironisch dat zij, ondanks het besef van hun ironische situatie, doen alsof zij niets afwisten van die ironie. Als blijkt dat Kellendonks personages zich toch opeens bewust worden van hun ironische situatie, stemmen de daden die zij uitvoeren (ironisch genoeg) niet overeen met dat nieuw verworven bewustzijn. Een verklaring hiervoor is dat het bewustzijn van hun ironische situatie hen desondanks niet doet beseffen dat zij altijd anders zullen zijn dan die woordconstructies. Vandaar dat de 'parole', het geuite woord, beschouwd kan worden als een bevestiging van de andersheid – een spoor van wat het subject van zijn woordconstructies onderscheidt. Dit zou de mogelijkheid bieden om de 'parole' niet louter als een geprojecteerde afsplitsing, een spiegeling van het subject te beschouwen, maar wel als een bevestiging van de andersheid.

Die benadering werd op geschiedkundig vlak toegepast door Jean-François Hamel. Hij heeft het over een benadering die

> montre que les actes de mémoire des narrateurs de la modernité doivent, pour ne pas trahir la dissociation des champs d'expérience et des horizons d'attente, chercher à produire par la rétrospection non seulement le retour du passé, mais la perception de la distance par rapport au présent. La narration de ce qui a été ne reviendra plus au passé comme à ce qui institue le présent dans son identité propre, mais comme ce qui fait voir la séparation du présent face à ce qui le précède. (Hamel 2006 : 22)

3 – De *ironische beschouwing van de gebondenheid aan de 'énonciation' en de spiegelsituatie ten opzichte van de persoonlijke woordconstructies duiden erop dat het ironische gehalte van de atopie niet aangesneden mag worden zonder rekenschap te geven van zijn mogelijke tragische dimensie*. Zoals hierboven werd beweerd: om vorm te geven aan hun positie tegenover een erfenis die hen duidelijk maakt hoe onbetrouwbaar de 'énonciation' is, stellen de personages vast (of juist niet) dat zij slechts over de 'énonciation' beschikken, dat wil zeggen hetgeen waaraan ze zouden moeten ontsnappen omdat de onbetrouwbaarheid ervan vastgelegd werd. In zijn tragische queeste gaat het personage op zoek naar andere uitdrukkingsmogelijkheden (gemeenschap, liefde) om uiteindelijk alleen maar met de bevestiging van zijn afhankelijkheid van de taal opgezadeld te zijn; de tragische val.

4 – Het tragische bewustzijn trekt de – aan de traditie van de tragiek gebonden – transcendentie overigens radicaal in twijfel aangezien beseft wordt dat het transcendente, zoals de goden bijvoorbeeld, zich louter beperkt tot woordconstructies. *De crisis van de representatie die door het besef van de gebondenheid aan de 'énonciation' ontstaat, kan gestalte krijgen in complexe esthetische paradigma's die met de esthetische categorie van het 'groteske als leeseffect' geassocieerd worden*. Hieruit kan afgeleid worden dat ook door het groteske de waarneming op de proef gesteld kan worden. Zoals de ironie wordt het groteske door zijn e/normiteit gekenmerkt. Het verschuift de norm 'van binnenin', maar op een excessieve wijze.

Mystiek lichaam toont aan dat de Bijbelse transcendentie door het contemporaine tragische bewustzijn niet noodzakelijk afgeschaft wordt. Ze kan integendeel blijven voortbestaan, maar als effect van de waarde die aan de 'parole' toegekend wordt – een waardering die ook door angst en twijfel voortgebracht kan worden, zoals de roman aantoont.

Een opmerkenswaardige modaliteit van het groteske die symptomatisch is voor de crisis van de representatie, is de woekerende reductie waaraan de taal, vanuit het gezichtspunt

van de zonen, onderhevig is. De personages ervaren die gebondenheid aan de leegte als een dreiging. Die dreiging van de leegte kan in zekere mate dienen als verklaring voor het verspokingsproces van de vaderfiguur. Anderzijds werd er benadrukt dat de leegte ook positief opgevat kan worden: als vrijheid, scheppingskans, nieuwe mogelijkheden.

5 – *De atopische waarneming veronderstelt een positie 'tussen twee doden'*, om naar Jacques Lacans "entre deux morts" te verwijzen (Lacan 1986: 319). Die positie maakt het mogelijk om afstand te nemen van de onderwerping aan de 'énonciation'. Hiermee wordt echter niet bedoeld dat een onafhankelijkheid van de taal mogelijk wordt verklaard. Wel biedt die positie mijns inziens een meer autonome visie op het bestaan, zonder dat de onderwerping aan de taal daarom volledig verworpen is.

De positie 'tussen twee doden' stemt niet overeen met een biologische dood. Wel is men er al dood, aangezien de dood, in die positie tussen twee doden, overkomt als iets waaraan niet meer ontsnapt kan worden. Het subject tussen twee doden is 'al te ver', alsof de dood al aanwezig was, en alleen nog maar hoefde toe te slaan. Het bestaan wordt ervaren als wat definitief verloren is gegaan. Aangezien het al achter de rug is, wordt het leven beleefd als een onmogelijkheid. Dat maakt de atopische visie op het bestaan mogelijk.

De waarneming van de realiteit vindt plaats *vanuit* de dood. Aangezien aan de dood niet meer ontsnapt kan worden, komt de dood over als een rotsvaste zekerheid, een inherente dimensie van het bestaan die het subject ertoe leidt om niet alleen zijn/haar eigen sterfelijkheid te (h)erkennen, maar ook de contingentie van de dood. Inderdaad, zelfbeschikking over het moment van de persoonlijke dood is niet mogelijk. Vanuit die optiek staat het vast dat de dood niet gedomineerd kan worden. De dood is een instantie die om het even wanneer kan toeslaan. Ook zelfmoord maakt het niet mogelijk om de dood te overmeesteren. Wie zelfmoord pleegt, overmeestert in feite niets, hebben we met Maurice Blanchot aangetoond (Blanchot 1980: 114-115). Om de positie tussen twee doden te bereiken, moet integendeel de gelegenheid gegeven worden aan de dood om op te dagen, om op te komen, om te naderen, te komen en te gaan. Om de positie tussen twee doden te bereiken, geeft men zich over aan de dood.

6 – *De atopische waarneming veronderstelt de bereidheid tot het (h)erkennen van de andersheid in het object van de waarneming, het radicaal onbekende waarmee de visie gepaard gaat en waardoor de visie nooit voor een voltooid begrip zal kunnen zorgen*. De andersheid komt tot uiting via het bewustzijn van het onophoudelijk doorverwijzende gedrag

van het object van de waarneming, zodat het object van de waarneming altijd al anders is dan hoe het zich laat zien. Daaraan werd in de eerste regel herinnerd. Voor een deel althans ontsnapt het object steeds aan een volledig begrip: het laat zich als onmogelijkheid van de voltooiing zien. De vaderfiguur in Frans Kellendonks romans kan beschouwd worden als een paradigma van die radicalisering van de andersheid, en dat zowel voor de zoonfiguur als voor de lezer. Voor zijn zoon blijft de vader een spookachtige figuur die maar blijft ontsnappen aan het voltooide begrip en onvertelbaar blijft. Met een gelijkaardig probleem wordt de lezer geconfronteerd: de vaderfiguur zoals die figuur hem verteld wordt, is altijd onbetrouwbaar en veelzijdig, want bepaald door de verteller, (die soms ook) de zoonfiguur (is). Verder wordt het begrip van de vader ook bepaald door diens (in)directe rede, als hem het woord niet ontnomen is.

De andersheid waarmee de waarneming gepaard gaat, komt mijns inziens duidelijk tot uiting in *Bouwval*, wanneer Ernst het zelfportret van zijn demon focaliseert[178]. De figuur die Ernst dan focaliseert, is dan niet alleen maar zijn demon, aan wie hij de naam 'Langueur' geeft, maar ook zijn vaders peter, Willem van Zypflich, Opa's broer, de figuur die hij in een gat in de vloer van zijn vaders auto waarneemt (*BVL*, 98) enz. In de (h)erkenning van dat portret ziet Ernst verder "meer dan welbeschouwd mogelijk was" (*BVL*, 63). Hiermee wordt hoogstwaarschijnlijk bedoeld dat Ernst in het zelfportret voorts naast zijn vader ook een zelfbeeld herkent, zoals dat aan de hand van Jacques Derrida's studie over het zelfportret voorgesteld werd (Derrida 1990b). Het zelfportret, werd beweerd, is bovendien ex-centrisch gesitueerd, buiten Opa's kern waartoe het behoort, en door Ernsts vader woordeloos vóór een venster opgehangen. Ondanks de perifere positie verwijst het dus altijd door, naar buiten, naar elders. Op die manier benadrukt het zelfportret in *Bouwval* de radicale voorlopigheid waaraan zelfs de periferie onderhevig is. Die radicalisering van de voorlopigheid uit zich in Willems zelfportretten nog op twee andere manieren. Ten eerste wordt van een van de zelfportretten verteld dat de geportretteerde iedere dag door de zon vernietigd wordt, maar daarna telkens opnieuw herrijst (*BVL*, 15)[179]. Langueur is aan de herhaling van het zelfde onderhevig en stelt daardoor de vraag naar de manier waarop de andersheid optreedt – een dynamiek die door Jacques Derrida de "itérabilité" (Derrida 1990a: 120) genoemd werd. Ten tweede wordt vermeld dat Willem zijn zelfportretten nooit voltooide (*BVL*, 50). Hierdoor kunnen zij beschouwd worden als een herinnering aan de figuur in zijn onvoltooidheid. Opnieuw kan

[178] Een ander mooi voorbeeld van de waarneming van de andersheid is A.W. Gijselharts focalisatie van zijn dochters aankomst op de Doornenhof (ML, 297-300).
[179] In die dynamiek kan uiteraard naast het Christusmotief ook het feniksmotief herkend worden.

hier verwezen worden naar Jacques Derrida's onderzoek naar het zelfportret, maar ook naar de titel van Kellendonks eerste roman. Derrida (1990b: 69-72) toont aan dat het zelfportret beschouwd kan worden als een ruïne, een bouwval: het toont de onmogelijkheid van de voltooiing aan. Het zelfportret toont het 'niets van alles', niets anders dan de mogelijkheid waarvan de onmogelijkheid wordt getoond.

Om even verder in te gaan op het verband tussen identiteit en onmogelijke voltooiing, kan een verhaal uit *Mystiek lichaam* gebruikt worden dat Pechman aan zijn zoontje Victor vertelt – een passage die tot nog toe niet aan bod is gekomen. Naar dat verhaal luistert Leendert stiekem mee. Hij bevindt zich in zijn hangkamertje, vanwaaruit hij commentaar levert op het vertelde. Dat commentaar wordt cursief weergegeven: "*Ze steunen op verzinsels, spreken valsheid. Gaan zwanger van gekonkel, baren onheil*" (*ML*, 441). Leenderts woorden kunnen gelezen worden als een verwittiging tegen de onbetrouwbaarheid van de parole. Ironisch genoeg kunnen Leenderts woorden dan zelf ook in twijfel getrokken worden. In ieder geval laten zij horen dat tegen de 'parole' nog steeds achterdocht wordt gekoesterd, al wordt niet vermeld naar wie of wat die "ze" in het citaat verwijst, maar daar komen we nog op terug. Anderzijds legt de vertelling de nadruk op een performatieve kracht die met de 'parole' verbonden is: "[H]et verhaal [van Pechman] hield hem [Leendert] gevangen" (*ML*, 441). Aangezien Leendert geen lawaai durft te maken omdat hij iedere vorm van contact met Pechman wil vermijden, is hij verplicht om mee te luisteren naar het verhaal. Bovendien, aangezien Victor te klein is om zijn vaders verhaal te begrijpen, kan Leendert zelfs beschouwd worden als Pechmans enige luisteraar – enige luisteraar van een verhaal dat hem niet bestemd is, omdat het verteld wordt aan een andere dat het verhaal (nog) niet kan begrijpen. De communicatie verloopt gebrekkig, is niet voltooid.

Victors vader vertelt hoe in Afrika in "een groot heet leeg land" (*ML*, 441) op een dag een neger en een jager elkaar ontmoeten "op een plek die datzelfde ogenblik het precieze midden van de wereld werd" (*ML*, 442). Het verhaal stelt het centrum van de wereld dus voor als (oorspronkelijk) een leegte. Die leegte wordt niet ingevuld door één vastomlijnde figuur, maar simultaan door twee verschillende personages. Het centrum van de wereld wordt meteen door verscheidenheid bepaald. Als jager en neger elkaar ontmoeten, horen zij uit de hemel een stem weerklinken die verklaart: "'Uw jager zij jager, uw neger zij neger" (*ML*, 442). Daarna beginnen zij elkaars verschillen vast te stellen, wat leidt tot hun respectieve zelfbeelden:

> De jager had nooit van zichzelf geweten dat hij een jager was en de neger was zich al even onbewust geweest van zijn negerschap. […] [E]n nu, op dat plotselinge middelpunt, begonnen ze zich te ontpoppen: de neger kreeg kroeshaar en de jager sluik haar, de neger werd zwart en de jager blank, de neger droeg een rokje en de jager een halfkorte broek. (*ML*, 442)

Het is de vaststelling van verschillen die leidt tot de constructie van identiteit. Maar in een tweede stap worden de verschillen vrij vlug gerelativeerd:

> Vanbinnen hadden ze allebei de kleur van varkensvlees en bij nader inzien was de neger niet zwart, volgens de jager, maar donkerbruin, en volgens de neger was de jager niet blank, maar roodgevlekt. De neger had ontegenzeggelijk kroeshaar, maar de jager had krullen. Dat was allemaal zo erg nog niet – ´s nachts is het ook niet pikdonker en geen straat zo zonnig of er is wel een streepje schaduw –, maar dat de neger een speer in zijn roze handpalm klemde alsof hij een jager was, dat was een onduldbare inbreuk. (*ML*, 442)

Zoals uit het uittreksel hierboven blijkt, is de derde stap er een van herkenning van een zelfbeeld in de andere. In de andersheid worden ook overeenstemmingen (h)erkend. De herkenning vindt niet alleen plaats op basis van de speer die van de neger ook een jager maakt. De jager herkent zijn zelfbeeld ook aan de hand van de "roze handpalm" die best de zijne zou kunnen zijn[180]. Zoals die hier voorgesteld wordt, steunt de identiteit dus zowel op de eigenschap (huidskleur), als op eigendom (het bezit van een geweer of een speer), dat werd ook door Ernst van Alphen (1991: 39) benadrukt. Die verhouding wordt problematisch als de identiteit uitsluitend steunt op eigendom:

> "Geef op die speer," zei de jager. Ik ben de jager hier."
> "Geef me je krullen, geef me je sproeten, dan krijg je mijn speer," antwoordde de neger. "En trouwens, neger ben je, jager kun je worden.
> […]
> "Jij bent zonder speer nog steeds een neger. Maar wat ben ik zonder mijn wapen?" kermde de jager. "Een man met drieëntwintig sproeten, terwijl jij een al sproet bent." En verdrietig ranselde hij de neger met het afgebroken eind van de speer. (*ML*, 442-443)

Deze situatie doet aan A.W. Gijselhart denken, wiens zelfbeeld steunt op de gevoelens die de anderen voor hem koesteren en op zijn bezittingen. Ook herinnert dit verhaal waarin een jager een neger met een geweer bedreigt uiteraard aan de passage waarin Leendert Pechman met de buks bedreigt. Het zou echter voorbarig zijn om hierdoor van Leendert een figuur te maken waarvan het zelfbeeld op de eigendom berust, en van Pechman een vertegenwoordiger van de eigenschap. In desbetreffende passage mag Leendert wel de drager zijn van een buks, de buks is echter niet geladen en de woordkeuze waarmee de woordenwisseling beschreven wordt

[180] Deze spiegeldynamiek in de (h)erkenning van de andere zal in de volgende regel meer uitvoerig besproken worden.

maakt ook van Magda en Pechman gebruikers van vuurwapens (*ML*, 428). Bovendien, als Leendert beschouwd wordt als een vertegenwoordiger van de homoseksualiteit, dan is zijn seksuele voorkeur mijns inziens evenzeer een identiteitgebonden eigenschap als jodendom[181].

Pechmans verhaal geeft zijn moraliteit echter niet prijs. De focalisatie ligt inderdaad bij Leendert die, doordat de wind plotseling jaagt door het plastic dek dat hem als plafond dient, de stem van de verteller niet meer kan horen:

> De neger en de gewezen jager gingen toen hun wijfjes halen en ze bevolkten het grote lege land met generaties negertjes en voormalige jagertjes, zodat het er steeds voller en kleiner werd. Op school leerden de kinderen hoe ze allemaal tegelijk "O negerland mijn jagerland" moesten zingen en het verlies van dat ene geweer werd honderdduizendvoudig goedgemaakt. Maar telkens wanneer heden ten dage zo'n gewezen jager een neger tegenkomt welt het verdriet van zijn oervader in hem op en…'
>
> De wind kroop onder het hooidek. Het plastic repelde, de touwen knerpten. Het verhaal werd overstemd door de harde, vermoeide slagen van het dek tegen de spanten, het stuiptrekken van een reusachtige vogel. (*ML*, 443)

Wat zou van het verhaal dan onthouden kunnen worden? Door Ernst Van Alphen wordt Pechmans verhaal beschouwd als een allegorie die "een *mise en abîme* [is] van de kritiek op allegorie die in *Mystiek lichaam* gestalte krijgt" (Van Alphen 1991: 39). Laten we hier opmerken dat Ernst van Alphen aan het begrip 'allegorie' een betekenis hecht die zeer verschillend is van de betekenis die er aan het einde van dit onderzoek – in het voetspoor van Paul de Man – aan toegekend zal worden[182]. Het allegorisch denken beschouwt Van Alphen als een neiging tot homogeniserend denken die tot uitlatingen leidt over 'De Jood', 'De Vrouw', 'De Homo' enz[183]. Die kritiek ziet hij vooral in het feit dat Pechmans verhaal *onvoltooid* blijft:

> Doordat dit verhaal niet afgerond is, blijft het de eenmaligheid van 'een geschiedenis' hebben. Uiteindelijk is het niet mogelijk om deze geschiedenis te transformeren tot De Geschiedenis. (Van Alphen 1991: 39)

[181] In dat opzicht ben ik het niet eens met Ernst van Alphen die beweert dat Leenderts identiteit door eigendom bepaald zou zijn aangezien ze zou berusten op het bezit van een baarmoeder: "Broer […] vervloekt zichzelf vanwege zijn mannelijkheid en homoseksualiteit. Omdat hij geen beschikking heeft over een baarmoeder, valt er voor hem geen eigendom tot eigenschap te transformeren" (Van Alphen 1991: 39). Leendert kiest in *Mystiek lichaam* bewust voor de waanwereld van de homoseksualiteit, een ironische levensgang die mijns inziens als een eigenschap beschouwd kan worden(*ML*, 387-392).

[182] Zie in dit verband ook Vervaeck (1993a) over de allegorische beelden in Kellendonks werk.

[183] Vergelijk met Yves van Kempen en Anthony Mertens' oordeel over de ethiek in *Mystiek lichaam*: "*Mystiek lichaam* thematiseert grenservaringen tussen slapen en dromen, leven en dood, het zintuiglijke en bovenzintuiglijke. De persoonlijke ethiek, die in het boek wordt gezocht, vindt haar voedingsbodem in deze ervaringen. Daar vallen de veiligheden van het calculerende bewustzijn en het allegorische denken weg" (Van Kempen & Mertens (1993: 29). Dit neemt uiteraard niet weg dat de roman wel duidelijk naar allegorieën verwijst, wat het maar vanwege de titel van de roman of het optreden van het personage van de Geschiedenis.

Op die manier wordt ook de ondertitel van de roman gerechtvaardigd: “Een geschiedenis” (*ML*, 291), zonder hoofdletter, en niet ‘De Geschiedenis’. Aangezien het verhaal verder over identiteitsconstructie gaat, zou ook wat dat betreft een gelijkaardige redenering toegepast kunnen worden. Dan zou ook identiteit beschouwd worden niet als een afgewerkt geheel, maar eerder als een constructie die steeds onvoltooid zal blijven. Daaraan moet toegevoegd worden dat naast het feit dat Pechmans verhaal niet voltooid weergegeven wordt, ook de inhoud duidt op een proces dat nooit voltooid is, want de dynamiek tussen eigendom en eigenschap die er omschreven wordt, vertoont een ironisch gedrag. Inderdaad, mag waarlijk beweerd worden dat het verhaal de overhand van de eigenschap op de eigendom laat zien? Dit valt te betwijfelen als men vaststelt hoe het volkslied van het land niet alleen steunt op een contradictoire identiteit maar ook op het eigendom: “O negerland *mijn* jagerland [ik cursiveer, MS]” (*ML*, 443). De constructie van een zelfbeeld wordt dus gepresenteerd als een proces dat eindeloos, onvoltooid en contradictoir is.

Uiteindelijk kan van Pechmans verhaal beweerd worden dat het een oorsprong laat zien van een zelfbeeldconstructie op basis van verschillen en overeenstemmingen, en eigenschap en eigendom. Die oorsprong is het uitgesproken woord en zijn performatieve kracht: de stem die zich uit de hemel laat horen en beveelt: ““Uw jager zij jager, uw neger zijn neger”” (*ML*, 442). De oorsprong van de constructie van het zelfbeeld en het bewustzijn daarvan bevindt zich in het woord dat aan die identiteit een naam geeft en ze daarmee doet verschillen van een andere identiteit. Dat uitgesproken woord heeft op de jager en de neger een effect dat vergeleken kan worden met het effect van de appel op Adam en Eva: het zorgt voor meer zelfkennis, maar is ook de oorsprong van de ellende. Trouwens, de neger noch de jager hoefden de instructies van de anonieme stem op te volgen en elkaar op basis daarvan als neger en jager te beschouwen. De ‘parole’ is, zoals Kellendonks romans aanduiden, onbetrouwbaar. In het licht daarvan kan Leenderts cursief gedrukte commentaar opnieuw gelezen worden:

> *Ze steunen op verzinsels, spreken valsheid. Gaan zwanger van gekonkel, baren onheil.* […] *Addereieren broeden ze uit en spinnewebben weven ze aaneen,* vloekte Broer. *Wie van hun eieren eet gaat dood. Breekt men ze open, een slang schiet eruit.* (*ML*, 441-443)

Leenderts commentaar staat dan voor een moraliteit waarvoor Pechmans verhaal als illustratie dient: de ellende wordt gebaard door hen die te zeer steunen op de ‘parole’.

7 – *De atopische waarneming is de bereidheid tot de (h)erkenning van een zelfbeeld in de waargenomen andersheid*[184]. De atopische waarneming is met andere woorden de erkenning van de narcistische dimensie die met de waarneming gepaard gaat. Dat heeft Jacques Derrida al aangetoond aan de hand van zijn studie over de zelfportretten: de blik op het zelfportret is een spiegelende ervaring, zei hij – voor wie naar het zelfportret kijkt is het alsof hij de plaats van de schilder ingenomen had. Een dergelijke narcistische ervaring heeft de Franse filosoof in een latere publicatie veralgemeend om er een voorwaarde van te maken tot de verhouding tot de andere:

> Il n'y a pas le narcissime et le non-narcissisme; il y a des narcissismes plus ou moins compréhensifs, généreux, ouverts, étendus, et ce qu'on appelle le non-narcissime n'est en général que l'économie d'un narcissisme beaucoup plus accueillant, hospitalier et ouvert à l'expérience de l'autre comme autre. Je crois que sans un mouvement de réappropriation narcissique, le rapport à l'autre serait absolument détruit, serait détruit d'avance. Il faut que le rapport à l'autre… – même s'il reste dissymétrique, ouvert sans réappropriation possible – il faut qu'il esquisse un mouvement de réappropriation dans l'image de soi-même pour que l'amour soit possible, par exemple. (Derrida 1992b: 212-213)[185]

Hier wordt 'narcisme' dus niet noodzakelijk negatief opgevat in een 'pathologische' betekenis, als overdreven liefde van een zelfbeeld waardoor de anderen gekleineerd worden. Eerder wordt ervan uitgegaan dat iedere relatie tot de andere met een zeker (was het maar een gering) 'narcisme' gepaard gaat.

Deze zevende regel van de atopische waarneming en de vorige regel vullen elkaar, met andere woorden, onherroepelijk aan. De atopische waarneming veronderstelt tezelfdertijd (h)erkenning van het optreden van het radicaal andere in het waargenomen object, alsook (h)erkenning van het narcisme die met die waarneming gepaard gaat – het bewustzijn van de onmogelijkheid van de voltooide kennis en simultaan de bereidheid tot de (h)erkenning van een zelfbeeld. Die samenwerking van narcisme en andersheid maakt de (h)erkenning van de andere als andere mogelijk evenals een onderlinge betrekking tussen de

[184] In het besluit van een artikel van Judith Kaufmann over de ervaring van de lectuur staat het volgende te lezen : "Toute lecture est rencontre virtuelle de soi-même avec l'autre – avec soi-même comme un autre, avec l'autre comme soi-même – dans une expérience complexe et ambiguë de connivence et de différence" (Kaufmann 2005 : 33).

[185] Vergelijk met Jacques Derrida's volgende bewering over de 'différance': "Le même est précisément la différance (avec un *a*) comme passage détourné et équivoque d'un différent à l'autre. On pourrait ainsi reprendre tous les couples d'opposition sur lesquels est construite la philosophie et dont vit notre discours pour y voir non pas s'effacer l'opposition mais s'annoncer une nécessité telle que l'un des termes y apparaisse comme la différance de l'autre, comme l'autre différé dans l'économie du même […]. C'est à partir de déploiement de ce même comme différance que s'annonce la mêmeté de la différence et de la répétition dans l'éternel retour" (Derrida 1972a: 18-19). Vergelijk verder met het respect voor de andere waarmee de narcististische identificatie gaat in Derrida (1992a : 297).

waarnemer en zijn object. De relevantie van samenwerking tussen herkenning van een zelfbeeld en het bewustzijn van de andersheid die in dat zelfbeeld (h)erkend dient te worden, bleek reeds uit het punt dat aan hypocrisie werd besteed.

Het samengaan van de twee regels vergt uiteraard een open houding vanwege de waarnemer, alsook vertrouwen: "Pour qu'il y ait rapport à l'autre, avant toute détermination entre ami ou ennemi, il faut cette ouverture, ce «oui», ce «viens», cette fiance qui reste irréductible au savoir" (Lisse, 2001 : 121). Het is die samenhang die aan de hand van de vader-zoonverhouding in Frans Kellendonks romans radicaal geproblematiseerd wordt: de ontstellende herkenning van een zelfbeeld in de zelfportretten in *Bouwval*, de beslissing om anders dan de vader te worden om uiteindelijk verder in zijn voetspoor te treden in *De nietsnut*, als vervanger van de vader optreden in *Letter en geest*.

Laten we iets meer aandacht schenken aan de (h)erkenning van een zelfbeeld in de andersheid zoals die in de vader-zoonverhouding in *Mystiek lichaam* optreedt. Hiervoor zullen drie passages uit de roman kort besproken worden: de focalisatie van Leenderts terugkomst door A.W. Gijselhart en het gesprek dat daarop volgt, Leenderts ontvangst van zijn vaders mondelinge erfenis en het einde van de roman.

In dit onderzoek werd erop gewezen dat Leenderts terugkomst op de Doornenhof gelezen kan worden als een herschrijving van de parabel van de verloren zoon. In die parabel verschijnt de vaderfiguur als een personage dat zijn zoon als zodanig herkent en die herkenning bevestigt. Hij *toont* zijn zoon als zodanig aan de anderen. "[W]ant *deze* zoon van mij was dood en is weer tot leven gekomen" (Lc, 15,24)[186]. Dit wordt daarna herhaald aan de oudste zoon, op Lc 15,32. Daartegenover is A.W. Gijselhart, Leenderts vader, iemand die liever *niet* herkent. Hij wil geen goede waarnemer zijn. Hij vermijdt de herkenning in de waarneming van de terugkomst, en daarmee ook de erkenning van de herkenning. Dat blijkt onder meer uit het volgende citaat, dat Leenderts aankomst op de Doornenhof vertelt. Magda heeft hem net binnengelaten. De lezer kijkt met Gijselhart mee, of dat is althans de indruk die de vertelling wekt:

> Beneden in de hal wachtte een familielid. Als hij [Gijselhart] het lang genoeg liet wachten zou het misschien vanzelf weggaan. Een taxi was het erf op komen rijden. Drie oude, uitpuilende koffers, extra verstevigd met broekriemen, waren op de stoep gezet. Er was bij Gijselhart een misselijk gevoel opgekomen terwijl hij achter zijn loopraam stond te kijken. Hij had de voortekenen genegeerd. Een jaarlang waren er brieven bezorgd, via airmail, correo aero, allemaal gericht aan Prul. 'Hij komt thuis,' had ze na elke brief aangekondigd, 'hij weet alleen nog niet wanneer,' en Gijselhart had dan gezegd:

[186] De nieuwe Bijbelvertaling, *Nederlands Bijbelgenootschap*, 2004.

> ‘Het zal me benieuwen.’ Hij had erop vertrouwd dat de dreiging weer zou overgaan, net als de stank van de varkenshouderij verderop, die ook soms de Doornenhof aandeed wanneer de wind verkeerd stond. Daar wachtte hij niettemin in de hal, de verloren zoon, moe van het hoeden der Newyorkse zwijnen. (*ML*, 403-404)

Leendert wordt door de focalisator liever niet herkend, vooral niet als zoon van A.W. Gijselhart. Als zijn vader hem eerst door het venster ziet, is het niet Leendert die verteld wordt. Liever worden zijn koffers gedetailleerd beschreven, niet het personage dat door de taxi naar de Doornenhof gevoerd werd. Eenmaal binnen wordt Leendert niet als Gijselharts zoon herkend, maar als een “familielid”. Vandaar waarschijnlijk ook Leenderts bijnaam: hij is meer Broer (van Magda) dan Zoon (van A.W. Gijselhart). Uiteindelijk wordt hij als de “verloren zoon”, hoeder van de “Newyorkse zwijnen” verteld. Voor een lezer uit een christelijke cultuur is Leendert waarschijnlijk meer een directe verwijzing naar het Bijbelse personage uit Lucas’ parabel dan Gijselharts biologische zoon die door zijn vader als zodanig waargenomen wordt. Toch vermeldt het citaat dat Gijselhart door een “misselijk gevoel” bevangen wordt bij het waarnemen van die terugkomst. Hij kan niet naast die bijkomende lichamelijke aanwezigheid kijken die hij met tegenzin herkent, en liever zou willen negeren.

De problematisering van de waarneming komt in het daaropvolgende gesprek tussen vader en zoon weer aan bod. Zoals in het eerste deel van het onderzoek vastgesteld werd, is merkwaardig dat in de weinige woorden die vader en zoon met elkaar wisselen tweemaal het werkwoord ‘zien’ opduikt, het ene wekwoord als negatie van het andere.

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

A.W. Gijselhart drukt het niet-zien van zijn zoon uit – niet-zien waarvan hij heeft mogen genieten zolang Leendert het huis uit was – niet-zien dat Gijselhart in staat stelde om het bestaan van zijn zoon te negeren. Door na de tussenkomst van Magda niet meer direct tot zijn zoon te hoeven spreken, zoals uit het citaat blijkt, wordt het Gijselhart trouwens opnieuw mogelijk om verder de aanwezigheid van zijn zoon te negeren. Leendert, van zijn kant, neemt een zeer verschillende houding aan. Het citaat duidt aan dat hij het *zien* van zijn vader bevestigt: “U *ziet* er goed uit”, verklaart hij. Met zijn terugkomst naar de Doornenhof en de woorden die hij tot zijn vader richt, bekrachtigt Leendert, vanuit zijn oogpunt, Gijselharts bestaan.

In deze verhouding tussen vader en zoon, tussen niet-zien en zien, kan Leenderts acceptatie van zijn vaders erfenis herkend worden. Die erfenis luidt, ter herhaling, als volgt

"'Jongen, zorg ervoor dat je nooit zo wordt als je vader'" (*ML*, 343). A.W. Gijselhart vraagt aan zijn zoon om radicaal anders dan zijn vader te worden – zo radicaal anders dat iedere vorm van narcistische projectie in de visie van zijn zoon vermeden wordt. Hij wil een specifieke passieve spiegeltoestand vermijden, die het mogelijk zou maken om naar zijn zoon te kijken als naar een zelfbeeld. Hij wil dat Leendert voor hem zo radicaal anders blijft dat er geen narcistische toe-eigening meer plaats kan vinden tijdens de waarneming van zijn zoon. Met zijn terugkeer naar de Doornenhof aanvaardt Leendert echter om niet (meer) zoals zijn vader te zijn. Die aanvaarding bevestigt hij met een wederkomst waarin hij zijn vader als zodanig (h)erkent. Terwijl zijn vader geen zelfbeeld wil herkennen in zijn zoon, stelt zijn zoon zich als 'anders dan zijn vader' op door het zien van zijn vader te bevestigen en zich daarmee bereid te tonen om een zelfbeeld in zijn vader te (h)erkennen. We kunnen ons daarom de vraag stellen in hoeverre Leendert naar zijn vader terugkeert om door hem gezien te worden[187].

Laten we opmerken dat Gijselharts gedrag op het eerste gezicht paradoxaal kan lijken. Hij fungeert immers als kern van een systeem dat volgens een autonormatieve en autoreflexieve wetmatigheid werkt. Toch wil hij met zijn erfenis dat een element zodanig anders wordt dat het niet meer door het systeem vertaald wordt en dus gewoonweg genegeerd blijft. Dit kan mijns inziens verklaard worden aan de hand van het feit dat de erkenning van een te grote overeenstemming – een te grote herkenning van het zelfbeeld in de andersheid – het gevaar doet rijzen van het decentraliseren van de autodescriptieve normatieve kern. Leenderts terugkomst is een *centripetale* impuls vanuit de periferie – een impuls die tot (h)erkenning van een zelfbeeld in de andersheid uitdaagt, en niet een impuls die, vanuit de kern, van binnenin naar buiten treedt. Als zodanig zou Gijselhart, bij het zien van de terugspokende Leendert, uitgedaagd worden om zoon niet autodescriptief te beschouwen als een verlenging van een zelfbeeld waar hij greep op zou hebben. Eerder zou hij door de herkenning van een zelfbeeld in zijn zoon, uitgedaagd worden om zijn heerschappij over zijn eigen zelfbeeld, zijn kennis van dat zelfbeeld, in twijfel te trekken. Met zijn aanwezigheid als zelfbeeld van A.W. Gijselhart dat met andersheid gepaard gaat, toont Leendert aan zijn vader diens eigen onvoltooidheid, de onmogelijkheid om aan zichzelf een volledige betekenis toe te kennen, de andersheid waaraan het zelfbeeld altijd al onderhevig is. De spiegelende ervaring waaraan de atopische waarneming zich overgeeft wordt dan tegelijkertijd de (h)erkenning van de afstand, de breuk die de narcistische waarnemer van zijn object onderscheidt. Op die

[187] "Leenderts verlangen om gezien, *opgemerkt* te worden door zijn pa is oprecht", schreef Gerda van de Haar (2002a: 47).

simultane erkenning van de andersheid, de ‘différance’ waarmee de (h)erkenning van het terugkerende zelfde gepaard gaat, kan de waarnemer zijn handelingen dan afstemmen, zoals Jean-François Hamel aantoonde op geschiedkundig vlak. Hij spreekt van een

> politique du deuil qu’elles [les poétiques de la répétition, MS] esquissent, à la fois pour signifier la présence du passé et sa différence par rapport à ce qui est, à la fois pour se ressaisir des possibilités de l’autrefois et rendre possible une mémoire du présent. (Hamel 2006 : 225)

Die afstand tussen de waarnemer en het andere waarin hij een zelfbeeld (h)erkent schept vrijheid, een ‘atopische’ ruimte voor nieuwe, andere mogelijkheden, voor bijkomende steeds onvoltooide betekenissen. Tot die open houding is Gijselhart echter niet in staat.

De laatste passage die ik in het kader van deze leesregel aan bod zou willen laten komen, houdt zich bezig met Leenderts waarneming van zijn vader aan het slot van *Mystiek lichaam*. Zoals in dit onderzoek aangetoond werd, focaliseert Leendert op dat ogenblik het sterven van zijn vader, zonder dat zijn vader daarvoor woorden nodig heeft. Gijselhart gebruikt geen woordconstructies om zijn sterven uit te drukken. Leendert hoort eerst “een geluid van rafels en gaten” (*ML*, 450) in zijn vaders ademhaling. Daarna beseft hij dat Gijselhart “door de sarkastische infanterie van de dood” (*ML*, 451) leeggevreten wordt, maar “met een tinteling die niet van het leven te onderscheiden was” (*ML*, 451). In de dood, de proliferatie van de leegte, de ver-spoking kan, met andere woorden, ook het leven waargenomen worden, zoals meermaals werd vastgesteld. Het is met die paradoxale waarneming op de achtergrond dat Leendert zijn “hoogliedje op de dood” (*ML*, 451) aanheft. Wat dan waarneembaar wordt, is dus een duet tussen vader en zoon. Simultaan drukken zij de dood die levend maakt uit. In de vereniging met de dood die Leendert in zijn hoogliedje uitdrukt kan zijn vereniging met zijn vader gelezen worden – een feniksachtige herrijzenis *door* het lichaam *heen* dat “[p]oreus […] straks in elkaar [zou] zakken” (ML, 450). Het is een herrijzenis *door* de ruïne, het verspookte lichaam, ‘het niets van alles’ *heen* dat Leendert herkent in het zelfportret dat zijn vader is.

Als Leendert herrijst door het poreuze lichaam van zijn vader heen als andere waarin hij een zelfbeeld herkent, dan zou dat kunnen veronderstellen dat de atopische waarneming een confrontatie veroorzaakt tussen de waarnemer en zijn eigen sterfelijkheid. De (h)erkenning van een zelfbeeld in de andere zou dan, vanwege de waarnemer, de (h)erkenning van diens eigen sterfelijkheid veronderstellen. Dit versterkt het argument dat Leenderts aanvaarding van de dood overeenstemt met zijn verzoening met zijn vader en het zelfbeeld dat hij in zijn vader (h)erkent. Dat die (h)erkenning van het zelfbeeld in de andere

daadwerkelijk met een (h)erkenning van de sterfelijkheid overeenstemt, kan aangetoond worden aan de hand van het feit dat hiervóór beweerd werd dat de atopische waarneming een waarneming 'tussen twee doden' (Lacan 1986: 315) is, zoals in de vijfde regel van de atopische waarneming uitgelegd wordt.

8 – *De atopische waarneming is contrapunctisch*, zij verweeft heden, verleden en toekomst met elkaar. De drie traditionele tijdsdimensies laat de atopische waarneming simultaan optreden. Voor Kellendonks romans betekent dat vooral dat aan het verleden de gelegenheid geboden wordt om in het heden te blijven voorstpoken als datgene waaraan geen alomvattende betekenis gegeven kan worden – datgene dat juist de onmogelijkheid van een alomvattende betekenisproductie duidelijk maakt. Een mogelijke voltooiing wordt van meet af aan uitgesloten, zodanig dat de ervaring van het heden tegenover het verleden als een paradoxaal rouwproces van het verleden opgevat kan worden: van de rouw van de onvoltooidheid kan men zich slechts verlossen door die onvoltooidheid als zodanig te aanvaarden en hiermee de hoop op voltooiing niet meer te onderhouden[188].

Ethiek (van de lectuur)

Dat er zoiets als een 'goede', 'atopische', waarneming bestaat die in termen van regels benaderd kan worden, zou veronderstellen dat er uit Frans Kellendonks romans ethische lessen getrokken kunnen worden. Aan de hand van Kellendonks romans zou de waarneming van de andersheid zich volgens een axiologische logica kunnen laten vervoegen.

Het zou trouwens niet de eerste keer zijn dat naar de ethische strekking van Kellendonks werk gepeild wordt. Vragen naar de ethiek bij Kellendonk werden vooral naar voren gebracht naar aanleiding van het verschijnen van *Mystiek lichaam*. Joost Zwagerman,

[188] Die hoop op voltooiing uit zich meer bepaald in allerhande vormen van herhaling, toonde Jean-François Hamel aan door middel van het werk van de Franse denker Pierre Klossowski (1905 – 2001) en diens nietzscheaanse lectuur van de christelijke godsdienst:

> Les poétiques de l'histoire auraient quant à elles à choisir entre les voies du Christ et de l'Antéchrist, entre la répétition mélancolique des corps de substitution maintenant l'espérance d'un sens dernier de l'aventure humaine par l'idée d'une histoire totale, et la reprise endeuillée d'un sépulcre toujours déjà vide qui seul peut affirmer la puissance du devenir comme ouverture infinie de la triple temporalité de l'histoire. […] Car si le deuil du christianisme est pour la modernité aussi nécessaire qu'inachevable selon lui [Pierre Klossowski], c'est qu'on ne peut s'en libérer qu'en y demeurant fidèle, c'est qu'on ne peut s'en dégager qu'en en acceptant le poids tragique. (Hamel, 2006 : 172-173)

bijvoorbeeld, meent dat het "nauwelijks vol te houden [valt] dat in *Mystiek lichaam* geen standpunten, maatschappijvisies en vragen naar een individuele moraal op scherp worden gesteld" (Zwagerman 1996: 127). Behalve een citaat waarin Kellendonk meldt dat hij in *Mystiek lichaam* "het paulinische beeld van de samenleving als organisme" (Kellendonk 1992: 868) in twijfel trekt, stelt Joost Zwagerman echter geen details over de "standpunten" en "maatschappijvisie" voor die de roman zou bevatten en aan de orde zou stellen. Goed en kwaad worden op de spits gedreven, maar tot eenduidige uitlatingen daaromtrent komt men niet, behalve als het is om de onmogelijkheid ervan te bevestigen.

Door andere critici, zoals Agnès van Emelen, werd Kellendonks ethiek in verband gebracht met zijn conceptualisering van de ironie als tegenhanger van de idolatrie. Met idolatrie bedoelde Kellendonk kunst die meent dat ze met de realiteit overeenstemt: "Idolen […] vormen alles om naar eigen beeld en gelijkenis, zodat het verschil tussen leven en kunst verdwijnt en er uiteindelijk kunst noch leven bestaan zal" (Kellendonk 1993: 859). Goed is dan de houding van de ironicus die de idolatrie verwerpt en doorbreekt, zoals Agnès van Emelen meent[189]:

> Dat is zijn [Kellendonks] ethiek: hij hekelt elke vorm van idolatrie omdat ze de mens van zijn vrijheid en dynamiek berooft en verder enkel tot masker dient om zijn onmacht en hulpeloosheid te verbergen. Mythevorming staat m.a.w. gelijk met zinsbegoocheling. Kellendonk doorprikt mythologieën met een meesterlijke en wrede ironie […]. (Van Emelen 1993: 79)

Anthony Mertens beweerde over Kellendonks werk: "Ook al putten zijn [Kellendonks] personages zich uit in het debiteren van allerhande soorten moraal, zijn verhalen zelf ontberen die moraal, ze cirkelen om een leegte" (Mertens 1993). Zou Mertens hiermee bedoelen dat de morele uitspraken van de personages samengebracht een zodanig tegenstrijdige warboel vormen dat zij iedere ethische uitspraak onmogelijk maken?

De acht regels die hierboven de revue passeren lijken erop te wijzen dat het wel mogelijk is om ethiek met Kellendonks werk te verbinden. Het is echter van belang om niet in éénduidige uitspraken verslibd te raken, maar om voldoende ruimte te laten voor ambiguïteit en paradox[190]. De tegenspraak zou niet vermeden, maar juist zoveel mogelijk benut moeten worden. Zo werd bijvoorbeeld aanbevolen om 'een zelfbeeld in de andersheid' te

[189] Zie in verband met ironie en moraal in Frans Kellendonks romans ook Marja Brouwers (1993).
[190] Mertens' citaat sluit trouwens aan bij een van de bevindingen van ons onderzoek, namelijk dat het teveel aan betekenissen voor sommige personages de onmogelijkheid van betekenis tot gevolg heeft, denk aan Frits' moeder en de demon waarin zij haar eigen man niet kon herkennen. Ook mogelijk is echter om die veelheid aan betekenissen als 'de' betekenis te beschouwen, aangezien de betekenis nu net ligt in het steeds doorverwijzend karakter ervan. Dit standpunt zal bevestigd worden aan de hand van Paul de Mans theorie over de allegorie.

(h)erkennen, de ‘macht in de onmacht’ te vinden, de ‘mogelijkheid als onmogelijkheid’ en het ‘niets van alles’ te beschouwen. Luc Herman en Bart Vervaeck toonden trouwens aan dat “[narrative ethics] should not reduce literary texts to illustrations of moral laws and it should not strive to elicit an unambiguous moral law from a literary text” (Herman & Vervaeck 2002: 55).

De ethische uitspraken waaraan men zich aan de hand van de acht regels van de atopische waarneming en de ontleding van Kellendonks romans zou kunnen wagen zijn mijns inziens op z’n minst drievoudig. De atopische waarneming werd beschreven aan de hand van de vader-zoondynamiek in Frans Kellendonks romans. Op basis van deze filiatiedynamiek zou een ethiek van de waarneming van de andere opgesteld kunnen worden. De ethische waarneming van de andere zou de andere beschouwen als figuur die een radicale andersheid laat zien en waarin desondanks een zelfbeeld (h)erkenbaar is. De andere wordt waargenomen in het bewustzijn van de onmogelijkheid om de andere (als zelfbeeld) volledig te kennen. De tweede ethische uitspraak waaraan men zich aan de hand van de atopische waarneming zou kunnen wagen, is gebonden aan de memorie en is van geschiedkundige aard: de visie van het verleden zou men niet vanuit een lineair perspectief moeten aansnijden van waaruit eenduidige (narratieve) betekenissen gehecht worden aan feiten die als voltooid beschouwd worden. De steeds terugkomende spoken uit het verleden duiden aan dat een lineaire geschiedenisopvatting onhoudbaar is en dat het verleden altijd anders is dan de betekenis die eraan gehecht wordt. Uit die andersheid kan afgeleid worden dat aan het heden steeds anders gewerkt kan worden dan in functie van de interpretaties die aan het verleden gegeven worden.

Om dit onderzoek af te ronden en tezelfdertijd de onmogelijkheid van zijn voltooiing te benadrukken, zou ik de aandacht willen vestigen op een derde ethische strekking die eraan verbonden kan zijn. Het is mijns inziens mogelijk om de vader-zoondynamiek in Kellendonks romans te beschouwen als een allegorie van de lectuur als (h)erkenning van onvermogen[191]. De ethische lectuur zou er met andere woorden een zijn die gepaard gaat met het bewustzijn van onmacht. De pertinentie van de keuze om de filiatiedynamiek als een allegorie van de lectuur te beschouwen wil ik in wat volgt uiteenzetten. Ook zal van deze gelegenheid gebruikt gemaakt worden om de mechaniek van de allegorie te situeren tegenover de rest van dit onderzoek, en meer bepaald tegenover de atopische waarneming.

[191] Na het verschijnen van *Letter en geest* werden allegorie en onvermogen in de romans van Frans Kellendonk met elkaar in verband gebracht door Karel Osstyn: “Met *Letter en geest* schreef Frans Kellendonk een allegorie over de onmacht. Daarmee blijft hij in de lijn van zijn twee vorige boeken” (Osstyn 1982).

Het onvermogen van de zoon om de vader waar te nemen, om volledig vat te krijgen op de betekenis van de vader en om hem te vertellen, zou kunnen verwijzen naar het onvermogen van de lezer om de tekst volledig te begrijpen. Voor de zoon is het niet alleen onmogelijk om zijn vader in zijn geheel waar te nemen, ook de vader zelf, voor zover hij kenbaar is, wordt als een figuur van het onvermogen beschreven. Met dat laatste bedoel ik het onvermogen om de bouwtraditie verder in stand te houden in *Bouwval*; het onvermogen om carrière te maken, om het gezin bijeen te houden en om de echtgenote seksueel te bevredigen in *De nietsnut*; het onvermogen om autonoom op te treden op lichamelijk en talig vlak in *Letter en geest*; het onvermogen om van zich te kunnen laten houden en om de familie bijeen te kunnen houden in *Mystiek lichaam*. Zoals de vader zich door zijn zoon laat zien, toont hij als het ware onvermogen, en zelf beschikt zijn zoon niet over het vermogen om zijn vader volledig te begrijpen. In dat opzicht zou de lezer zijn onvermogen erkennen om een tekst te lezen die voor zover die tekst begrijpelijk is, de lezer zou herinneren aan zijn onleesbaarheid – een herinnering aan de onmogelijkheid van de voltooide lectuur. Kellendonks romans zouden het relaas vormen van hun onleesbaarheid. De vader-zoondynamiek als allegorie zou de lezer dan kunnen opvatten als een bemiddeling die hem uitnodigt om zijn eigen leesgedrag aan de orde te stellen (Owens 1992: 75).

Als de allegorie van de lectuur de onmogelijkheid van de lectuur vertelt, dan kan iedere vertelling beschouwd worden als de allegorie van zijn eigen lectuur, meent Paul de Man. Hij komt op dit idee door ervan uit te gaan dat de tekst (zoals de vaderfiguur bij Kellendonk) de mogelijkheid van zijn eigen deconstructies bevat, zonder dat het daarvoor mogelijk is om eenduidig te beslissen over het waarheidsgehalte van de betekenissen die aan de tekst toevertrouwd worden:

> [I]t [the narrative] will always lead to the confrontation of its incompatible meanings between which it is necessary but impossible to decide in terms of truth and error. If one of the readings is declared true, it will always be possible to demonstrate that it states the truth of its aberration. (De Man 1979: 76)

De onmogelijkheid om te beslissen over de juistheid van de lectuur beschouwt De Man als een innerlijke contradictie waarvan de allegorie een modaliteit is – een contradictie die echter wel bijdraagt tot de stabiliteit van de tekst, vindt De Man verder (1979: 72). Vandaar dus dat als een tekst beschouwd wordt als een allegorie van zijn lectuur, die allegorie altijd het onvermogen van de lectuur zal vertellen. In Kellendonks romans duidt het wantrouwen tegenover het vertelde hierop. Er kan bijvoorbeeld verwezen worden naar de onmogelijkheid van de zonen in *De nietsnut* en *Mystiek lichaam* om hun vaders woorden voluit te begrijpen.

Ik denk hier niet alleen aan de bedrieglijke mondelinge erfenis van A.W. Gijselhart aan zijn zoon, waarover uitvoerig gesproken werd, maar ook aan een leesscène in *De nietsnut* waarin Frits een citaat van Spinoza leest, waarnaast zijn vader geschreven heeft: "ook omkeerbaar?": "'De Blijheid welke voortspruit uit de voorstelling dat iets dat wij haten vernietigd of door enig kwaad getroffen wordt, is niet zonder enige Droefheid'" (*NN*, 113-114). Het is onmogelijk, ook voor Ernst, om uit te maken wat Lucas, als auteur, bedoeld heeft met zijn aantekening in de marge. Ernst is gedoemd tot een onvoltooide betekenisproductie waarvan het waarheidsgehalte onmogelijk vast te stellen is en altijd slechts in zijn voorlopigheid zal gelden:

> En ik zal me afvragen wat hij [mijn vader] daarmee heeft bedoeld. Dat de Droefheid welke voortspruit uit de voorstelling dat iets dat wij liefhebben vernietigd of door enig kwaad getroffen wordt, ook niet zonder enige Blijheid is? Dat de Droefheid welke voortspruit uit de voorstelling dat iets dat wij haten enig goed geschiedt, niet zonder enige blijheid is? Of dat de Blijheid welke voortspruit uit de voorstelling dat iets dat wij liefhebben enig goed geschiedt, niet zonder enige Droefheid is? Dat hij toch wel iets om me gaf? Dat hij me toch wel een beetje haatte?" (*BVL*, 113-114)

Een belangrijk raakvlak tussen allegorie en atopie is dat de allegorie, net als de eerste regel van de atopische waarneming, de onmogelijkheid aantoont om betekenis te voltooien, aangezien betekenis aan een onophoudelijke doorverwijzing onderhevig is. Het is gewoon onmogelijk om een ultieme, overkoepelende lectuur van een tekst uit te voeren. Het bewustzijn hiervan leidt tot een allegorische lectuur van de tekst als vertelling van de onmogelijkheid van de lectuur:

> The paradigm for all texts consists of a figure (or a system of figures) and its deconstruction. But since this model cannot be closed off by a final reading, it engenders, in its turn, a supplementary figural superposition which narrates the unreadability of the prior narration. […] [W]e can call such narratives to the second (or third) degree *allegories*. (De Man 1979: 205).

Streng schematisch is de allegorie dus op ten minste twee niveaus werkzaam: een eerste betekenisniveau (dat met een 'referentiële' lectuur vergeleken kan worden) en daarna een tweede betekenisniveau dat aan het eerste toegevoegd wordt en dat de onmogelijkheid ervan aantoont. De tweede lectuur zal dan zelf nieuwe 'deconstruerende' lecturen veroorzaken met het gevaar om het eerste niveau zelfs te vervangen:

> Conceived as something added or superadded to the work after the fact, allegory will consequently be detachable from it. […] It takes the place of an earlier meaning, which is thereby either effaced or obscured. Because allegory usurps its object, it comports within itself a danger, the possibility of perversion: that what is "merely appended" to the work of art be mistaken for its "essence." […] [I]t challenges the security of the foundations upon which aesthetics is erected. (Owens 1992: 64)

Daarmee toont het de onmogelijkheid van de 'voltooide' lectuur aan[192]. Het leesgedrag wordt continu aan de orde gesteld. Lezen komt als onvermogen voor.

Zo ook kunnen Kellendonks romans (voor zover dat mogelijk is) eerst als 'referentiële' teksten gelezen worden en *naderhand* worden gelezen met inzicht in het allegorische potentieel dat ze altijd al bevatten. In Kellendonks romans gaat de zoon zijn vader nooit op dezelfde manier waarnemen eenmaal hij begrepen heeft dat zijn vader altijd *meer* zal zijn dan het beeld dat hij van hem koestert. "Allegory *is* extravagant, an expenditure of surplus value; it is always *in excess*" (Owens 1992: 64).

Het onvermogen om een eensluidende welafgebakende lectuur te bereiken, kent Paul de Man toe aan de *disjunctieve* macht van de allegorie (De Man 1983: 191). Die macht maakt iedere vorm van homogene betekenis*verzameling* onmogelijk. Het is een gelijkaardige macht die de vader in Kellendonks romans aan zijn zoon doet ervaren als hij hem ervan bewust maakt hoe groot de afstand tussen de 'parole' en de werkelijkheid is, en dit terwijl de zoon ook moet beseffen dat hij desondanks aan de 'énonciation', aan zijn woordconstructie onderhevig blijft. De allegorie zoals de figuur hier opgevat wordt, is dus niet, zoals in Ernst van Alphens artikel over *Mystiek lichaam* (Van Alphen 1991), een figuur van de synthese, maar een figuur van de splitsing en de discontinuïteit. Twee fundamentele gevolgen van de disjunctieve kracht van de allegorie kunnen in verband gebracht worden met onze bevindingen over Kellendonks romans. De disjunctieve macht van de allegorie maakt ten eerste een radicalisering van de andersheid mogelijk. Ten tweede, de disjunctieve macht veroorzaakt een afstand die zich ook op temporeel vlak laat uitdrukken.

Zowel de allegorie als de atopische visie tonen duidelijk aan hoe onafwendbaar het optreden van de andersheid is in het toekennen van betekenis. Er werd inderdaad beweerd dat de allegorie altijd méér is dan ze op het eerste gezicht blijkt te zijn. Een allegorische lectuur maken veronderstelt dan ook openheid voor de radicale andersheid waarmee een dergelijke lectuur gepaard gaat. Naderhand kan zelfs blijken dat de allegorie in het exces aan betekenis die zij veroorzaakt, zich als een tegenstelling of als contradictie aanbiedt van hetgeen het op het eerste gezicht bleek te zijn, wat Jacques Derrida de "force d'ironie" van de allegorie noemt: "C'est le pouvoir de l'allégorie, sa force d'ironie aussi, que de dire vraiment autre

[192] "Allegory is consistently attracted to the fragmentary, the imperfect, the incomplete – an affinity which finds its most comprehensive expression in the ruin, which Benjamin identified as the allegorical emblem par excellence" (Owens 1994: 55).

chose et le contraire de ce qu'à travers elle on semble vouloir dire" (Derrida 1988: 83). Zo bleek dat in Kellendonks romans de macht van de vader zat in wat de zoon eerst overkwam als diens zwakte. Laten we bijvoorbeeld denken aan de leegte die de vader door zijn nietsdoen rond zich verspreidt, die ook opgevat wordt als mogelijkheid tot ver-andering, tot vernieuwing, nieuwe kansen waarvan de voorlopigheid altijd benadrukt blijft, wat ook conform de logica van de allegorie blijft.

Alvorens over te gaan tot het tweede gevolg van de disjunctieve macht van de allegorie, wil ik enkele woorden besteden aan het verband tussen allegorie en ironie. Er kan aangenomen worden dat allegorie en ironie gemeenschappelijke trekken vertonen: "In both cases, the sign points to something that differs from its literal meaning and has for its function the thematization of this difference" (De Man 1983: 209). Interessant voor ons onderzoek is dat Paul de Man de allegorie associeert met een zekere staat van helderziendheid die voor zelfkennis zorgt die de ironie overstijgt (De Man 1983: 224). Over een dergelijke helderziendheid beschikte de Engelse dichter Wordsworth, zegt De Man verder, omdat de romanticus vanuit een positie kon schrijven die wij als een positie 'tussen twee doden' zouden noemen: "Wordsworth is one of the few poets who can write proleptically about their own death and speak, as it were, from beyond their own graves" (De Man 1983: 225). Wat maakt volgens De Man het verschil tussen allegorie en ironie? Het feit dat de structuur zelf van de allegorie volgens een narratief patroon werkt, dat zich over een temporele as uitstrekt: "the demystification as a temporal sequence" (De Man 1983: 225). Van een gelijkaardige duur is voor ironie geen sprake: "irony appears as an instantaneous process that takes place rapidly, suddenly, in one single moment" (De Man 1983: 225). In dat opzicht kunnen we de verschillende stadia melden van de machtsstrijd tussen Leendert en de dood, die uitmondden op Leenderts inzicht in zijn vader als zelfbeeld van zijn eigen sterfelijkheid. Mijns inziens is Leenderts ontplooiing het enige geval in Kellendonks romans waarin een zoonfiguur een temporele ontwikkeling doormaakt die tot een zo verregaand inzicht leidt – een allegorische helderziendheid die, om met Paul de Man te spreken, een tijdsspanne ontplooit waarin men leert zien wat altijd al "simultaneous" was "within the subject" (De Man 1983: 225)[193].

Nauw verbonden met de radicalisering van de andersheid, is het tweede gevolg van de disjunctieve macht van de allegorie: de afstand die die macht veroorzaakt, die zich ook temporeel kan uitdrukken. Hiermee wordt de afstand bedoeld tussen de allegorie en zijn 'oorspronkelijke' mening – het feit dat de allegorie niet kan overeenstemmen met hetgeen

[193] Voor een andere interpretatie van het verschil tussen ironie en allegorie verwijs ik naar Linda Hutcheon (1995: 65-66).

waarmee het aanvankelijk leek overeen te stemmen, al was het ook maar omdat die oorsprong niet aan te duiden valt[194]. Dit besef is enigszins een narcistische nuchterheid die in de atopische visie[195] teruggevonden kan worden: het slot van *Mystiek lichaam* laat bijvoorbeeld zien dat de (h)erkenning van de vader door de zoon overeenstemt met de (h)erkenning van een zelfbeeld in de vader maar tezelfdertijd ook het besef van de differentie tussen vader en zoon inhoudt – een differentie waarop gesteund kan worden om te bouwen aan een autonoom bestaan. Zo ook kan de lectuur beschouwd worden als een narcistische projectie – zoals bijvoorbeeld de positieve of negatieve verwachtingen, de verlangens van de lezer – die gepaard moet gaan met het bewustzijn van de andersheid die de tekst altijd zal zijn:

> [A]llegory designates primarily a distance in relation to its own origin, and, renouncing the nostalgia and the desire to coincide, it establishes its language in the void of this temporal difference. In so doing, it prevents the self from an illusory identification with the non-self, which is now fully, though painfully, recognized as a non-self. (De Man 1983: 207)

Het is op basis van de leegte ("the void") veroorzaakt door het besef van het verschil in de (h)erkenning, dat werk kan worden gemaakt van een eigen taal. Tot een gelijkaardig besluit waarin narcisme en afstand in elkaar vervlochten worden, komt ook Bart Vervaeck in een artikel dat *De lezer als hongerkunstenaar. Enkele oprispingen* (2007c) als titel draagt. Terwijl onze benadering vooral steunt op de onmogelijkheid om enige ultieme betekenis van een tekst af te bakenen, legt Vervaeck meer de nadruk op de tekst als kunstmatig artefact. Wel houden beide aanpakken rekening met de projectie van de lezer:

> Het besef van kunstmatigheid is een onderdeel van deze hongerkunst en past bij het cultiveren van de honger [naar nieuwe lectuur, MS]. Mandaat mag zich identificeren met Christus en de lezer mag zich identificeren met Mandaat, maar net door die identificatie aan het eind zo expliciet te verwoorden ('Laat nog even de taal mijn lichaam zijn'), wordt de lezer gewezen op het feit dat hij slechts een tekst aan het lezen is. Hij neemt afstand, en dat is nodig om opnieuw dichterbij te kunnen komen. Artificialiteit en zelfbewustzijn zijn geen vijanden van versmelting en zelfverlies. In een goede lezing zijn ze recht evenredig. Het ene verhoogt de kracht van het andere. Met terugwerkende kracht. (Vervaeck 2007c: 16)

De allegorische betekenis is altijd anders dan wat het lijkt te zijn doordat zij door de herhaling bepaald wordt en daardoor steeds al vergleden is, beweert Paul De Man. De

[194] Deze afstand kan ook op gechiedkundig vlak toegepast worden. Craig Owens noemde een fundamenteel kenmerk van de allegorie "its capacity to rescue from historical oblivion that which threatens to disappear. Allegory first emerged in response to a similar sense of estrangement from tradition; throughout its history it has functioned in the gap between a present and a past which, without allegorical reinterpretation, might have remained foreclosed. A conviction of the remoteness of the past, and a desire to redeem it for the present – these are its two most fundamental impulses" (Owens 1992: 53).

[195] Alsook in de hypocrisie zoals die behandeld werd in het laatste onderdeel van het hoofdstuk over de ironie.

allegorische betekenis is de herhaling van een 'teken' dat nooit met zijn model overeenstemt: aangezien het teken herhaald werd, behoort het tot het verleden en is het dus al anders:

> The meaning constituted by the allegorical sign can then consist only in the *repetition* […] of a previous sign with which it can never coincide, since it is of the essence of this previous sign to be pure anteriority. (De Man 1983: 207)[196]

Deze logica draagt trouwens het spoor van Derrida's 'itérabilité'. Zo ook moet de zoon in Kellendonks romans zijn zelfbeeld leren lezen als 'herhaling van' zijn vader, dus als differentie van zijn vader. Op die manier wordt de spokende vader niet meer opgevat als een beeld van de vader dat poreus inherent is aan de identiteit, maar als differentie die een onoverbrugbare kloof toont tussen vader en zoon. Hierdoor wordt een afstand tussen vader en zoon geschapen – een leegte die als basis kan dienen voor vernieuwing.

Met betrekking tot het temporele aspect van de allegorie dat de afstand laat zien, is het interessant om kort onze aandacht te vestigen op Jacques Derrida's lectuur van Paul de Mans geschriften over de allegorie. De Franse filosoof gaat in op een passage waarin Paul de Man commentaar geeft op Hegels beschrijving van de allegorie. De Man noemt de allegorie in die passage de *defecte hoeksteen* ("pierre d'angle défectueuse") van het hele systeem (Derrida 1988: 82)[197]. De allegorie is een dreiging voor de hele vestiging, maar als hoeksteen kan de architectuur er niet zonder. Als de allegorie, als hoeksteen, er niet zou zijn, zou het hele systeem waarschijnlijk ineenstorten. Hoewel de allegorie tot de constructie behoort, en die constructie zelfs op een fundamentele wijze ondersteunt, is de allegorie tezelfdertijd ook de plaats van de *de*constructie. Zij toont

> d'avance, de façon à la fois visible et invisible, dans un coin, le lieu propice à une déconstruction à venir, le meilleur lieu, le plus économique, pour l'intervention du levier déconstructeur : c'est une pierre d'angle! (Derrida, 1988 : 82)

De allegorie is dus *altijd al* in het systeem aan het werk. Het is *geen* figuur die van buitenaf opgelegd wordt. In Kellendonks romans behoort de vader van meet af aan tot de familie. Hij is altijd al vader van de zoon, een schakel van de keten. De allegorische betekenis bevindt zich van meet af aan *in* het systeem, waarin het als uitdaging tot een allegorische lectuur kan

[196] Vergelijk met Craig Owens (1992: 56-57) over het oneindige, onvoltooide karakter van de allegorie, die onder meer op herhaling berust.
[197] Paul de Man omschrijft de allegorie als "the defective cornerstone of the whole system" (De Man 1982: 775).

optreden. Het systeem steunt er zelfs op, kan er niet zonder. Enige beperking is dat de allegorie aldus waargenomen dient te worden:

> [I]l suffit de savoir ou de pouvoir *discerner* [ik cursiveer, MS] la bonne ou mauvaise pièce, la mauvaise ou la bonne pierre, la bonne se trouvant toujours être, justement, la mauvaise. La force dislocatrice se trouvant *toujours déjà* localisée dans l'arcitecture de l'œuvre, il n'y aurait en somme, devant ce *toujours déjà*, qu'à faire œuvre de mémoire pour savoir déconstruire. (Derrida 1988 : 83)

De afstand die de allegorie laat zien, die ook een temporele afstand is, is dus een afstand die altijd al waarneembaar was in het systeem, in de vermeende betekenis zelf. Het is dus enigszins een afstand zonder afstand, zoals in Kellendonks romans het centrum altijd al aan de rand aanwezig kan zijn, de periferie in het centrum, en het verleden altijd al in het heden blijft voortspoken. De ex-centrieke betekenisproductie waartoe de allegorie leidt, wordt van binnenin toegevoegd, niet van buitenaf opgelegd. Het hangt allemaal af van het "pouvoir discerner" van de allegorie door de waarnemer. Het zelfportret dat Willy van Zypflich in *Bouwval* aan zijn zoon laat zien, is van meet af aan een oneindige doorverwijzing waarin (h)erkenning en andersheid samenwerken, maar het moet aldus waargenomen worden. Vanuit Opa's epicentrum werd Langueur in het perifere nieuwe huis opgehangen, waar zijn ex-centrische blik door het venster heen, vanuit het nieuwe voorlopige centrum tot nieuwe, andere doorverwijzende blikken uitnodigde.

Aan de allegorie als defecte hoeksteen vertrouwt Jacques Derrida het gedrag van een metonymie of een synecdoche toe. Aangezien de allegorie het hele systeem overeind houdt, is het als het ware het hele systeem dat erin teruggevonden kan worden, maar ex-centrisch, in een hoek (Derrida 1988: 83). Als ex-centrisch hoeksteen van het systeem zegt de allegorie "*autre chose que ce qu'il dit, par figure, du système*" (Derrida 1988: 84). Aan een gelijkaardige dynamiek is mijns inziens de filiatiedynamiek in Kellendonks romans onderhevig. Zoals de vader voor de zoon een uitdaging tot de atopische waarneming van de andersheid vormt, nodigt die paradoxale filiatiedynamiek, als ex-centrische hoeksteen van de narratieve weefsels, de lezer uit om zijn leesgedrag aan de orde te stellen, en het onvermogen te (h)erkennen waarmee zijn lectuur gepaard gaat – het onvermogen van de volmaakte, voltooide, lectuur die zou beweren te weten waarover het gaat. Een fundamenteel tevens ex-centrisch aspect van de roman zegt iets over de lectuur – niet alleen over de lectuur in de roman, niet alleen over de lectuur van de roman, maar ook over de lectuur als zodanig. De

acht regels van de atopische waarneming zoals zij hiervoor vermeld werden, gelden dan ook als leesregels, als pistes voor wat een ‘ethische’ lectuur genoemd zou kunnen worden.

Er kan beweerd worden dat atopische waarneming, ironie en allegorie alle drie de afstand veroorzaken die nodig is om zich niet te beperken tot eenduidige betekenisproductie. Hoe verhoudt de atopische waarneming zich echter tot de allegorie? In zekere mate is de atopische waarneming ook een ‘allegorische waarneming’, juist zoals de atopische waarneming met de waarneming van een ironicus kan overeenstemmen. Hiermee bedoel ik dat de atopische waarneming het mogelijk maakt om de allegorie als zodanig te ontraadselen, zoals zij in staat is om het ironische potentieel van haar object op te sporen. De atopische waarneming is de zienswijze waarmee de andersheid van de werkelijkheid benaderd kan worden. De allegorie kan verwijzen naar de manier waarop de realiteit zich aan de hand van die zienswijze kan aanbieden.

In zijn artikel *De lezer als hongerkunstenaar. Enkele oprispingen* (2007) haalt Bart Vervaeck een passage aan waarin Mandaat aan het lezen is:

> Er was geen verschil tussen hemel en papier, tussen staren en lezen. Het wit van het papier werd het wit van de zon; de drukletters begonnen te iriseren en werden groene en lila vlekjes zoals er toch al over zijn netvlies dartelden. (*LG*, 214)

Mandaat maakt geen verschil tussen tekst en realiteit. “[Z]ijn lectuur [wist] de grenzen tussen boek en wereld uit […]” (Vervaeck 2007c: 9). De tekst, met name de “groene en lila vlekjes”, was toch al deel van Mandaat op zich geworden: de vlekjes “dartelden” “toch al over zijn netvlies”. Een allegorische lectuur heeft aan het licht gebracht dat Kellendonks romans een dergelijke leeshouding misschien wel zouden kunnen hekelen ten bate van een lectuur die zich van zijn overmogen bewust is, bewust van het feit dat de betekenis van de tekst steeds al aan het verglijden is. Door de tekst als onleesbaar te beschouwen herdefinieert de lezer tijdens de lectuur zijn eigen (atopische) plaats als lezer opnieuw. Hij weet dat zijn tekst zijn eigen ontoegankelijkheid vertelt, of beter: hij weet dat de tekst zichzelf als “non-identité à soi” vertelt (Derrida 1985: 128).

De hypothese werd geuit dat de tekst zelf enigszins zou kunnen uitkomen voor zijn ironisch potentieel. De atopische waarneming zou de atopische vertelling mogelijk maken, werd aan de hand van Leenderts “hoogliedje op de dood” geopperd. Een ‘andere’ ‘énonciation’ zou mogelijk zijn. Een dergelijke woordconstructie zou de afhankelijkheid van de taal niet verwerpen. Ook zou die woordconstructie niet gebukt gaan onder de

afhankelijkheid van de ‘énonciation’, zoals in *Letter en geest*. De atopische vertelling zou de taal anders vertellen door zijn ironische gehalte, de “force d’ironie” van de allegorie zoveel mogelijk op de voorgrond te laten treden. Daardoor maakt het de breuk tussen taal en werkelijkheid meer zichtbaar. De zekerheid wordt van meet af aan onzeker gemaakt. De atopische vertelling vertelt het onvermogen van de lectuur om met overtuiging uitgevoerd te worden.

Ook dit onderzoek beperkt zich tot de bescheiden (h)erkenning van een onvermogen – het onvermogen om als een voltooid, duidelijk afgebakend geheel over te komen, wat het ook niet wil zijn. Waarschijnlijk was het mogelijk geweest om de atopie anders te omschrijven – in een andere volgorde, door voor andere invalshoeken te kiezen. Iedere benadering van de atopie, ieder hoofdstuk uit het tweede deel van dit onderzoek heeft bovendien zijn eigen beperkingen opgelegd, andere, bijkomende benaderingen uitlokkend. Zo kwam tragiek ironie aanvullen, maar zelf kon tragiek niet zonder het groteske benaderd worden. Daarna kwam Lacans begrip ‘entre deux morts’ tragiek vanuit een ander perspectief belichten. Kon ons onderzoek vervolgens voltooid genoemd worden? Dit valt niet te bevestigen. Waarschijnlijk valt veeleer verder onderzoek te rechtvaardigen, zoals een meer diepgaand onderzoek naar de machtsverhoudingen tussen vader en zoon waarin beider verantwoordelijkheid tegen elkaar afgemeten zou worden. Daar werd eerder al op gewezen. Maar wordt daarmee dan enige voltooiing bereikt?

*Valt er aan de vrijheid, de openheid van een “da capo” (*LG*, 241) te ontsnappen? Neen. Zelfs de herhaling van het zelfde gaat met andersheid gepaard.*

Kan er in feite een definitief ‘punt’ bereikt, zelfs vereist, worden? Blijkbaar niet. Al valt er weer een voorlopig, steeds weer doorverwijzend, onvoltooid, altijd al ander punt aan te duiden, er is in feite geen afsluitend punt

Literatuuropgave

1. Frans Kellendonk

a) Primaire literatuur

KELLENDONK Frans, 1992. *Het complete werk*, Amsterdam, Meulenhoff.

b) Secundaire literatuur

AALBERS Anneke, 1979. "Frans Kellendonk, Bouwval en andere verhalen", in *Literair paspoort*, jg. 30, nr. 276, pp. 31-32.

AALBERS Paul, 1986. "Koudwatervrees", in *optima*, jg. 4, nr. 3, pp. 360-371.

ALBERS Bernd, 1989. "Het verbond waarvan wij allen deel uitmaken", in *Bzzlletin*, jg. 165, pp. 59-68.

ANBEEK Ton, 1987. "De kwestie Kellendonk", in *Literatuur*, jg. 4, nr. 1.

ANBEEK Ton, 1990. G*eschiedenis van de Nederlandse literatuur tussen 1885 en 1985*, Amsterdam, De Arbeiderspers.

ANBEEK Ton & GOEDEGEBUURE Jaap, 1988. *Het literaire leven in de twintigste eeuw*, Leiden, Martinus Nijhoff, pp. 71-95.

ANDEWEG Agnes, 2007. "Het spook in de kast? Gotiek in Frans Kellendonks *Letter en geest*, in BREMS Elke, BREMS Hugo, DE GEEST Dirk. & VANFRAUSSEN Eveline, *Achter de verhalen. Over de Nederlandse literatuur van de twintigste eeuw*, Leuven Peeters, pp. 321-334.

ANKER Robert, 1982. "Overvol, toch plezierig", in *Het Parool*, 16 april.

ARIAN Max, 1993. "Antisemitisme. Een witte jood", in *De Groene Amsterdammer*, 5 augustus.

BERND Albers, 1989. "Het verbond waarvan wij allen deel uitmaken", in *Bzzlletin*, jg 165, pp 59-68.

BONAMIE Geert, 2005. "Frans Kellendonk (1951-1990): een gelovige ongelovige", http://users.pandora.be/geert/Cursus_Bespreking/wereldliteratuur/W4_4_3.html (geraadpleegd op 19 augustus)

BOOMSMA Graa, 1980. "'De nietsnut' van Frans Kellendonk", in *De Waarheid*, 4 januari.

BOOMSMA Graa, 1989. *Een lek in het zwijgen*, Amsterdam, De Knipscheer.

BOOMSMA Graa, 2006. "Broeders in het kwaad", in *De groene Amsterdammer*, 13 oktober.

BOON Tijn, 1993. “Choreograaf van het geweld. Het ironisch moralisme van Frans Kellendonk”, in *De Gids*, jg. 156, nr. 12, pp. 947-955.

BOON Tijn, 1995. “Frans Kellendonk en het realisme. Heulen met de vijand”, in *De Revisor*, nr. 2, pp. 52-65.

BOON Tijn, 1998a. *Het koppige hoofd dat niet wilde scheuren. Over Frans Kellendonk*, Amsterdam, Meulenhoff.

BOON Tijn, 1998b. “Het verhaal verandert door het vertellen. *Leven en werk*”, in DE CLOET Charlotte, HERMANS Tilly en MEINDERTS Aad (red.), *‘Oprecht veinzen’. Over Frans Kellendonk*, Amsterdam, Meulenhoff, pp. 113-139.

BOSBOOM Rolf, 1994. *Zuilen van stof*, Nijmegen, Quine.

BOUSSET Hugo, 1981. “Profiel van Frans Kellendonk. Bevallig en bouwvallig”, in *Elseviers magazine*, 10 januari.

BOUSSET Hugo, 1993. *De Gulden snede. Over nederlandse proza na 1980*¸ Meulenhoff / Kritak, p. 20.

BRACHE Ernst, 1991. “Uit de stilte”, in *De Revisor*, nrs. 1 & 2.

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

BROKKEN Jan, 1977a. “Het academisme in de literatuur: Matsier, Meising, Kooiman en Kellendonk op zoek naar een methode”, in *Haagse Post*, 16 september.

BROKKEN Jan, 1977b. “Peeters als Aafjes: het Academisme in de literatuur”, in *Haagse Post*, 24 september.

BRONZWAER Wim, 1998. “De gehoorzaamheid aan het tweede gebod. Over de essays”, in DE CLOET Charlotte, HERMANS Tilly & MEINDERTS Aad [red.], *‘Oprecht veinzen’. Over Frans Kellendonk*, Amsterdam / Den Haag, Meulenhoff/Letterkundig Museum, pp. 39-55.

BROUWERS Marja, 1993. “Grote woorden. De leemte in de werkelijkheid”, in *De Groene Amsterdammer*, 25 augustus.

BULTER Willem, 1977. ““Bouwval” sterk debuut van Frans Kellendonk”, in *Tubantia*, 2 juli.

CALIS Piet, 1986. “Zeven schrijvers uit de jaren zeventig”, in *Onze literatuur vanaf 1916*, Amsterdam, Meulenhoff, pp. 140-141.
CARTENS Daan, 1977. “Verstoorde illusies”, in *Ons Erfdeel*, jg. 20, nr. 5, pp; 783-784.

CARTENS Daan, 1982. “Letter en geest”, in *Ons Erfdeel*, nr. 1, pp. 438-440.

CORSTIUS Hugo Brandt, 1998. “Waarom God van Frans houdt”, in DE CLOET Charlotte, HERMANS Tilly & MEINDERTS Aad [red.], *‘Oprecht veinzen’. Over Frans Kellendonk*, Amsterdam / Den Haag, Meulenhoff/Letterkundig Museum, pp. 67-75.

DDH, [s.d.]. “Het boek van deze week. Mystiek lichaam”, *Literair Nederland*, http://www.literairnederland.nl/web/book_week/viewbook.aspx?id=35 (geraadpleegd op 19 augustus 2005)

DE BAKKER Kees, 1999. *Mijn eerste boek*, Den Haag, Conserve, pp. 82-86.

DE BRUIN Paul, 1982. “Van ideologieën komt alleen maar ellende”, in *NRC Handelsblad*, 18 juni.

DE CLOET Charlotte, HERMANS Tilly & MEINDERTS Aad (red.), 1998. *‘Oprecht veinzen’. Over Frans Kellendonk*, Amsterdam, Meulenhoff.

DE CONINCK Kevin, 2007. “*De Revisor* revisited. Over de literatuur van de desillusie”, in BREMS Elke, BREMS Hugo & VANFRAUSSEN Eveline, *Achter de verhalen. Over de Nederlandse literatuur van de twintingste eeuw*, Leuven, Peeters, pp. 114-121.

DE GIER Jaap, 2000. “De nietsnut. Een vertelling”, in *Lexicon van literaire werken*, Leiden, Martinus Nijhoff, februari.

DE JONG Anneriek, 1980. “Frans Kellendonk en de traditie. ‘Je moet je op je voorgangers beroepen om iets nieuws te kunnen brengen’”, in *Hervormd Nederland*, 16 augustus.

DE JONG Jaap & VAN TEYLINGEN Dick, 1987. “‘Interessant zijn de verschillen’. Een gesprek met Frans Kellendonk”, in *Literatuur*, nr. 4, pp. 270-276.

DE JONG Oek, 1990. “Een heldere kop: bij de dood van Frans Kellendonk”, in *NRC Handelsblad*, 23 februari.

DE JONG Oek, 1998. “Dronken van taal”, in DE CLOET Charlotte, HERMANS Tilly & MEINDERTS Aad [red.], *‘Oprecht veinzen’. Over Frans Kellendonk*, Amsterdam, Meulenhoff, pp. 95-112.

DE JONG Oek, 2006. “Van narcisme naar liefde”, in *Vrij Nederland*, 25 november.

DE MAERE Jaak, 1982. “Noordnederlandse proza”, in *DW & B*, jg. 127, nr. 9, pp. 708-712.

DE MOOR Wam, 1977. “Het verhaal in opmars”, in *De Tijd*, 24 juni.

DE MOOR Wam, 1980. “Proza in schillen: Kellendonk, Canaponi en Siebelink: weerzien met het verleden”, in *De Tijd*, 1 februari.

DE MOOR Wam, 1982. “Van Kooten en Kellendonk: twee grote oplettende oren”, in *De Tijd*, 26 maart.

DE MOOR Wam, 1986. “Wie de ironie ontgaat doet de schrijver tekort. Kellendonk, Stassen en Van Haren”, in *De Tijd*, 13 juni.

DE MOOR Wam, 1990. “Tussen Maagdenhuis en Museumplein. De Nederlandse roman vanaf 1968”, in DUHAMEL Roland en DE VOS Jaak, (red.), *Barricaden en labyrint. Accenten in de hedendaagse roman*, Leuven / Apeldoorn, Garant, pp. 11-38.

DE MOOR Wam, 1999. “‘Bouwval’. Gevolgd door ‘Achter het licht’ en ‘De waarheid en mevrouw Kazinczy’”, in *Lexicon van literaire werken*, Leiden, Martinus Nijhoff, november.

DE MUNNYNCK Barbara, 2006. “Schrijven is een kunst. Frans Kellendonk: eeuwig tegendraads”, in *De Standaard. Letteren*, 29 december, pp. 14-15.

DE ROVER Frans C., 1982. “Van de werkelijkheid naar de verbeelding”, in *Bzzlletin*, jg. 11, nr. 100, pp. 3-26.

DE ROVER Frans C., 1984. “Clio kan niet zonder mythen”, in *Frans Kellendonk. Informatie*, Amsterdam, Meulenhoff, Literair Moment.

DE ROVER Frans C., 2003. “Frans Kellendonk”, in *Kritisch literair lexicon*, Leiden, Martinus Nijhoff, mei.

DE VRIES Douwe, 1982. “Frans Kellendonk”, in *uitgelezen 6. Reakties op boeken*, ’s Gravenhage, Nederlands Bibliotheek en lektuur centrum, pp. 81-82.

DEN BOEF August-Hans, 1979. “Bouwkunst van Frans Kellendonk”, in *De Volkskrant*, 10 november.

DEWAIDE Philomene, 1995. “Kellendonks Letter en geest en de mythe van Phaëton”, in *Vooys*, jg. 13, nr. 3, pp; 18-24.

DUYX Jan, 1991. “Biografie in jaartallen”, in *De Revisor*, nrs. 1 & 2, pp. 155-156.

EGGEN Pieter, 1982. “Frans Kellendonk: Letter en geest, een spookverhaal. Zou dit dan leven zijn?”, in *De Stem*, 3 april.

ENGELBERTS Matthijs, 1994. “Kellendonk in de Franse tuin”, in *Filter*, jg. 1, nr. 2, pp. 11-21.

FENS Kees, 1977. “Triomfen”, in *De Standaard der Letteren*, 2 september.

FENS Kees, 2002. *Het licht in de schaduw. Het einde van de grote metaforenK Kellendonklezing 2002*, Nijmegen, Nijmegen University Press.

FRANKE Herman, 2000. “De ironie van de romantiek”, in *De Revisor*, jg. 27, nr. 2, pp. 45-60.

GAARLANDT Jan Geurt, 1977. “Frans Kellendonk schrijft niet over eigen ellende”, in *De Volkskrant*, 25 juni.

GOEDEGEBUURE Jaap, 1977. “Instortende luchtkastelen”, in *Tirade*, jg. 21, juni/juli, nrs. 226-227, pp. 459-463.

GOEDEGEBUURE Jaap, 1986. “Een ongelovige gelovige”, in *Haagse Post*, 7 juni.

GOEDEGEBUURE Jaap, 1988. “Het principe van de omweg”, in *Rondom woord*, sept., pp. 66-76.

GOEDEGEBUURE Jaap, 1989. *Nederlandse literatuur 1960-1988*, Amsterdam, De Arbeiderspers, pp. 225-249.

GOEDEGEBUURE Jaap, 1990. “In de buurt van de dood: in memoriam Frans Kellendonk”, in *HP*, 24 februari.

GOEDEGEBUURE Jaap, 1992. “Mystiek lichaam. Een geschiedenis”, in *Lexicon van literaire werken*, Leiden, Martinus Nijhoff, november.

GOEDEGEBUURE Jaap, 1993. *De Schrift herschreven: de bijbel in de moderne literatuur*, Amsterdam, Amsterdam University Press, pp. 104-124.

GOEDEGEBUURE Jaap, 1997. ‘Jacobsladders. Over Frans Kellendonk’, in [idem]. *De veelvervige rok. De bijbel in de moderne literatuur* , Amsterdam, Amsterdam University Press, pp. 117-133.

GOEDEGEBUURE Jaap & MUSSCHOOT Anne Marie, 1995. *Hedendaagse Nederlandstalige prozaschrijvers*, Rekkem, Vlaams-Nederlandse Stichting Ons Erfdeel.

GOEDKOOP Hans, 2004a. “Alle kunst wil werkelijkheid. Over levenslust in literatuur en levensangst van lezers”, in [idem], *Een verhaal dat het leven moet veranderen*, Amsterdam / Antwerpen, Augustus, pp. 189-196.

GOEDKOOP Hans, 2004b. “Het boek van het nieuwe verbond. Frans Kellendonk en het verlangen naar gemeenschap”, in [idem], *Een verhaal dat het leven moet veranderen*, Amsterdam / Antwerpen, Augustus, pp. 48-66.

GOEDKOOP Hans, 2004c. “En niet alleen de straat loopt dood. Hoe de Nederlandse literatuur zich uit de wereld terugtrok”, in [idem], *Een verhaal dat het leven moet veranderen*, Amsterdam / Antwerpen, Augustus, pp. 32-47.

GOEDKOOP Hans, 2004d. “Weeskinderen in de cultuur. Het erfgoed van de hedendaagse Nederlandse schrijver”, in [idem], *Een verhaal dat het leven moet veranderen*, Amsterdam / Antwerpen, Augustus, pp. 21-31.

GRADENER Jeroen, 1994. “De fylogenese van het bloed”, in *Parmentier*, vol; 5, afl. 2, pp. 40-48.

GRILLI Patrick, 1993. “Ecce Homo. Frans Kellendonk (1951-1990)”, in *Septentrion*, jg. 22, nr. 3, pp. 3-4.

GROOT Jacob, 1991. “Letter en lichaam”, in *De Revisor*, nrs. 1 & 2, pp. 7-12.

HAAGSMA Ids, 1980. “‘We moeten eindelijk zindelijk leren denken’”, in *Nieuwsnet*, 5 januari.

’T HART Maarten, 1977. “Een volmaakt debuut”, in *NRC Handelsblad*, 13 mei.

’T HART Maarten, 1992. “Een nare smaak”, in ’t HART, Maarten, *Een havik onder Delft*, De Arbeiderspers, Amsterdam, pp. 157-159.

HAZEU Wim, 1982. “De hindernissen op weg naar een volledig leven”, in *Hervormd Nederland*, 8 mei.

HEIJNE Bas, 1991. “De Economie van de liefde”, in *de Revisor*, nr. 1 & 2, pp. 139-140.

HEIJNE Bas, 1992. “Alle vrees is als glas. De openbaringen in het verzameld werk van Frans Kellendonk”, in *NRC Handelsbald*, 20 november.

HEIJNE Bas, 1993. “Frans Kellendonk bij zijn portretschilderij door Kees Knopper”, in *In zijn soort een mooi werk*, Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum, Den Haag.

HEIJNE Bas, 1998a. “Alle vrees is als glas. Over de romans en verhalen”, in DE CLOET Charlotte, HERMANS Tilly & MEINDERTS Aad [red.], *‘Oprecht veinzen’. Over Frans Kellendonk*, Amsterdam / Den Haag, Meulenhoff/Letterkundig Museum, pp. 23-38.

HEIJNE Bas, 1998b. “Een onbeschreven blad”, in *De Revisor*, nrs. 5/6, pp. 7-18.

HEIJNE Bas, 2001. *De wijde wereld.* Amsterdam, Prometheus.

HEKMA Gert, 1990. “Het vege lijf van Frans Kellendonk. Het leven is aan de vrouwen, de dood aan de homo’s”, in *De Groene Amsterdammer*, 16 mei.

HENDRIKS Annemieke, 1993. “Identikit. ‘Wat zijn dat, de levenden?’”, in *De groene Amsterdammer*, 25 augustus.

HERMAN Luc, 1993. “Het leesgedrag van de Vlaamse politici”, in HERMAN Luc, LERNOUT Geert, en PELCKMANS Paul, *Veertien listen voor de literatuur. Huldeboek aangeboden aan Prof. Dr. Clem Neutjens*, Pelckmans, Kapellen, pp. 100-108.

HEUMAKERS Arnold, 1982. “Een literair spook”, in *De Volkskrant*, 23 maart.

HEUMAKERS Arnold, 1990. “Het oprecht veinzen was Kellendonks credo”, in *De Volkskrant*, 19 februari.

HEUMAKERS Arnold, 1992. “Uitgedaagd door het verval van het religieuze erfgoed. ‘Het complete werk” van Frans Kellendonk: een voorbeeldige omgang met het verleden”, in *De Volkskrant*, 27 november.

HEUMAKERS Arnold, 1998. “Een paar druppeltjes poëtische genade”, in DE CLOET Charlotte, HERMANS Tilly & MEINDERTS Aad [red.], *‘Oprecht veinzen’. Over Frans Kellendonk*, Amsterdam / Den Haag, Meulenhoff/Letterkundig Museum, pp. 9-22.

HEUMAKERS Arnold & KUIPERS Willem, 1991. “Goden en mindere goden”, in *Maatstaf*, nrs. 8/9, pp. 2-12.

HU Lisja, 2000. “*Mystiek lichaam* van Frans Kellendonk. Essay over de geruchtmakende affaire Kellendonk”, in TURNHOUT, Sander [red.], *Postmodernisme in de literatuur. Artikelen*

aangeboden bij het afscheid van Elrud Ibsch, Amsterdam; Uitgeverij de Nijv're Mier, pp. 35-44.

HUISMAN Jan, 1982. "Wijs sprookje van Belcampo", in *Algemeen dagblad*, 28 mei.

HUISMAN Jan, 1986. "Kellendonk fascineert", in *Algemeen Dagblad*, 31 mei.

HUIZING Everhard, 1982. "Nieuwe roman van Kellendonk. Te veel woord, te weinig vlees", in *Nieuwsblad van het noorden*, 26 maart.

HUIZINGA Betty, 2004. "Frans Kellendonk – Mystiek lichaam", mei, http://www.oostkunst.nl/hgd/boekbesprekingen/00051 (geraadpleegd op 19 aug. 2005)

KAHN Arthur, 1978. "Bouwval, voortreffelijk debuut van Frans Kellendonk", in *De Gooi- en Eemlander*, 3 maart.

KAPPERS Martien, 1980. "Nederlands interview met Frans Kellendonk", in *Literair Paspoort*, jg. 31, nr. 284, pp. 608-613.

KELLENDONK Frans, 1980. "Los-vast. Frans Kellendonk in dispuut met Maarten ´t Hart", in *De Revisor*, jg. 7, nr. 3, pp. 2-6.

KELLENDONK Frans, 1984. "Antwoord. Een collage aan vraaggesprekken", in *Frans Kellendonk. Informatie*, Amsterdam, Meulenhoff, Literair Moment.

KELLENDONK Frans, 1986. "Ons wilde westen",in *NRC Handelsblad*", 24 oktober.

KELLENDONK Frans [s.d.]. *'Bouwval'*, *'Achter het licht'*, *'De waarheid en mevrouw Kazinczy'*,. Kopij, Typoscript met wijzigingen van Kellendonk (zwarte pen) en uitgever (diverse kleuren). [i-ii], Frans Kellendonkarchief Centrale Universiteitsbibliotheek Leiden.

KELLENDONK Frans [s.d.]. *De nietsnut*, Varianten, Manuscript, Frans Kellendonk archief Centrale Universiteitsbibliotheek Leiden.

KELLENDONK Frans [s.d.]. *Letter en geest*, Varianten, Typoscript met wijzigingen, Frans Kellendonk archief Centrale Universiteitsbibliotheek Leiden.

KELLENDONK Frans [s.d.]. *'Kapel'*, Variant, Typoscript met wijzigingen, Ongedateerd, Frans Kellendonkarchief Centrale universiteitsbibliotheek Leiden.

KELLENDONK Frans [s.d.]. *Letter en geest. 'De beslissing'/'Wat de gek ervoor heeft'*, H. Schets, Manuscirpt, Kellendonk Archief, Centrale Universiteitsbibliotheek Leiden

KLOOS Carola, 1986. "Kellendonk. Denker. Aangenaam", in *Tirade*, jg. 30, nr. 307, pp. 642-661.

KOOIMAN Dirk Ayelt, 1991. "In herinnering. Frans Kellendonk", in *De Revisor*, nr. 1 & 2, pp. 144-146.

KOOPMANS Jaap, 1982. “Frans Kellendonk zet voetangels en klemmen”, in *Haagse Courant*, 29 mei.

KRALT Piet, 1988. “Kunst als verkenning. Over het werk van Frans Kellendonk”, in *Maatstaf*, nrs. 11-12, pp. 113-125 (BVL).

KUIPERS Willem, 1984. “Frans Kellendonk wil tegenwicht bieden aan het modieuze literatuurbedrijf. Katholicisme als maatschappelijk ideaal”, in *De Volkskrant*, 23 maart.

LAMPO Jan, 1984. “Frans Kellendonk”, in *De Nieuwe*, 13 september.

LIGTVOET Frank, 1986. “Het christelijk zelfonderzoek van Frans Kellendonk”, in *De Volkskrant*, 31 oktober.

LINMANS Janus, 2006. *Legato con amore in un volume*, Leiden, Kopwit.

MARRES René, 2004. “Kellendonks *Mystiek lichaam* en zijn cultuurkritiek”, in [idem], *Kritische beschouwingen over de Nederlandse literatuur en literatuurstudie*, Leiden, Stichting Internationaal Forum, pp. 145-155.

MATSIER Nicolaas, 1998. “Ongemakkelijk”, in DE CLOET Charlotte, HERMANS Tilly & MEINDERTS Aad [red.], *‘Oprecht veinzen’. Over Frans Kellendonk*, Amsterdam / Den Haag, Meulenhoff/Letterkundig Museum, pp. 81-84.

MATTHIJSSE Andre, 1980. “Kellendonk vertelt nauwkeurig”, in *Het Vaderland*, 2 februari.

MATTHIJSSE Andre, 1986. “Kellendonk is een moralist met lachspiegel”, in *Haagse Courant*, 24 mei.

MEIJSING Doeschka, 1998. “Hé, Kelly”, in DE CLOET Charlotte, HERMANS Tilly & MEINDERTS Aad [red.], *‘Oprecht veinzen’. Over Frans Kellendonk*, Amsterdam / Den Haag, Meulenhoff/Letterkundig Museum, pp. 77-81.

MELISSEN Sipko, 1998. “9 mei 1986: Frans Kellendonks roman Mystiek lichaam verschijnt. De literatuuropvatting van de Revisor-auteurs”, in SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN M., A., (hoofdred.), *Nederlandse literatuur. Een geschiedenis*, Groningen, Martinus Nijhoff Uitgevers, pp. 853-858.

MERTENS Anthony, [s.d.]. “‘Misschien twijfelt God wel net zo hevig aan Zijn schepping as ik twijfel aan Hem’”, in *De groene Amsterdammer*.

MERTENS Anthony, 1982. “Het spook van de bibliotheek”, in *De Groene Amsterdammer*, 28 april.

MERTENS Anthony, 2006. ‘Je net gekomen om een mens onder de mensen te worden’. Over Frans Kellendonk, in [idem], *Lezen, man! Essays en kritieken*, Amsterdam, De bezige bij, pp. 211-220.

MULDER Reinjan, 1982. “Het spook in het boekenmagazijn”, in *NRC Handelsblad*, 26 maart.

MULDER Reinjan, 1990. “Frans Kellendonk (1951-1990). Voortdurend in verzet”, in *NRC Handelsblad*, 17 februari.

MUSSCHOOT Anne Marie, 1993. “Jong Nederlandstalig proza 1980-1990”, in *Ons Erfdeel*, jg. 36, nr. 4, pp. 511-517.

NIEMÖLLER Joost, 1995. “Let op! Bijbelverwijzing overdwars”, in *De Groene Amsterdammer*, 9 augustus.

NOORDERVLIET Nelleke, 1986. "Hoe wij 's morgens de dingen ontmoeten", in Parmentier, jg. 7, nr. 2, 86, pp 12-23.

NUIS Aad, 1977. “De criticus slaat terug: het Academisme in de literatuur”, in *Haagse Post*, 17 september.

NUIS Aad, 1986a. “Onmiskenbaar antisemitisme in sluiers van ironie”, in *De Volkskrant*, 16 mei.

NUIS Aad, 1986b. “Nuis antwoordt Kellendonk”, in *De Volkskrant*, 24 oktober.

NUIS Aad, 1987. “Frans Kellendonk. Mystiek lichaam”, in NUIS, Aad, *Een Jaar Boek. Overzicht van de Nederlandse literatuur 1985-1986*, Amsterdam, Aramith.

OFFERMANS Cyrille, 1986. “Een goed geoefend kerkkoorzonder dissonanten. De stem van Kellendonk”, in *De Groene Amsterdammer*, 23 juli.

OP DE WEEGH Arne, 2005. “Een alternatief spookverhaal. Postmoderne kenmerken in Frans Kellendonks *Letter en geest*, in *Nederlandse letterkunde*, jg. 10, nr. 3, september, pp. 234-252.

OSSTYN Karel, 1982. “In vrije val”, in *De Standaard*, 9 juli.

OSSTYN Karel, 1986. “Universele stoplap”, in *De Standaard*, 13 december.

OTTEN Willem-Jan, 1995. “Sprong of val?”, in *Parmentier*, jg. 6, nr. 3, pp. 53-65.

PEENE Bert, 1987. “Frans Kellendonk. Mystiek lichaam”, in PEENE, Bert, *Eerste druk ’86*, Apeldoorn, Walva-Boek, pp. 83-85.

PEETERS Carel, 1977. “Bouwen op de schikgodinnen”, in *Vrij Nederland*, 14 mei.

PEETERS Carel, 1979. “Een Hamlet zonder wraak”, in *Vrij Nederland*, 27 oktober.

PEETERS Carel, 1984. “Wat buiten het blikveld ligt”, in PEETERS, Carel, *Houdbare illusies*, Amsterdam, De Harmonie, pp. 120-147.

PEETERS Carel, 1986a. “Wrang hooglied op de wieg van de geschiedenis. Frans Kellendonks nieuwe roman ‘Mystiek lichaam’”, in *Vrij Nederland*, 17 mei.

PEETERS Carel, 1986b. “Briljante achterlijkheid. Nog eens Frans Kellendonks Mystiek lichaam”, in *Vrij Nederland*, 31 mei.

PEETERS Carel, 1986c. “Kan het licht aanblijven? Kellendonk en de kritiek”, in *Vrij Nederland*, 18 oktober.

PEETERS Carel, 1990. “Bij de dood van Frans Kellendonk”, in *Vrij Nederland*, 24 februari.

PEETERS Carel, 1991. “Een metafysisch econoom”, in *De Revisor*, jg. 18, nrs. 1 & 2, pp. 2-6.

PEPPELENBOS Coen, 1998. “Een preker zonder moraal”, in *Tzum*, vol. I, nrs. 3-4, pp. 76-88.

PETERS Arjan, 2006. “Zoeken naar onveiligheid: Kellendonk werd gepromoveerd tot ziener die ons het nakijken gaf”, in *De Volkskrant*, 15 september.

POLL K. L., 1986. “Aanbidding van de paradox. Frans Kellendonk en de mystiek”, in *NRC Handelsblad*, 13 juni.

POP K., 1977. “Bewonderenswaardig”, in *Boekenbus*, jg; 3, nr. 3, pp. 38-41.

POP K. [e.a.], 1978. “Juryrapport A.W. prijs”, in *Vestdijkkroniek*, nr. 19, pp. 2-4.

RAAT Geraard F. H., 1991. “Verhaal en betoog. De affaire ‘Mystiek lichaam’”, in *De Revisor*, nrs. 1 & 2, pp. 41-49.

RAAT Geraard F. H., 1993. “Wat moet ik hier?”, in *Ons Erfdeel*, jg. 36, nr. 2, pp. 273-274.

RIJGHARD Ron, 2006. “De verlegen vogel lette goed op”, in *NRC Handelsblad*, 13 maart.

RITSEMA Beatrijs, 1998. “Metafysische leegte”, in RITSEMA B., *Fata morgana’s*, Amsterdam, Bert Bakker, pp. 34-36.

ROHDE Carl C., 1990. “Frans Kellendonks betrokkenheid met de enkeling. ‘Zo is iedereen homoseksueel geworden’”, in *De Tijd*, 23 februari.

ROMBOUTS Hans, 1986. “Kellendonk valt uit tegen Nuis”, in *Haarlems Dagblad*, 21 oktober.

ROVERS Daniël, 2005. “Giraffen bloeien nooit. Het gevoel van… Frans Kellendonk”, in *Yang*, jg. 41, nr. 2, pp. 205-212.

RUITER Frans & SMULDERS Wilbert, 1996. *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840-1990*, Amsterdam/Antwerpen, De Arbeiderspers.

RUTENFRANS Chris, 1991. “‘Mystiek lichaam’: debat tussen ik en zelf”, in *De Revisor*, nrs. 1 & 2, pp. 51-56.

SANDERS Stephan, 1995a. “Spookrijder”, in SANDERS Stephan, *Buitenwacht. Essays & Kronieken 1986-1995*, Amsterdam, De Bezige Bij, pp. 128-130.

SANDERS Stephan, 1995b. “Tegenzang”, in SANDERS STEPHAN, *Buitenwacht. Essays & Kronieken 1986-1995*, Amsterdam, De Bezige Bij, pp. 131-140.

SANDERS Wim, 1979. “Fraai en grauw”, in *Het Parool*, 16 november.

’T SAS René, 1986. “Frans Kellendonk over de denkbeelden in zijn nieuwe roman”, in *Vrij Nederland*, 31 mei.

SCHEEPMAKER Nico, 1977a. “Trijfel”, in *Leeuwarder Courant*, 5 september.

SCHEEPMAKER Nico, 1977b. “Frans Kellendonk”, in *Utrechts Nieuwsblad*, 26 september.

SCHOUTEN Rob, 1986. “Een duivels geval van verbeelding”, in *Trouw*, 22 mei.

SCHRAM Dik & HAKEMULDER Jan, 1994. “De ethische werking van verhalende fictie”, in JANSEN Thijs, RUITER Frank en HAKEMULDER Jan [red.], *De lezer als burger*, Kampen, Kok Agora, pp. 110-123.

SCHRAVESANDE Martin, 2000a. “De verschillende relaties tussen boek en stroming. Uitgewerkt aan de hand van *Mystiek lichaam* en het postmodernisme”, in TURNHOUT, Sander [red.], *Postmodernisme in de literatuur. Artikelen aangeboden bij het afscheid van Elrud Ibsch*, Amsterdam; Uitgeverij de Nijv’re Mier, pp. 21-34.

SCHRAVESANDE Martin, 2000b. “Postmodern lichaam? Is *Mystiek lichaam* van Frans Kellendonk een postmodernistisch of een modernistisch boek?”, in TURNHOUT, Sander [red.], *Postmodernisme in de literatuur. Artikelen aangeboden bij het afscheid van Elrud Ibsch*, Amsterdam; Uitgeverij de Nijv’re Mier, pp. 45-50.

SCHUTTE Xandra, 1993. “Frans Kellendonk. Ik ben een ruziënd zootje’”, in *De Groene Amsterdammer*, 25 augustus.

SERGIER Matthieu, 2006. “Revisor-literatuur. Verbeelding om de werkelijkheid te doorgronden”, in *Les frontières du réalisme dans la littérature narrative du XXe siècle. Actes du colloque international (Louvain-la-Neuve, 1-3 décembre 2004)*, e-Montaigne, pp.239-246 (online publicatie), http://www.e-montaigne.com?position=core&idParution=520, geraadpleegd op 15 november 2006.

SIEGEL Klaus, 1994. “Favoriete romanopeningen”, in *De Gids*, jg. 157, nr. 8, pp. 619-635.

SOETAERT Ronald, 1982a. “Drie generaties: Belcampo, Bob Den Uyl en Kellendonk”, in *De Morgen*, 8 mei.

SOETAERT Ronald, 1982b. “Frans Kellendonk: Een modern spookverhaal”, in *Nieuw Vlaams tijdschrift*, jg. 35, sep.-okt.**,** pp. 858-861.

STEENDIJK Han, 1986. “Homofilie als parodie”, in *Brabants Nieuwsblad*, 23 mei.

STEENHUIS Peter Henk, 2006. “Kellendonks God is een kunstenaar”, in *Trouw*, 16 oktober.

STEINZ Pieter, 2002. “De zaak Frans K.”, in *NRC Handelsblad*, 14 december.

STORM Arie, 1982. “Een Oedipus in deconstructie. Over ‘De nietsnut’ van Frans Kellendonk”, in *DW & B*, jg. 137, nr. 4, pp. 472-481.

STORM Arie, 1987. “Kellendonks echte debuut”, in *Vrij Nederland*, 15 augustus.

STORM Arie, 1997. “Zoeken en de dood vinden”, in *Bzzlletin*, jg. 26, nrs. 241-242, pp. 99-104.

STORM Arie, 2004. “De Plek; Deel 2: Arie Storm over Frans Kellendonk en Kerwin Duinmeijer”, in *De Volkskrant*, 22 juli.

STORM Arie, 2006. “Waarom lezen en schrijven wij biografieën? (En waarom ga ik de biografie van Kellendonk schrijven?)”, in Literatuur [De groene Amsterdammer], nr. 11, pp. 28-30.

STUVE Rikkert, 1991. “Ijsvarens op het venster. Het vertaaloeuvre van Frans Kellendonk”, in *De Revisor*, nrs. 1 & 2, pp. 57-81.

TIEGES Wouter Donath, 1977. “Schrijven als ontdekkingstocht”, in *Vrij Nederland*, 21 mei.

VAN ALPHEN Ernst, 1991. “‘Mystiek lichaam’. Geschiedenis tegen allegorie”, in *De Revisor*, nrs. 1 & 2, pp. 34-40.

VAN BEERSUM Marloes, 2002. “Een gefrustreerd verlangen om te vertellen. Frans Kellendonks *De nietsnut. Een vertelling* als detective”, in *Vooys*, jg. 20, nr. 1, pp. 4-15.

VAN DAALEN Hans, 1988. “De geschiedenis en de klerk”, in *Begane grond*, jg. 2, nr. 4, pp. 7-17 (ML).

VAN DAALEN Hans, 1995. “Drie strakke gezichten”, in *Begane grond*, jg. 9, nr. 1, pp. 6-18 (ML).

VAN DE HAAR Gerda, 2002a. “Moreel lezen. De ontledende blik van René Girard”, in *Liter*, nr. 21, pp. 34-51.

VAN DE HAAR Gerda, 2002b. “Over ‘Mystiek lichaam’ (1986) van Frans Kellendonk”, in *Chroom Digitaal Proza*, augustus, http://www.chroom.net/kellendonk/fk86.htm (geraadpleegd op 24 mei 2005)

VAN DEEL Tom, 1979a. “Scherp geslepen vertelling”, in *Trouw / Kwartet*, 10 november.

VAN DEEL Tom, 1979b. “Hoe een schrijver verdwijnt”, in *Trouw / Kwartet*, 1 december.

VAN DEEL Tom, 1990. “Dood van Kellendonk is slag voor literatuur”, in *Trouw*, 19 februari.

VAN DEEL Tom, 1992. “Frans Kellendonk compleet. We doen alsof we weten waar we het over hebben”, in *Trouw*, 19 november.

VAN DEN BERGH Hans, 1987. “Verdrongen vooroordelen. Een controverse over de roman ‘Mystiek lichaam’ van Frans Kellendonk”, in *Ons Erfdeel*, jg. 30, nr. 1, jan-feb, pp. 69-75.

VAN DEN BERGH Thomas, 1998. “Frans Kellendonk, *Mystiek lichaam*”, in *Het Parool*, augustus, http://www.parool.nl/boeken/100/30mooi.html (geraadpleegd op 19 augustus 2005)

VAN DEN BRINK H. M., 1986. “God troont op de gezangen van de mensen. Een gesprek met Frans Kellendonk”, in *NRC Nieuwsblad*, 9 mei.

VAN DER HEIJDEN A. F. Th., 1991. “‘Er komt geen volgende roman’. Brief aan Ed Spanjaard”, in *De Revisor*, nr. 1 & 2, pp. 137-138.

VAN DER TOORN Nico, 1977. “Frans Kellendonk: een puur debuut”, in *De Gelderlander*, 25 juni.

VAN DIGGELEN Michiel, 1987. “De bezorgdheid van Frans Kellendonk. Een blik in de afgrond van de menselijke natuur”, in *HN Magazine*, 6 juni.

VAN DIJL Frank, 1980. “‘Aan de uitputting merk je of een verhaal af is’”, in *Het vrije volk*, 8 februari.

VAN EEDEN Ed, 1986. “Zware religieuze symboliek bedekt met antisemitisme. Mystiek lichaam, van belang naar irritant”, in *Utrechts Nieuwsblad*, 30 mei.

VAN EIJK Inez & WESTER Rudi, 1985. “Frans Kellendonk. De nietsnut”, in [idem], *Honderd helden uit de Nederlandse literatuur*, De Bijenkorf, pp. 192-193.

VAN ELZEN Sus, 1982. “Het spook van Hölderlin: drie metafysische Nederlandse produkties: de nieuwe romantiek kan aardige werkjes opleveren op voorwaarde dat de auteur zich niet al te zeer au sérieux neemt”, in *Knack*, 21 april.

VAN EMELEN Agnes, 1993. “De kunst van het oprechte veinzen”, in *NWT*, jg. 10, nr. 3, pp. 78-79.

VAN HOOF Guy, 1980. “Op zoek naar een identiteit”, in *Gazet van Antwerpen*, 7/8 juni.

VAN HOUCKE Stan, 1991. “Stan van Houcke in gesprek met Frans Kellendonk”, in *De Revisor*, nrs. 1 & 2, pp. 121-134.

VAN KEMPEN Yves & MERTENS Anthony, 1993. “Onzichtbare betrekkingen”, in MATSIER N., OFFERMANS C., VAN TOORN W., en VOGELAAR J., *Het literair klimaat 1986-1992*, Amsterdam, Bezige Bij, pp. 23-29.

VAN KILSDONK Jan, 1991. “Bij het afscheid van Frans Kellendonk”, in *De Revisor*, nrs. 1 & 2, pp. 141-143.

VAN KREVELEN, Laurens, 1998. “Een giraf in de tuin”, in DE CLOET Charlotte, HERMANS Tilly & MEINDERTS Aad [red.], *‘Oprecht veinzen’. Over Frans Kellendonk*, Amsterdam / Den Haag, Meulenhoff/Letterkundig Museum, pp. 67-75.

VAN LOGGEM Manuel, 1989. “Tachtigers in de jaren tachtig”, in *Boktwaalf*, Antwerpen, Houtekiet, pp. 58-64.

VAN TONGEREN Paul, 1998. “Ironie en verlangen. Over geloof, gemeenschap en geschiedenis”, in DE CLOET Charlotte, HERMANS Tilly & MEINDERTS Aad [red.], *‘Oprecht veinzen’. Over Frans Kellendonk*, Amsterdam/Den Haag, Meulenhoff/Letterkundig Museum, pp. 55-66.

VAN TUYL Loes, 1987. “De duivel is een homo. Kellendonk geeft zich bloot”, in *Beaubourg. Leids literair magazine*, nr. 4, pp. 7-21.

VAN VELTHOVEN Paul, 1990. “Expositie Letterkundig museum over pas gestorven schrijver. De afgebroken zoektocht van Frans Kellendonk”, in *Amersfoortse Courant*, 16 maart.

VERBAAS Frans Willem, 1996. “Een spirituele dissonant”, in *HN Magazine*, 3 februari.

VERBEETEN Ton, 1982. “Leven is literatuur”, in *De Gelderlander*, 8 mei.

VERBEETEN Ton, 1990. “Een eigenzinnige klerk van Clio: bij de dood van de schrijver Frans Kellendonk”, in *De Gelderlander*, 19 februari.

VERBEETEN Ton, 1995. “Frans Kellendonk”, in *De Stem*, 24 februari.

VERVAECK Bart, 1993a. “Het verzamelde werk van Frans Kellendonk maakt indruk door zijn samenhang en kwaliteit”, in *De Morgen*, 22 januari.

VERVAECK Bart, 1993b. “Ziek van mystiek. Woord en vlees bij Frans Kellendonk”, in *Dietsche Warande en Belfort*, jg. 138, nr. 3, pp. 349-358.

VERVAECK Bart, 2007. “De lezer als hongerkunstenaar. Enkele oprispingen”, in *Vooys*, jg. 25, nr. 2, pp. 6-17.

VINK Jaffe, 1990. “Gedenk mij maar vergeet mijn lot”, in *Trouw*, 2 maart.

VISSER Ab, 1977. “Satire en moraal”, in *Leeuwarder Courant*, 20 augustus.

VOGEL Wim, 1986. “Mystiek lichaam van Frans Kellendonk in opspraak. Een boek vol van leven en dood”, in *Haarlems Dagblad*, 7 juni.

VOS Klaas, 1991. “Brief aan Frans kellendonk”, in *De Revisor*, nrs. 1 & 2, pp. 148-151.

WARREN Hans, 1977a. “Drie vertellingen in het debuut van Kellendonk”, in *Provinciale Zeeuwse Courant*, 30 juli.

WARREN Hans, 1977b. “Bekroonde Frans Kellendonk is een goed verteller, maar iets nieuws zit er niet in”, in *Utrechts Nieuwsblad*, 8 oktober.

WARREN Hans, 1982. “Letter en geest, spookverhaal”, in *Prov. Zeeuwse Courant*, 3 april.

WARREN Hans, 1986. “Mystiek lichaam”, in *Provinciale Zeeuwse Courant*, 24 mei.

WARREN Hans, 1993a. “Het complete werk van Frans Kellendonk. Zijn vragen stemmen menigmaal onbehaaglijk”, in *Provinciale Zeeuwse Courant*, 5 februari.

WARREN Hans, 1993b. “Het complete werk”, in *Utrechts Nieuwsblad*, 12 februari.

WERKMAN Hans, 1986. “Mystiek lichaam”, in *Nederlands Dagblad*, 8 november.

WERKMAN Hans, 1991. “Kellendonk en de verontwaardiging”, in WERKMAN, H., *Boek werken*, Barneveld, De Vuurbaak, pp. 69-74.

WIEG Rogi, 1997. “Het lef om van je lyrisch ik een ik te maken (een heel klein pamflet)”, in *Maatstaf*, jg. 45, nr. 4, pp. 19-24.

WILCKE-VAN DER LINDEN M., 1980. “De kruisweg van Frans Kellendonk”, in *Nederlands Dagblad*, 5 januari.

ZAAL Wim, 1990. “Even aardig als hij heeft geleefd”, in *Elsevier*, 24 februari.

ZWAGERMAN Joost, 1996. “Redt de roman. Waarom Bas Heijne verkeerd verdedigt”, in ZWAGERMAN Joost, *In het wild. Essays en kritieken*, Amsterdam/Antwerpen, De Arbeiderspers, pp. 122-131.

Zwagerman Joost, 2006. *Frans Kellendonklezing 2006. Tegen de literaire quarantaine*, http://www.joostzwagerman.nl/boekboek/show/id=73979 (geraadpleegd op 4 januari 2007)

ZWIER Gerrit Jan, 1991. “Genieën van de natuur”, in Zwier, J., *Denkwijze 198: hoogte- en dieptepunten in de Nederlandse literatuur uit de jaren tachtig*, Baarn, De Prom, pp. 129-132.

ZWIER Gerrit Jan, 1993. “De oude en de nieuwe waterval. Over het Revisor-proza en de Revisor-kritiek”, in *Bzzlletin*, jg. 22, nr. 204, pp. 3-21.

1982. “Een omgekeerde jakobsladder”, in *Haagse Post*, 13 maart.

2. Andere werken

ADRIAENSEN Brigitte, 2004. “L’ironie postmoderne et le retour de l’auteur”, in *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, nrs. 35-36, pp. 79-104.

ADRIAENSEN Brigitte, 2006. “‘Het spel begint: wie er niet bij is, heeft pech.’ Over ironie en geweld in hedendaagse films”, in *Dietsche Warande en Belfort*, jg. 151, nrs. 5-6, december, pp. 785-793.

ADRIAENSEN Brigitte, DE COSTER Saskia & SINTOBIN Tom, 2006. “Irony and Beyond”, in *Dietsche Warande en Belfort*, jg. 151, nrs. 5-6, december, pp. 705-712.

AUGÉ Marc, 1992. *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil.

BAKHTINE Mikhaïl, 1970. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard.

BAL Mieke, 1986. *De theorie van vertellen en verhalen: inleiding in de narratologie*, Muiderberg, Coutinho.

BALLABRIGA Michel, 2005. "Sémantique textuelle 2", in *Texto*, maart http://www.revue-texto.net/Reperes/cours/Ballabriga2/, (geraadpleegd op 27 juli 2006)

BARTHES Roland, 1973. *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil.

BARTHES Roland, 1984. "La mort de l'auteur", in [idem], *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil.

BERETTA Alain, 2000. *Le tragique*, Paris, Ellipses.

BERSANI Leo, 1987. "Is the Rectum a Grave?", in *October*, vol. 43, pp. 197-122.

BIET Christian, VANDEN BERGHE Paul & VANHAESEBROUCK Karel, 2007. *Oedipe contemporain? Tragedie. Tragique. Politique*, Vic la Gardiole, L'Entretemps.

BLANCHOT Maurice, 1969. *L'entretien infini*, Paris, Gallimard.

BLANCHOT Maurice, 1980. *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard.

BLANCHOT Maurice, 2002. *L'instant de ma mort*, Paris, Gallimard.

BOOTH Wayne C. , 1988. *The company we keep. En ethics of fiction*, Berkeley, University of California.

BOUSSET Hugo, 1996. "Valse lente. Over Stefan Hertmans en Maurice Gilliams", in [idem], *Geritsel van papier. Essays*, Amsterdam/Antwerpen, Meulenhoff/Kritak, pp. 107-116.

BRUNEL PIERRE, 1997. *Apollinaire entre deux mondes. Le contrepoint mythique dans* Alcools. *Mythocritique II*, Paris, Presse universitaires de France.

CAZENAVE Michel [dir.], 1996. *Encyclopédie des symboles*, Paris, Librairie générale de France.

CHAMBERS Ross, 1984. *Story and situation. Narrative seduction and the power of fiction*, Minneapolis, University of Minnesota.

CHELEBOURG Christian, 2000. *L'imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan/HER.

CHIRPAZ François, 1998. *Le tragique*, Paris, Presses universitaires de France.

CHIRPAZ François, 2004. "Dire le tragique", in *Contrepoint philosophique*, januari, http://www.contrepointphilosophique.ch/Philosophie/Sommaire/Sommaire.html?Sommaire%20Philosophie=ContenuSommairePhilosophie.html, (geraadpleegd op 31 augustus 2006)

CLÉDA Etienne, 2006. “L’Honneur blessé de Thierry Scaillet. Charivari et droit de filletage, Walcourt, 1629”, in *Cahiers électroniques de l’Imaginaire*, nr. 5, pp. 85-140.

COLEBROOK Claire, 2006. *Irony*, Abingdon, Routledge.

DE GEEST Dirk, 2003. “La sémiotique narrative de A.J. Greimas”, in *Image & Narrative. Online magazine of the Visual Narrative*, nr. 5, januari, http://www.imageandnarrative.be/uncanny/dirkdegeest.htm, (geraadpleegd op 31 augustus 2005).

DE MAN Paul, 1979. *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven and London, Yale University Press.

DE MAN Paul, 1982. “Sign and symbol in Hegel’s aesthetics”, in *Critical inquiry Chicago, III*, nr. 4, pp. 761-775.

DE MAN Paul, 1983. “The rhetoric of temporality”, in [idem], *Blindness and insight. Essays in the rhetoric of contemporary criticism*, London, Routledge, pp. 187-228.

DE MAN Paul, 1997. “The concept of irony”, in [idem], *Aesthetic ideology*, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 164-184.

DE SAUSSURE Ferdinand, 1995. *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.

DECREUS Freddy, 2004. “Le masque tragique et sa présence dans une société post-tragique”, in LAZZARINI-DOSSIN Muriel [dir.]. *Théâtre, tragique et modernité en Europe (XIXe et XXe siècles)*, Bruxelles, Peter Lang, pp. 13-36.

DERRIDA Jacques, 1972a. *Marges. De la philosophie*, Paris, Les Editions de Minuit.

DERRIDA Jacques, 1972b. *Positions*, Paris, Les Editions de Minuit.

DERRIDA Jacques, 1985. “Préjugés. Devant la loi”, in DERRIDA Jacques, DESCOMBES Vincent, KORTIAN Garbis, LACOUE-LABARTHE Philippe, LYOTARD Jean-François, *La faculté de juger*, Paris, Les Editions de Minuit.

DERRIDA Jacques, 1988. *Mémoires. Pour Paul de Man*, Paris, Galilée.

DERRIDA Jacques, 1990a. *Limited Inc*, Paris, Galilée.

DERRIDA Jacques, 1990b. *Mémoires d’aveugle. L’autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux.

DERRIDA Jacques, 1992a. “‘Il faut bien manger’ ou le calcul du sujet. Entretien avec Jean-Luc Nancy”, in [idem], *Points de suspension. Entretiens*, Paris, Galilée, pp. 269-301.

DERRIDA Jacques, 1992b. “‘Il n’y a pas *le* narcissisme’ (autobiophotographies). Entretien avec Jacques Derrida”,in [idem], *Points de suspension. Entretiens*, Paris, Galilée, pp. 209-228.

DERRIDA Jacques, 1993. *Spectres de Marx*, Paris, Galilée.

DERRIDA Jacques, 1996. "Demeure", in LISSE Michel [dir.], *Passions de la littérature. Avec Jacques Derrida*, Paris, Galilée, pp. 13-73.

DERRIDA Jacques, 2003. "« Maurice Blanchot est mort »", in [idem], *Parages*, Paris, Galilée, pp. 267-300.

DIDI-HUBERMAN Georges, 1990. *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Editions de Minuit.

DOMENACH Jean-Marie, 1967. *Le retour du tragique*, Paris, Seuil.

DORLEIJN Gillis J. & VAN REES Kees, 2006. *De productie van literatuur: het literaire veld in Nederland 1800-2000*, Amsterdam, Vantilt.

DÜRRENMATT Friedrich, 1970. *Ecrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard.

ECO Umberto, 1985. *Lector in fabula. Le role du lecteur*, Paris, Grasset.

ELIADE Mircea, 1959. *Initiation, rites et sociétés secrètes*, Paris, Gallimard.

ELIADE Mircea, 1963. *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard.

ELIADE Mircea, 1969. *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard.

ESCOLA Marc (red.), 2002. *Le tragique*, Paris, GF Flammarion.

FOUCAULT Michel, 1994. "Qu'est-ce qu'un auteur ?", in [idem], *Dits et Ecrits. T. I.*, Paris, Gallimard.

GENETTE Gérard, 1973. *Figures III*, Paris, Seuil.

GOEDEGEBUURE Jaap, 2005. *Geloof als kunstgreep; christendom in de spiegel van romantiek en (post)moderniteit*, Nijmegen, Jaap Goedegebuure/Radbout Universiteit Nijmegen.

GOEDKOOP Hans, 2004. *Een verhaal dat het leven moet veranderen.* Amsterdam/Antwerpen, Augustus.

GRAVEL Pierre, 1979. "Présentation", in *Etudes françaises*, jg. 15, nrs. 3-4, pp. 3-6.

GREIMAS Algirdas Julien, 1970. *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil.

GREIMAS Algirdas Julien, 1983. *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil.

GREIMAS Algirdas Julien & COURTES Joseph, 1979. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.

HAMEL Jean-François, 2006. *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Les éditions de minuit.

HAMON Philippe, 1977. “Pour un statut sémiologique du personnage”, in BARTHES Roland, KAYSER Wolfgang, BOOTH Wayne C. & HAMON Philippe, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, pp. 115-180.

HAMON Philippe, 1997. *Texte et idéologie*, Paris, Presses Universitaires de France.

HENDRIKS Martijn & LAUWAERT Maaike, 2006. “Een constante, duizelingwekkende omkering”, in *Dietsche Warande & Belfort*, jg. 151, nr. 5-6, december, pp. 753-760.

HERMAN Luc & VERVAECK Bart, 2002. “The ethics of Riding. Narratology, Ideology and Ethics”, in *Frame*, jg. 16, nr. 2, pp. 54-71.

HERMAN Luc & VERVAECK Bart, 2005. *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse*, Brussel, VUBPress/Vantilt.

HERTMANS Stefan & DE PREESTER Helena, 2006. “Kwispelen met de angel. Vier brieven over ironie”, in *Dietsche Warande en Belfort*, jg. 151, nr. 5-6, pp. 827-841.

HEYNDERS Odile, 2004. “Lijnen en geleidelijkheid: theorie en praktijk van de literatuurgeschiedschrijving in Nederland”, in SWANBORN Joost R. 2004. *‘Gij letterdames en gij letterheren’. Nieuwe mogelijkheden voor taalkundig en letterkundig onderzoek in Nederland*, Amsterdam, Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen.

HUTCHEON Linda, 1995. *Irony’s edge. The theory and politics of irony*, Routledge, London/New York.

HUTCHEON Linda, 2001. “Politique de l’ironie”, in SCHOENTJES, P., *Poétique de l’ironie*, Paris, Seuil, pp. 289-301.

HUTCHEON Linda, 2004. “There will always be parody and irony”, in *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, nrs. 35-36, pp. 7-10.

IEHL Dominique, 1988. “Grotesque ou réduction ? Quelques aspects du théâtre allemand du XXe siècle”, in *Etudes germaniques*, nr. 1, pp. 97-107.

IEHL Dominique, 1997. *Le grotesque*, Paris, Presses universitaires de France.

JOOS Jean-Eernst, 1979. “La « catharsis » et le moment historique de la tragédie grecque”, in *Etudes françaises*, jg. 15, nrs. 3-4, pp. 21-44.

JOOSTEN Jos, 2008. *Misbaar. Hoe literatuur literatuur werd*, Nijmegen, Vantilt.

JOOSTEN Jos & VAESSENS Thomas, 2004. “Problemen en perspectieven van de modern-letterkunidge neerlandistiek”, in *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, nr. 12, pp. 340-355.

JOUVE Vincent, 1992. *L’effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France.

JOUVE Vincent, 2001a. *La poétique du roman*, Armand Colin.

JOUVE Vincent, 2001b. *Poétique des valeurs*, Paris, Presses universitaires de France.

JOUVE Vincent, 2003. "Le héros, effet de texte ou de contexte ? Retranscription de l'exposé oral du 7-3-03", in *Les cahiers électroniques de l'imaginaire*, nr. 1, http://www.e-montaigne.com/jsp/index.jsp?position=core&idParution=139, (geraadpleegd op 31 augustus 2006)

KAUFMANN Judith, 2005. "Esquisse d'un (auto)portrait du lecteur en parasite", in JOUVE Vincent [red.], *L'expérience de la lecture*, Paris, Editions l'improviste, pp. 15-33.

KLIMIS Sophie, 2003. *Archéologie du sujet tragique. Pour une anthropologie philosophique de la tragédie*, Paris, Klimis.

KORSTEN Frans Willem, 2005. *Lessen in literatuur*, Nijmegen, Vantilt.

KORSTEN Frans Willem, 2008. "The Irreconcilability of Hypocrisy and Sincerity", in VAN ALPHEN, Ernst (ed.), *The Rhetoric of Sincerity*, Stanford, Stanford University Press.

KOTT Jan, 1962. "'Le Roi Lear', autrement dit 'Fin de Partie'", in *Les temps modernes*, Paris, jg. 18, nr. 194, juli, pp. 49-77.

KOTT Jan, 1992. *Shakespeare notre contemporain.* Paris, Editions Payot.

LACAN Jacques, 1986. "L'essence de la tragédie. Un commentaire de l'*Antigone* de Sophocle", in [idem], *Le Séminaire. Livre VII*, Paris, Seuil, pp. 283-333.

LAZZARINI-DOSSIN Muriel, 2004. 'Le tragique. Entre chimère et réalité', in [idem] [dir.], *Théâtre, tragique et modernité en Europe (XIXe et XXe siècles)*, Bruxelles, Peter Lang, pp. 37-56.

LISSE Michel, 2001. *L'expérience de la lecture. 2. Le glissement*, Paris, Galilée.

LISSE Michel, 2005. "C'est aujourd'hui demain", in *Cahiers internationaux de symbolisme. Demain, quelle civilisation ?*, nrs. 110-111-112, pp. 91-98.

LISSE Michel, 2006. "La sémiosphère et ses frontières. De l'intérêt de la pensée de Youri Lotman pour une approche de l'histoire littéraire", in DRÖSCH Christian, ROLAND Hubert & VANASTEN Stéphanie, *Literarische Mikrokosmen. Begrenzung und Entgrenzung. Festschrift für Ernst Leonardy – Les microcosmes littéraires. Limites et ouvertures. Hommage à Ernst Leonardy*, Bruxelles [e.a.], P.I.E.-Peter Lang, pp. 195-203.

LISSE Michel, 2007. "Hanthologie de Paul Auster : lire avec ses fantômes", in GIUDICETTI GIAN PAOLO & SARDO Isabella, in *Il lettore "en abyme". Studi su Ariosto, Monteverdi, Molière, Svevo, Bassani, Fenoglio, Bene, Vargas Llosa, Auster e Vinci*, Louvain-la-Neuve, e-Monaigne, pp. 87-99.

LOTMAN Youri, 1999. *La sémiosphère*, Presses universitaires de Limoges (PULIM), Limoges.

MAFFESOLI Michel, 2003. *L'instant éternel. Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*, Paris, La table ronde.

MARION Jean-Luc, 1990. "Ce que nous montre l'idole", in *L'Idolâtrie*, Paris, La Documentation française.

MARION Jean-Luc, 1991. *L'idole et la distance*, Paris, Grasset.

MONDZAIN Marie-José, 1996. *Image, icône, économie: les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil.

MONGIN O., 1998. *Paul Ricoeur*, Paris, Seuil.

MONNEYRON F. & THOMAS J., 2002. *Mythes et littérature*, Paris, PUF.

MOOIJ Antoine, 1977. *Taal en verlangen. Lacans theorie van de psychoanalyse*, Meppel, Boom.

NANCY Jean-Luc, 2000. *L'intrus*, Paris, Galilée.

OST Isabelle, 2008. *Samuel Beckett et Gilles Deleuze : cartographie de deux parcours d'écriture*, Bruxelles, Facultés Universitaires Saint-Louis.

OWENS Craig, 1992. "The allegorical Impulse. Toward a Theory of Postmodernism", in [Idem], *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley [e.a.], University of California Press.

PIETERS Jurgen, 2007. "La mort de l'auteur mort", in *Septentrion*, jg. 36, nr. 4, 2007, pp. 39-44.

PLOUVIER Paule, 1997. 'L'expression moderne du tragique', in *Dires. Revue d'étude psychanalytiques* 2, pp. 117-126.

POUILLOUX Jean-Yves, [s.d.]. "Enonciation", in *Encyclopaedia Universalis*, online versie, www.universalis-edu.com (geraadpleegd op 29 juli 2008)

PUZIN Claude, 2000. *La tragédie et le tragique*, Paris, Nathan.

RIBARD Dinah & VIALA Alain 2002. [anthologie constituée et lecture accompagnée par], *Le tragique*, Paris, Gallimard.

RICOEUR Paul, 1977. "Le discours de l'action", in TIFFENEAU Dorian [dir.], *La sémantique de l'action*, Paris, Editions du Centre national de la Recherche scientifique, pp. 3-112.

RICOEUR Paul, 1983. *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil.

RICOEUR Paul, 1984. *Temps et récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil.

RICOEUR Paul, 1985. *Temps et récit. 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil.

RICOEUR Paul, 1988. **"**Le dieu méchant et la vision « tragique » de l'existence", in [idem], *Philosophie de la volonté II. Finitude et culpabilité.* Paris : Aubier, pp. 167-488.

RICOEUR Paul, 1990. *Soi-même comme un autre,* Paris, Seuil.

RICOEUR Paul, 2005. "La promesse, une parole qui engage. Entretien avec Olivier Abel », in DUPEUX Céline & MOUTON Jean-Luc (propos recueillis), *Pour Paul Ricoeur, Archives de Réforme,* 26 mei, http://www.reforme.net/archive/article.php?num=3129&ref=557 (geraadpleegd op 27 april 2007)

ROBERT Marthe, 1972. *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard.

ROBERTSON Alton Kim, 1996. *The grotesque interface. Deformity, Debasement, Dissolution,* Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana.

RONGIER Sébastien, 2007. *De l'ironie. Enjeux critiques pour la modernité,* Paris, Klincksiek.

ROSEN Elisheva, 1991. Sur *le grotesque. L'ancien et le moderne dans la réflexion esthétique*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.

ROSIER-CATACH Irène, 2004. *La parole efficace. Signes, pratiques sacrées, institutions,* Paris, Seuil.

ROVERS Daniël, 2007. "De verbeelde leemte. Over Frans Kellendonk", in *Spiegel der letteren,* jg. 49, nr. 3, pp. 285-308.

SCHOENTJES Pierre, 2001. *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil.

SCHOENTJES Pierre, 2004. "Gentille fée ou vilaine socière. L'ironie: le jugement jugé", in *Texte. Revue critique et de théorie littéraire*", nrs. 35-36, Toronto, Trinity College, pp. 47-77.

SCHOENTJES Pierre, 2006. "De fotograaf, 'tussenpersoon van de ironische verschijning van de dingen'", in *Dietsche Warande en Belfort*, jg. 151, nrs. 5-6, pp. 727-741.

SWANBORN Joost R. [red.], 2004. *'Gij letterdames en gij letterheren'. Nieuwe mogelijkheden voor taalkunidg en letterkundig onderzoek in Nederland*, Amsterdam, Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen.

VAN ALPHEN Ernst, 1997. *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory,* Stanford, Stanford University Press.

VAN ALPHEN Ernst & KORSTEN Frans-Willem, 2004. "Hoer verder? Toekomstperspectieven in de studie van de Nederlandse letterkunde", in *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, nr. 4, pp. 289-297.

VAN DEN OEVER Annie, 2003. ***"****Fritzi" en het groteske,* Amsterdam, De Bezige Bij.

VAN LUXEMBURG Jan, BAL Mieke & WESTSTEIJN Willem G., 2002. *Over literatuur*, Bussum, Coutinho.

VANASTEN Stéphanie, 2005. *Kruiswoordraadsels en puzzles. Grotesk bij Hugo Claus en Günter Grass. Dissertation doctorale)*, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain.

VANASTEN Stéphanie, 2006. "De poepe van de Puppe" in *Dietsche Warande en Belfort*, jg. 151, nr. 5-6, pp. 742-751.

VANDENDORPE Christian, 1999. "Rhétorique de Derrida", in *Littératures*, nr. 19, pp. 169-193.

VAUTHIER Bénédicte, 2004. "Bakhtine, théoricien de l'ironie. De la forme architectonique aux formes compositionnelles", in *Texte. Revue critique et de théorie littéraire*", nrs. 35-36, Toronto, Trinity College, pp. 137-171.

VERVAECK Bart, 1999. *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*, Brussel, VUBPress/Vantilt.

VERVAECK Bart, 2006. *Literaire hellevaarten. Van klassiek naar postmodern*, Nijmegen, Vantilt.

VERVAECK Bart, 2007a. "De kleine Postmodernsky: ontwikkelingen in de (verhalen over de) postmoderne roman", in BREMS Elke, BREMS Hugo, DE GEEST Dirk & VANFRAUSSEN Eveline, *Achter de verhalen. Over de Nederlandse literatuur van de twintigste eeuw*, Leuven, Peeters, pp. 133-167.

VERVAECK Bart, 2007b. "Het lange leven van de literatuurstudie. Kroniek van de literatuurwetenschap", in *Neerlandica extra muros*, jg. 45, nr. 3, pp. 43-56.

VERVAECK Bart, 2007c. "De lezer als hongerkunstenaar. Enkele oprispingen", in *Vooys*, jg. 25, nr. 2, pp. 6-17.

VLEUGEL Thijs, 2002. "Meaning irony. The semantic complexity of irony", in *Frame*, jg. 16, nr. 2, pp. 72-81.

WATTHÉE-DELMOTTE Myriam, 2005. *Rite et littérature. Enjeux de la ritualité dans la littérature française contemporaine*, UCL, Louvain-la-Neuve.

WELLNITZ Philippe, 1999. *Le théâtre de Friedrich Dürrenmatt. De la satire au grotesque*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg.

3. Op videoband

LOUTER Jan, 1998. *Frans Kellendonk. Letter en geest*, Den Haag, Letterkundig museum.