



Een afdruk in aardbeien en rozen

*Ideologiekritiek in drie postmoderne
historiografische romans.*

Marieke Creemers, 0156361

Thesis ter afronding van de Masteropleiding Moderne Nederlandse Literatuur
Universiteit Utrecht

Begeleider: Sven Vitse

Tweede lezer: Saskia Pieterse

Voorwoord.

‘Vandaag heb ik mijn kleren in repen gescheurd. Op elke reep schreef ik zinnen die samen een verhaal vormen. Dit verhaal. Die kleurige linten heb ik rond de poten van mijn vogels gebonden. Daarna heb ik als een gek op mijn eiland rondgelopen om de vogels te verjagen. Maar ze bleven terugkomen. Uit gewoonte.

Na een tijd aarzelden ze. Ten slotte hingen ze als een veelkleurige wolk boven mijn eiland. Toen begonnen ze uit te zwermen.

Ik ben bekaf.

Mijn voeten zitten vol doornen. De meeste aardbeien zijn door mijn woestheid tot moes geplet.

Ik hou ervan te denken dat anderen die vogels zullen vangen, betoverd door hun veelkleurigheid.’¹

Is het af? Het is nooit af. Vermoedelijk was het verstandiger geweest als ik, meer dan een jaar geleden, de keuze had gemaakt voor een ander onderwerp dan de postmodernistische roman, die zich kenmerkt door zijn eindeloze betekenisproductie. Toch had ik niet anders gewild dan me te verdiepen in een onderwerp, zo fascinerend en zo veelomvattend, dat het na meer dan een jaar nog steeds moeilijk is om het los te laten. Niet alleen het onderwerp is veelomvattend, het hele werk was groter dan het afsluiten van een studie, wat dit tot een veelbewogen jaar heeft gemaakt. Nu is het tijd om het af te sluiten en van het eiland af te komen, maar niet zonder mijn dank uit te spreken naar al degenen die afgelopen jaar naast me stonden.

Aan mijn vogelvangsters:

Jan en Rita, voor het onvoorwaardelijke vertrouwen en geloof, en hun vermogen om een positieve draai te geven aan elke ramp waar ik op af steven.² De meiden en mannen van mijn veelkleurige familie, die de kracht en het belang van het bijzondere verhaal bewijzen.³

Anke, voor de ondersteuning als psycholoog maar vooral als vriendin, met wie de zondagszwerfverijen altijd weer de juiste weg lieten zien.⁴

¹ Verhelst, P. (2000) p. 80-81

² ‘I’m gonna do it step by step / do it anyway / got to feel your loving!’

³ LIKE

Rinus voor de post-its in Hawkes en Norris waaruit haar onbetwistbare geloof in mijn vooruitgang blijkt, en Archi, voor wie mijn falen niet eens tot een mogelijkheid lijkt te behoren.⁵

De Lucifers: Carmen voor virtuele geestelijke ondersteuning en de verhalen, Ellen voor de gedeelde smart en de laatste keer dat ik heel hard heb gelachen, Irene voor de vastgehouden hand en de geleende muziek, Marsha voor de koffie en de zon en de glimp van het uitzicht op nieuwigheid, Merel voor de uilen en voor de aansporing om mij te zijn, Jo voor het onvervalste en overtuigende ‘genoeg is genoeg’ dat me over de streep trok, Roos voor de totale relativering waardoor een scriptie weer een scriptie wordt, Rianne voor de studie-uren en voor de kunst van verandering, en Jeanette voor de plechtige belofte ‘dat ik je van je computer wegschop, die scriptie print, inlever, alle bestanden wis, je aan je haren de bieb uit sleur en je vervolgens in die broek hijs. Dan weet je dat alvast.’⁶

Guido, voor de wetten van succes en het vertrouwen dat ik ze onder de knie zal krijgen.⁷

Marthe voor de plannen voor een lange, lange zomer. Ted voor de onvermoeibare toezending van opbeurende nummers. Remon, voor het begin.⁸ Carlijn, voor de opgestuurde energie: hij is aangekomen.

Dorothee Luykx, voor de duidelijkheid die ik nodig had en voor de blijvende steun en bemoediging op de achtergrond.

Sven Vitse, voor het eindeloze en vaak beproefde geduld, de succeswensen bij zoveelste laatste loodjes en de moed die er steeds inbleef.

Jullie volhardendheid heeft ertoe geleid dat de fictie de grens naar de werkelijkheid is gepasseerd.

Marieke Creemers, Utrecht, 30 maart 2012

⁴ ‘We’re on the right track, baby, we are born to be brave!’

⁵ ‘Don’t you listen to those old conventions/ don’t hide or surpress/ your real intentions’

⁶ ‘Laat het vuur onblusbaar branden...’t Wordt een lange nacht!’

⁷ ‘It’s gonna take...plenty of time. To do it, to do it, to do it, to do it, to do it, to do it, right.’

⁸ ‘I stand in a timeless dream’

Inhoudsopgave.

Voorwoord.	2
Inhoudsopgave.	4
1. Inleiding.	6
2. Theoretisch Kader.....	11
2.1 Het postmodernisme als ideologie.....	12
2.1.1. Het postmodernisme en ideologie: ideologie als sociologisch verschijnsel.....	12
2.1.2. Het postmodernisme als ideologie.	17
2.1.3. Het postmodernisme als ideologie en het ideologiekritisch potentieel.....	25
2.2. Het postmodernisme als ideologiekritiek.....	32
2.2.1. Postmodernisme en ideologie: een semiotisch ideologiebegrip.	32
2.2.2. Postmodernisme als ideologiekritiek.	40
3. Methoden van analyse.	49
3.1. Onderzoeksvraag	49
3.2. Romankeuze: de postmoderne historiografische roman.	49
3.3. Methode van analyse.....	51
3.3.1. De traditionele leeswijze.	51
3.3.2. De Theorie van Verbroken Conventies.....	57
3.3.3. De Praktijk van Verbroken Conventies.....	60
4. Literaire Analyse van drie postmoderne romans.....	62
4.1 <i>De avonturen van Henry II Fix</i>	62
4.1.1. Vertellen.	62
4.1.2. Tijd en ruimte.....	70
4.1.3. Personages.	74
4.1.4. Motieven.....	78

4.2 <i>Turkenvespers</i>	84
4.2.1. Vertellen	85
4.2.2. Tijd en ruimte.....	88
4.2.3. Personages	97
4.2.4. Motieven.....	102
4.3 <i>Tongkat</i>	110
4.3.1. Vertellen	111
4.3.2. Tijd en ruimte.....	118
4.3.3. Personages	123
4.3.4. Motieven.....	130
5. Ideologie en ideologiekritiek in drie postmoderne romans.....	136
5.1 <i>De avonturen van Henry II Fix</i>	136
5.2 <i>Turkenvespers</i>	140
5.3 <i>Tongkat</i>	145
6. Conclusie.....	153
7. Literatuurlijst.....	157

1. Inleiding.

Toen *De revanche van de roman* van Thomas Vaessens in 2009 werd gepubliceerd, deed het werk veel stof opwaaien. Vaessens vat twee de problemen die critici hadden met zijn werk kort samen: critici meenden dat Vaessens schrijvers probeerde te verbieden ongeëngageerde romans te schrijven, en zagen Vaessens als populist, die wilde afrekenen met alles wat literatuur moeilijk, elitair, ambigu, kortom, *litterair* maakte.⁹ Vaessens geeft de inhoud van zijn boek als volgt weer: ‘Dit boek gaat over schrijvers van literaire romans die reageren of anticiperen op ingrijpende veranderingen in de cultuur. Ik laat zien hoe die veranderingen hen tot een nieuwe houding verleiden. Zij gaan op zoek naar het publiek en hun romans verhouden zich intensief tot de buitenwereld. Geen voorschriften dus. Maar ik kan en wil niet ontkennen dat ik de tendens die ik probeer te verklaren interessant en belangrijk vind.’¹⁰

Wat is dan die tendens, die Vaessens zo belangrijk acht, en die zoveel stof deed opwaaien? Vaessens heeft het hier over de geëngageerde roman, die hij *laatpostmodernistisch* noemt, en pleit voor een discursieve lezing van literatuur, waarbij romans serieus worden genomen als ernstige bijdragen van auteurs aan hedendaagse debatten. Volgens Vaessens kwam het humanistische cultuurideaal, dat een cruciale rol toeschrijft aan cultuur bij het reguleren van de samenleving, na de Tweede Wereldoorlog onder druk kwam te staan. Het humanistisch modernisme, door Vaessens ook wel de ideologie van de cultuur genoemd, ging uit van de aanname dat mensen van nature incompleet zijn en door dierlijke, vaak antisociale driften gestuurd worden. Om deze driften te temmen was een leerproces noodzakelijk, dat plaatsvond door de confrontatie met grote kunstwerken.¹¹ Deze grote kunstwerken werden uitgekozen door een culturele elite, en de morele waarde van de werken stond op voorhand vast: een kwalitatief goede literaire tekst openbaart volgens het humanistisch modernisme universele waarheden en is zowel voor literatuur als maatschappij van groot belang.¹²

In de jaren zestig verliest de humanistische positie echter zijn geloofwaardigheid. De relativistische overtuiging vatte post dat esthetische waarde niet natuurlijk is of inherent aan

⁹ Vaessens, T. (2009) *De revanche van de roman. Literatuur, autoriteit, en engagement*. Amsterdam, Vantilt

¹⁰ Vaessens, T. (2009) p. 7

¹¹ Vaessens, T. (2009) p. 28

¹² Vaessens, T. (2009) p. 29

het kunstwerk, maar geconstrueerd. Daarbij vonden er twee culturele ontwikkelingen plaats die het humanistisch ideaal onder druk zetten, beschrijft Vaessens:

- de ontwikkeling van de postmoderne cultuur, waarbij cultuur door invloeden van het laatkapitalistische ontwikkelingsmechaniek de vorm aanneemt van een cultuurindustrie. Lagere cultuurvormen emanciperen zich, en het cultuuraanbod explodeert.¹³
- De ontwikkeling van het postmoderne denken, dat vanaf de jaren zestig de essentialistische, rationalistische, en humanistische fundamenten van de literatuur aanviel.¹⁴

In zijn essay ‘Het postmodernisme en de crisis van links. Dertig jaar na *La condition postmoderne*’ bespiegelt Vitse op deze ontwikkelingen.¹⁵ In 1979 stelt Lyotard in zijn *La condition postmoderne* het einde van de grote verhalen vast. Vitse licht dit als volgt toe: ‘Lyotard wijst meer bepaald op een verlies aan vertrouwen in de politieke en filosofische ‘metaverhalen’ (*métarécits*) die de maatschappelijke en wetenschappelijke ontwikkelingen traditioneel hebben gesteund en gelegitimeerd. Die scepsis – ‘het ongeloof ten aanzien van metaverhalen’ – noemt hij postmodern.’¹⁶

Deze scepsis, zo legt Vitse uit, is ontstaan doordat het grote metaverhaal van de moderniteit zijn geloofwaardigheid heeft verloren. Verschillende historische gebeurtenissen in de twintigste eeuw, zoals de Tweede Wereldoorlog maar ook de economische crisissen, hebben het tekortschieten van deze moderniteit aangetoond. Het ideaal van bevrijding, verlichting en emancipatie, dat het vertoog van de moderniteit legitimeert, is hierdoor vernietigd.¹⁷

Universele waarden werden door de postmodernen ontmaskerd als contextgebonden en ideologische constructies, vertelt Vaessens.¹⁸ Als gevolg gingen literaire intellectuelen zich distantiëren van de autoritaire humanitaire positie, en namen de relativistische postmoderne

¹³ Vaessens, T. (2009) p. 41-42

¹⁴ Vaessens, T. (2009) p. 43

¹⁵ Vitse, S. (2009) Het postmodernisme en de crisis van Links. Dertig jaar na *La condition postmoderne*. *Streven*, 76, pp.867-878.

¹⁶ Vitse, S. (2009) p. 868

¹⁷ Vitse, S. (2009) p. 870

¹⁸ Vaessens, T. (2009) p. 44

positie in.¹⁹ Het relativistisch postmodernisme, legt Vaessens uit, is een cultuur van crisis: alles wat houvast gaf zoals waarheid en universele waarden staan nu ter discussie.

Postmoderne teksten rekenen af met de premissen, pretenties en poëtica van het moderne denken.²⁰ Er is dus sprake van een intens sceptische, relativistische houding, waarbij er geen waarheid mogelijk is buiten de eigen horisonten, en geen weg naar kennis mogelijk is die geen onderdeel uitmaakt van de cultuur.²¹ Hierdoor wordt maatschappelijke betrokkenheid echter onmogelijk, stelt Vaessens vast, aangezien er geen autoriteit meer is die stellingname kan ondersteunen. De literatuur verliest haar autoriteit door de postmoderne twijfel aan alle vormen van autoriteit en hiërarchie, en door de marginalisering van de literatuur in de laatkapitalistische cultuurindustrie.²² De vraag die Vaessens zich vervolgens stelt, is de volgende: ‘Moeten we uitsluiten dat zij [de literatuur] nog een vitale rol in de samenleving of zelfs maar in het intellectuele leven zou kunnen vervullen?’²³

Volgens Vaessens werd dit antwoord gebracht door een derde positie in het debat, naast het humanistisch modernisme en het relativistisch postmodernisme: het laatpostmodernisme. De laatpostmodernisten heroverwegen volgens Vaessens de premissen van de relativistische traditie, zonder deze categorisch te verwerpen. De laatpostmodernisten grijpen niet terug op de humanistische zekerheden, maar vermijden ook het nihilisme: ze zoeken naar een nieuw, op postmodernisme geënt discours waarin begrippen als oprechtheid, authenticiteit en menselijkheid weer betekenis kunnen hebben.²⁴

Vitse maakt geen onderscheid tussen het relativistisch postmodernisme en het laatpostmodernisme, maar beschrijft deze posities als de houdingen die critici aannemen ten opzichte van het postmodernisme. Enerzijds zijn er critici zoals Carel Peeters die het postmodernisme zien als intellectueel nihilisme, en die deze afwezigheid van elke betekenis met afkeer en angst bekijken.²⁵ Ook menen critici zoals Vintges dat de hyperkritische postmodernistische houding ten opzichte van de eigen ideologische denkbeelden dreigt uit te

¹⁹ Vaessens, T. (2009) p. 46

²⁰ Vaessens, T. (2009) p. 47

²¹ Vaessens, T. (2009) p. 48

²² Vaessens, T. (2009) p. 50

²³ Vaessens, T. (2009) p. 52

²⁴ Vaessens, T. (2009) p. 80

²⁵ Vitse, S. (2009) p. 867

monden in een kritiekloze houding ten opzichte van de ideeën en gebruiken van anderen.²⁶ Andere critici zoals Reugebrink menen dat het einde van de grote verhalen leidt tot het einde van de ideologische strijd en een gedachteloze aanvaarding van de status quo.²⁷ Critici als Bertens en D'haen wijzen op hun beurt op de postmodernistische verwerping van waarheidspretenties, en beschouwen deze critici het postmodernisme als een geradicaliseerde ideologiekritiek.²⁸ Deze uiteenlopende standpunten laten volgens Vitse de discussie zien die ontstond naar aanleiding van de publicatie van Lyotards *La condition Postmoderne* in 1979, en die heden ten dage nog steeds niet uitgevochten is²⁹: is het postmodernisme ideologisch, of ideologiekritisch?

Wanneer deze discussie aan een nader onderzoek wordt onderworpen, wordt het duidelijk dat beide standpunten een gemeenschappelijk uitgangspunt hebben. Postmoderne literatuur weerstreeft de traditionele manier van literair interpreteren, waarbij er een consistent geheel van de tekst wordt gemaakt, en er een diepere betekenis aan dit geheel wordt gegeven. Deze eenheidsconventie wordt als logisch, natuurlijk en vanzelfsprekend ervaren, en kan dus als ideologie worden beschouwd. De lezer wil een logische en consistente betekenis destilleren uit de tekst, en om dit mogelijk te maken moeten bepaalde problemen en tegenstrijdigheden worden genegeerd, en worden bepaalde betekenissen en verbanden extra benadrukt. Deze eenheidsconventie, een ideologie op zich, leidt dus tot het oproepen en herbevestigen van bepaalde betekenissen en bepaalde ideologieën.

Deze ideologie en de ideologieën die het oproept worden door het postmodernisme aangetast en onderuit gehaald. Op dit punt zijn de theoretici het eens: in de postmodernistische literatuur is het niet langer mogelijk de traditionele wijze van interpreteren te hanteren, en worden oude ideologieën omvergeworpen.

Deze basisaanname, die uitgebreid zal worden besproken in het theoretisch kader, leidt echter tot zeer verschillende conclusies. Grofweg zijn er twee interpretaties te onderscheiden, die allebei rusten op de aanname dat het postmodernisme de conventionele literaire interpretatie weerstreeft:

²⁶ Vitse, S. (2009) p. 873

²⁷ Vitse, S. (2009) p. 875

²⁸ Vitse, S. (2009) p. 874

²⁹ Vitse, S. (2009) p. 868

1. Volgens critici zoals Hawkes, Norris, en Jameson is het postmodernisme is een ideologie: de traditionele manier van betekenis geven wordt doorbroken. In plaats van de oude Verlichtingswaarden en epistemologische waarheid komt nu de representatie als de enige vorm van waarheid. De representatie heeft geen materiële referent meer, net zoals kapitaal zijn referent arbeid is verloren. Deze ideologie van het beeld is dus niets meer dan de ideologie van het kapitalisme, en deze ideologie wordt uitgedragen en versterkt in alle postmodernistische culturele uitingen. Dit is onethisch, en schadelijk doordat er zo geen ruimte meer is voor een kritisch oordeel.
2. Volgens critici zoals Vervaeck, Currie en Hutcheon is het postmodernisme ideologiekritisch: de traditionele manier van betekenis geven wordt doorbroken. Conventies en codes die als vanzelfsprekend en natuurlijk gelden worden verbroken, en er wordt getoond wat er verborgen werd gehouden door deze ideologieën. Er wordt niet verwezen naar een epistemologische waarheid, maar de valsheid van dat wat in het algemeen voor waar wordt aangenomen wordt aangetoond. Gelijkvormigheid, eenduidige communicatie en instrumentele logica worden aan de kaak gesteld. Postmodernisme is de ontkrachting van de ideologie van de markteconomie.

In het eerstvolgende hoofdstuk worden de verschillende visies op het postmodernisme uiteengezet. Een beschouwing van het begrip ideologie wordt gevolgd door de standpunten van verschillende theoretici over de ideologie van het postmodernisme, waarna de semiotische taaltheorie en het postmodernisme als ideologiekritiek uiteen wordt gezet. Hierna volgt een verantwoording van de gebruikte methode, die zich richt op de manier waarop de postmodernistische historische roman de traditionele leeswijze weerstreeft. Ook zal er een verantwoording worden gegeven van de keuze voor de geanalyseerde romans. Vervolgens wordt er door middel van een literaire analyse getoond hoe de gekozen postmoderne romans de traditionele leeswijze weerstreven. In het laatste hoofdstuk zullen er conclusies worden getrokken aan de hand van de analyses.

2. Theoretisch Kader.

Rond 1800 kwam het begrip ideologie de wereld in als studie naar de wetten van de ontwikkeling van ideeën. De opkomst van deze notie van ideologie hield rechtstreeks verband met de Verlichtingsdroom over een wereld die transparant werd gemaakt door de rede, en zo bevrijd werd van alle vooroordelen.³⁰ De beoefenaars van de ideologie als wetenschap waren van mening dat het individu en zijn denken producten van een omgeving. Het doel van de ideologie was de materiële basis van het denken aan het licht te brengen. De ideologen wilden met hun wetenschap echter ook zorgen dat ieder individu door onderwijs boven deze determinanten van zijn denken uit kon stijgen, en in volledige vrijheid en waardigheid, zonder illusies, kon leven. Deze gedachte bevat de tegenstelling die het begrip ideologie nu nog kenmerkt: hoe is het mogelijk pure, objectieve rede in te zetten, als *al* het denken wordt beïnvloedt door onze omgeving?³¹

De mogelijkheid om ideologie te bekritisieren en te beoordelen, zonder zelf door ideologie te worden beïnvloed, blijft tot op heden onderwerp van debat. Het postmodernisme neemt hierbij een belangrijke rol in, vanwege de dubbele rol die het lijkt te vervullen. Enerzijds zijn theoretici zoals Jameson en Hawkes van mening dat het postmodernisme zelf een ideologie is, of in ieder geval elke mogelijkheid tot ideologiekritiek uitwist. Dit wordt veroorzaakt doordat de wereld gereduceerd wordt tot een eindeloze reeks representaties, waartussen geen onderscheid mogelijk is. Anderzijds tonen critici zoals Vervaeck en Hutcheon dat het postmodernisme juist de mogelijkheid biedt tot ideologiekritiek vanwege de aandacht die het besteedt aan het denaturaliseren van ideologieën en het verstoren van hun werking. Beide visies en de theoretische achtergrond die tot de invalshoek heeft geleid, zullen hieronder worden uiteengezet. Als eerste wordt er gekeken naar de visie op het postmodernisme als ideologie, waarbij ideologie wordt gezien als sociologisch verschijnsel. Als tweede wordt er gekeken naar het postmodernisme als ideologiekritiek, waarbij ideologie als een semiotische code wordt gezien.

³⁰ Eagleton, T. (1991) *Ideology. An Introduction*. London / New York: Verso. p. 64

³¹ Eagleton, T. (1991) p. 64

2.1 Het postmodernisme als ideologie.

2.1.1. Het postmodernisme en ideologie: ideologie als sociologisch verschijnsel.

De ideeën die ten grondslag liggen aan de visie op ideologie als sociologisch verschijnsel zijn te vinden in het marxistische gedachtegoed. Volgens dit gedachtegoed wordt de cultuur of bovenbouw van een maatschappij bepaald door zijn economische basis, en zorgt de cultuur er voor dat deze basis in stand wordt gehouden. Om deze denkwijze goed te begrijpen moet er gekeken worden naar de ideeën van de grondlegger van deze theorie, die er zijn naam aan heeft gegeven: Karl Marx, die samen met zijn compagnon Friedrich Engels rond 1846 *The German Ideology* schreef. In 1932 werd dit werk voor het eerst postuum uitgegeven, en later zou het een grote rol gaan spelen in het socialistische denken.³²

In hun werk poneren Marx en Engels de stelling dat het tot dan toe algemeen geaccepteerde idee dat het fysieke leven wordt bepaald door het menselijk bewustzijn, onjuist is. Er wordt een economische of materialistische benadering van geschiedenis voorgesteld, waarbij het menselijk denken en bewustzijn wordt bepaald door de materiële omstandigheden:

‘In direct contrast to German philosophy which descends from heaven to earth, here it is a matter of ascending from earth to heaven. That is to say, not of setting out from what men say, imagine, conceive, nor from men as narrated, thought of, imagined, conceived, in order to arrive at men in the flesh; but setting out from real, active men, and on the basis of their real life-process demonstrating the development of the ideological reflexes and echoes of this life-process. (...) It is not consciousness that determines life, but life that determines consciousness.’³³

Deze materialistische benadering berust volgens Marx en Engels op vier premissen, ook wel momenten genoemd. De eerste voorwaarde voor het ontstaan van menselijke geschiedenis, is het bestaan van levende menselijke individuen. Om zichzelf in leven te houden, is het noodzakelijk dat de mens voorziet in zijn behoefte aan onder anderen eten en drinken. Hieruit volgt de tweede premisse van de materialistische benadering van geschiedenis: mensen moeten de middelen produceren waardoor ze in hun behoeften kunnen voorzien.³⁴ De derde

³² Marx, K. & Engels, F. (1998) *The German Ideology*. New York: Prometheus Books.

³³ Marx, K. & Engels, F. (1998) p. 42

³⁴ Marx, K. & Engels, F. (1998) p. 47

premissie die Marx en Engels noemen, is de creatie van nieuwe behoeften. Doordat mensen in hun eerste levensbehoefte voorzien, en de middelen hebben ontworpen om in deze behoeften te voorzien, zijn er mogelijkheden gecreëerd voor het ontstaan van nieuwe behoeften. Het vierde moment bestaat uit reproductie. Mensen creëren elke dag opnieuw hun leven door steeds opnieuw hun bestaansmiddelen te reproduceren, en moeten ook hun volk en hun sociale relaties reproduceren.³⁵ De productie van leven bestaat dus uit het reproduceren van bestaansmiddelen en het reproduceren van het leven. Marx en Engels zeggen hierover het volgende: ‘It follows from this that a certain mode of production, or industrial stage, is always combined with a certain mode of co-operation, or social stage, and this mode of co-operation is itself a “productive force”.’³⁶ Iedere wijze van productie vereist als productiekracht een bepaalde sociale organisatie, en andersom leiden de beschikbare productiekrachten tot een bepaald type samenleving.

Pas na deze vier momenten of voorwaarden ontwikkelt de mens bewustzijn. Dit is echter geen puur, onafhankelijk bewustzijn, maar een sociaal product: het ontstaat vanuit de noodzaak van omgang met andere mensen. Daarnaast is het bewustzijn niet onafhankelijk of puur, omdat het belast is met materie in de vorm van taal: ‘The “mind” is from the outset afflicted with the curse of being “burdened” with matter, which here makes its appearance in the form of agitated layers of air, sounds, in short, of language.’³⁷ Taal is de praktische vorm van bewustzijn, en ontstaat net als het bewustzijn zelf uit de noodzaak van contact met andere mensen. Het basale, dierlijke bewustzijn ontwikkelt zich tot een hogere vorm van bewustzijn doordat de productie, behoeften en de populatie toenemen. Tegelijkertijd met deze ontwikkelingen verandert de verdeling van arbeid van een basale verdeling, gebaseerd op onder andere fysieke kenmerken, tot een verdeling van mentale en fysieke arbeid. Marx en Engels signaleren het volgende gevolg van deze verdeling: ‘From this moment onwards consciousness *can* really flatter itself that it is something other than consciousness of existing practice, that it *really* represents something without representing something real; from now on consciousness is in a position to emancipate itself from the world and to proceed to the formation of “pure” theory, theology, philosophy, morality, etc.’³⁸ Zodra fysieke en geestelijke arbeid verdeeld raakt, neemt men het bewustzijn waar als een van materie

³⁵ Marx, K. & Engels, F. (1998) p. 48

³⁶ Marx, K. & Engels, F. (1998) p. 49

³⁷ Marx, K. & Engels, F. (1998) p. 49

³⁸ Marx, K. & Engels, F. (1998) p. 50

onafhankelijke entiteit, en komen productiekrachten, samenleving en bewustzijn met elkaar in botsing. De enige manier waarop men deze verdeling van mentale en fysieke arbeid, werk en plezier, en van productie en consumptie over verschillende individuen kan accepteren, is door te negeren dat er een verdeling is.³⁹

De verdeling van arbeid leidt er volgens Marx en Engels daarnaast toe dat er een tegenstelling ontstaat tussen de belangen van het individu en de gemeenschappelijke belangen van alle individuen die in relatie tot elkaar staan. Dit heeft het volgende tot gevolg: ‘Out of this very contradiction between the particular and the common interests, the common interest assumes an independent form as the *state*, which is divorced from the real individual and collective interests (...).’⁴⁰ Deze staat is gebaseerd op het daadwerkelijke gemeenschappelijke belang dat bestaat doordat individuen afhankelijk van elkaar zijn, maar neemt een illusoire vorm aan door de verdeling van arbeid. De heersende klasse, zo leggen Marx en Engels uit, moet immers zijn persoonlijke belang presenteren als het gemeenschappelijke belang, om zijn macht te behouden.⁴¹

De klasse die de middelen voor de materiële productie in handen heeft, heeft ook de middelen tot de mentale productie in handen: de heersende ideeën van een samenleving zijn niet meer dan een uitdrukking van de heersende materiële relaties.⁴² Om deze macht over de productiemiddelen te rechtvaardigen, presenteert de heersende klasse zijn belangen als het algemeen belang en zijn ideeën als logisch en universeel, leggen Marx en Engels uit: ‘For each new class which puts itself in the place of one ruling before it is compelled, merely in order to carry through its aim, to present its interest as the common interest of all the members of society, that is, expressed in ideal form: it has to give its idea the form of universality, and present them as the only rational, universally valid ones.’⁴³

Een ideologie is dus de representatie van de belangen van de heersende klasse als het algemeen belang, en de representatie van de bestaande machtsrelaties als logisch, valide, en universeel geldend.

³⁹Marx, K. & Engels, F. (1998) p. 51

⁴⁰Marx, K. & Engels, F. (1998) p. 52

⁴¹Marx, K. & Engels, F. (1998) p. 52-53

⁴²Marx, K. & Engels, F. (1998) p. 67

⁴³Marx, K. & Engels, F. (1998) p. 68

Althusser werkt dit idee verder uit door te stellen dat elke sociale formatie de voorwaarden van productie van zijn samenleving moet reproduceren, om zijn voortbestaan te kunnen verzekeren: ‘As Marx said, every child knows that a social formation which did not reproduce the conditions of production at the same time as it produced would not last a year. The ultimate condition of production is therefore the reproduction of the conditions of production.’⁴⁴ Om de voorwaarden van productie te reproduceren, moet een samenleving zijn productiekrachten en zijn productierelaties reproduceren.⁴⁵ Om de productiekrachten te reproduceren, moet een samenleving de materiële middelen voor productie reproduceren, maar ook de ‘labour-power’, de werkkrachten.⁴⁶ Het reproduceren van de werkkrachten gebeurt volgens Althusser op twee manieren: de vaardigheden nodig voor productie moeten worden gereproduceerd, en de onderwerping van de werkkrachten aan de heersende klasse en aan de ideologie van die klasse moet worden gereproduceerd.⁴⁷ De reproductie van de werkkrachten en de productierelaties wordt veilig gesteld door de Staatsapparaten. Althusser maakt onderscheid tussen Repressieve en Ideologische Staatsapparaten. Repressieve Staatsapparaten functioneren door geweld en onderdrukking en opereren in het publieke domein, via het leger, de politiemacht, en de wet. Ideologische Staatsapparaten functioneren door ideologie, en oefenen hun invloed uit via sociale en culturele praktijken, zoals religie, cultuur en onderwijs.⁴⁸ Althusser definieert ideologie als volgt: ‘Here, ideology is the system of ideas and representations which dominate the mind of a man or a social group.’⁴⁹ Een ideologie bestaat door zijn Staatsapparaat en de praktijken van dat apparaat, en is dus materieel. Althusser geeft dit als volgt weer: ‘It therefore appears that the subject acts in so far as he is acted by the following system (...): ideology existing in a material ideological apparatus, prescribing material practices governed by a material ritual, which practices exist in the material actions of a subject acting in all consciousness according to his belief.’⁵⁰ Het Ideologische Staatsapparaat definieert bepaalde rituelen en praktijken. Het subject, dat de

⁴⁴ Althusser, L. (1970) *Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)*. In: Žižek, S. (ed.) *Mapping Ideology* (pp. 100-140). New York, Verso. p. 100

⁴⁵ Žižek, S. (1994) p. 101

⁴⁶ Žižek, S. (1994) p. 102

⁴⁷ Žižek, S. (1994) p. 104

⁴⁸ Žižek, S. (1994) p. 111

⁴⁹ Žižek, S. (1994) p. 128

⁵⁰ Žižek, S. (1994) p. 129

handelingen uit voert die bij deze rituelen en praktijken horen, geeft zo de bijbehorende ideeën bestaansrecht: als de achterliggende ideeën immers niet juist zouden zijn, zou hij toch die handelingen niet uitvoeren?

Het zojuist genoemde handelende subject leidt naar het volgende punt dat Althusser maakt: het subject vormt de ideologie, en tegelijkertijd bestaat de ideologie door individuen tot subject te vormen.⁵¹ Een ideologie, zo legt Althusser, spreekt een individu aan als subject: het individu wordt opgeroepen de plaats in te nemen die de ideologie voor hem bepaald heeft. Er zit echter een dubbele betekenis verborgen in dit aanroepen: '(...) the individual *is interpellated as a (free) subject in order that he shall submit freely to the commandments of the Subject*⁵², i.e. in order that he shall (freely) accept his subjection, i.e. in order that he shall make the gestures and actions of his subjection 'all by himself'.⁵³ De ideologie roept het individu aan als vrij, zelfdenkend subject, en bewerkstelligt zo dat het individu zich onderwerpt aan de bestaande productierelaties, en dat het individu deze onderwerping ervaart als een vrijwillige keuze.⁵⁴

De theoretici van de Frankfurter Schule, besproken in het werk *Ideology* van David Hawkes⁵⁵ bieden verder inzicht, door in te gaan op de impact van de handelswaren op het menselijk bewustzijn. De theoretici van deze groep, waaronder Horkheimer en Adorno, baseren zich op de vaststelling van Marx dat de uitwisseling van handelswaren een valse overeenkomst tussen veronderstelt objecten die in materieel opzicht zeer verschillend zijn. Om uitwisseling van producten mogelijk te maken, is het noodzakelijk dat er een bepaalde overeenkomst tussen de producten wordt verondersteld, en moeten de verschillen tussen de producten worden uitgewist. Objecten worden beoordeeld aan de hand van de uitwisselingswaarde die hun intrinsieke waarde representeert. Hierdoor gaat de representatie van het object een steeds

⁵¹ Žižek, S. (1994) p. 136

⁵² Althusser illustreert zijn redenering aan de hand van religie: het aanroepen van een individu als subject vereist het bestaan van een uniek, centraal Subject: God (Žižek, 1994, p. 134). Het algemene Subject van Althusser is echter, naar mijn idee, eerder een Subject dat is vormgegeven door het mechanisme van de reproductie van de productierelaties, hoewel Althusser dit niet als zodanig expliciteert. Het Subject dat zo de subjecten aanroept is moeilijk precies te definiëren, maar aangezien het Subject het ultieme subject is, waaraan het individu zich kan spiegelen, zou het in dit geval bijvoorbeeld kunnen worden omschreven als 'de ultieme kapitalistische mens'.

⁵³ Žižek, S. (1994) p. 136

⁵⁴ Žižek, S. (1994) p. 136

⁵⁵ Hawkes, D. (2003). *Ideology*. London: Routledge.

grotere rol spelen, en wordt deze representatie uiteindelijk autonoom.⁵⁶ Hawkes beschrijft het gevolg dat Marx signaleert: ‘In a society in which exchange is the dominant form of economic organization – in a ‘market economy’ - the principle of exchange becomes to dominate people’s consciousness.’⁵⁷ Het principe van uitwisseling gaat het bewustzijn van mensen domineren, en heeft tot gevolg dat representatie belangrijker wordt dan intrinsieke waarde, en een alles overheersende rol gaat spelen op zowel economisch als intellectueel gebied.⁵⁸ Zo ontstaat volgens Hawkes het ‘commodity fetishism’, het fetisjisme van de handelswaar, waarbij men de producten van menselijke activiteit en hun uitwisselingswaarde gaat vereren.⁵⁹ Dit proces, waarbij mensen alles waarnemen als object met een bepaalde uitwisselingswaarde, noemt Hawkes ‘the proces of objectification’.⁶⁰ Dit proces heeft niet alleen betrekking op de producten van arbeid, maar het wordt een menselijke gewoonte, zodat mensen uiteindelijk ook elkaar gaan waarnemen als object, en zelfs het denken wordt beoordeeld als object met een bepaalde uitwisselingswaarde.⁶¹ Mensen nemen deze invloed van het fetisjisme van handelswaren waar, maar ervaren deze overlevering aan het fetisjisme als een vrijwillige keuze. Een laatste citaat van David Hawkes geeft deze ontwikkeling weer, en leidt direct naar het onderwerp van de volgende paragraaf: ‘Consciousness recognizes itself as false but it does not care, because a true consciousness would be either practically unattainable, intrinsically impossible, or – and here we reach the territory of postmodernism – actually undesirable.’⁶²

2.1.2. Het postmodernisme als ideologie.

Postmodernisme wordt door Hawkes beschouwd als ideologie van het kapitalisme en de globalisatie: ‘My claim was, and is, that the market economy produces a systematically false consciousness: an ideology. Global exchange for profit, and more especially the exchange for money – which is itself the medium of exchange – for profit, is the root cause and prime

⁵⁶ Hawkes, D. (2003) p. 130

⁵⁷ Hawkes, D. (2003) p. 130

⁵⁸ Hawkes, D. (2003) p. 130

⁵⁹ Hawkes, D. (2003) p. 131

⁶⁰ Hawkes, D. (2003) p. 131

⁶¹ Hawkes, D. (2003) p. 131-132

⁶² Hawkes, D. (2003) p. 135

example of today's ideological errors.'⁶³ De postmoderne ideologie wordt geproduceerd door de markteconomie, die in de hedendaagse samenleving dominant is geworden. De markt is een doel geworden dat overheerst op elk sociaaleconomisch gebied, terwijl de markteconomie in werkelijkheid een weliswaar noodzakelijke maar ondergeschikte functie heeft als middel tot een geciviliseerd leven.⁶⁴

In deze postmodernistische tijden heeft representatie volgens Hawkes de overhand genomen:

'The rule of money is part of a more general phenomenon, which we might term the dictatorship of representation. It is obvious enough that everybody's economic life is determined by the intricate and subtle coils of purely symbolic money, but it is less immediately apparent that our cultural and psychological lives are also determined. Spheres of life that were once thought to lie beyond the realm of the 'economy' now clearly exhibit the influence of market ideology.'⁶⁵ Hawkes verklaart deze tirannie van de representatie als volgt.

Geld, zo legt de auteur uit, is een taal, een systeem van tekens. De materiële vorm van deze tekens kan variëren van munten tot waardepapieren.⁶⁶ Tot de twintigste eeuw geloofde men dat al deze materiële tekens verwezen naar een materiële referent: iedere munt en elk bankbiljet had een ultieme materiële referent in de vorm van goud, en kon in goud worden gewisseld. In de postmoderne tijd is geld echter niet langer inwisselbaar tegen goud: het is een autonoom teken geworden, een teken zonder betekende. Postmodernistische taaltheorieën reflecteren dit verlies van de referent: ook een taalteken verwijst niet langer naar een essentiële betekenis in de realiteit.⁶⁷ Aan de hand van deze ontwikkelingen signaleert Hawkes de volgende trend: 'It appears (...) that history involves the progressive detachment of signs from referents and a growing autonomy and determining power of signification. The postmodern era, in which images of various kinds have attained the power to constitute reality itself, is often said to represent the culmination or *telos* of this process.'⁶⁸ De hedendaagse cultuur vertegenwoordigt volgens Hawkes als nooit tevoren de kapitalistische superstructuur. Representatie is de enige realiteit, en waarheid is nog slechts een retorisch hulpmiddel waarmee de gevestigde orde zijn macht bevestigt. Er is geen onderscheid meer te maken

⁶³ Hawkes, D. (2003) p. 1

⁶⁴ Hawkes, D. (2003) p. 1-2

⁶⁵ Hawkes, D. (2003) p. 3

⁶⁶ Hawkes, D. (2003) p. 5

⁶⁷ Hawkes, D. (2003) p. 6

⁶⁸ Hawkes, D. (2003) p. 6-7

tussen waarheid en ideologie, aangezien beide worden opgebouwd uit de manipulatie van lege betekenaren. Volgens Hawkes is dit het standpunt van de postmodernisten op het gebied van waarheid en ideologie.⁶⁹

Hawkes verwerpt dit standpunt op epistemologische en ethische gronden: ‘My main argument in this book is that the postmodern sign, whether financial or linguistic, is epistemologically false and ethically degenerate. Postmodernism is thus the veritable apotheosis of ideology.’⁷⁰ Aan de basis van deze ideologie ligt het fetisjisme van de handelswaar, het verafgoden van de dode, geobjectiveerde vorm van werk in plaats van het huldigen van de levende vormen van werk. Hawkes grijpt terug op de heilige boeken van het Jodendom, het Christendom en de Islam, om te tonen dat deze macht van de representatie sinds oudsher verwerpelijk is. In deze boeken wordt het als de ultieme zonde beschouwd om een object van representatie, zoals een afgodsbeeld, als realiteit te beschouwen en te aanbidden.⁷¹ Een dergelijke representatie heeft een absolute entiteit als bron, en deze entiteit is niet te verbeelden. De representatie is daarmee onwaar. Daarnaast is het immoreel een dergelijke representatie te aanbidden. Een beeld is materieel, dus inferieur aan de ideale dimensie van het goddelijke dat het verbeeldt. Daarbij is een beeld een product van menselijk werk, dus de aanbedding van het beeld is eigenlijk de aanbedding van het eigen menselijke werk.⁷² De heerschappij van het teken of beeld, in het verleden verguisd, viert in postmodernistische tijden hoogtij. Hierdoor heeft Hawkes de overtuiging dat het postmoderne teken ethisch gedegeneerd is.

Het postmodernisme wordt ook door andere theoretici beschouwd als de ideologie van het kapitalisme. De Marxist Žižek stelt vast dat er in de huidige maatschappij geen alternatieven meer worden gezien voor de kapitalistische samenleving: het huidige laatkapitalisme wordt beschouwd als de enige mogelijke werkelijkheid.⁷³ De laatkapitalistische samenleving wordt daarnaast foutief waargenomen als een nieuwe sociale formatie, die niet

⁶⁹ Hawkes, D. (2003) p. 7

⁷⁰ Hawkes, D. (2003) p. 10

⁷¹ Hawkes, D. (2003) p. 17

⁷² Hawkes, D. (2003) p. 18

⁷³ Žižek, S. (1994). Introduction: The Spectre of Ideology (pp. 1-34). In Žižek, S. (ed.). *Mapping Ideology*. London: Verso. p. 1

langer wordt gedomineerd door de kapitalistische dynamiek zoals Marx deze omschreef.⁷⁴ Ook Fredric Jameson betoogt dat de huidige Westerse samenleving niet heeft gebroken met de kapitalistische orde, maar ultieme voortzetting en apotheose is van het kapitalisme:

‘(...) theories of the postmodern (...) bear a strong family resemblance to all those more ambitious sociological generalizations which, at much the same time, bring us the news of the baptized ‘post-industrial society’ (...), but often also designated consumer society, media society, information society, electronic society or ‘high tech’, and the like. Such theories have the obvious ideological mission of demonstrating, to their own relief, that the new social formation in question no longer obeys the laws of classical capitalism, namely the primacy of industrial production and the omnipresence of class struggle.’⁷⁵

De postmodernistische kunst is de uitdrukking en de superstructuur van de laatkapitalistische samenleving. Jameson geeft aan dat de postmodernistische kunst wel een breuk vertoont met zijn voorganger, de modernistische kunst. Deze breuk is bijvoorbeeld waar te nemen in het vervagen van de hoogmodernistische grens tussen hoge cultuur en massacultuur,⁷⁶ waarbij de postmodernistische kunst de materialen uit de massacultuur niet simpelweg quote, maar volledig incorporeert.⁷⁷ Een belangrijker verschil tussen postmodernistische en modernistische kunst is echter waar te nemen in de sociale positie die wordt ingenomen. De modernistische kunst was rebels, immoreel, subversief en antisociaal, en zette zich af tegen de Victoriaanse bourgeoisie. De postmodernistische kunst echter, hoe rebels ook, wordt niet als offensief beschouwd. Dit wordt veroorzaakt, zo legt Jameson uit, doordat de postmodernistische kunst in al zijn hoedanigheden onderdeel uitmaakt van de officiële cultuur van de Westerse samenleving: ‘What happened is that aesthetic production today has become integrated into commodity production generally: the frantic economic urgency of producing fresh waves of ever more novel-seeming goods (..), at even greater rates of turnover, now assigns an increasingly essential structural function and position to aesthetic innovation and experimentation.’⁷⁸ De productie van handelswaar en kunst functioneert op dezelfde manier:

⁷⁴ Žižek, S. (1994) p. 1-2

⁷⁵ Jameson, F. (1984). Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. *New Left Review*, (146), pp. 55-92

⁷⁶ Jameson, F. (1984) p. 54

⁷⁷ Jameson, F. (1984) p. 55

⁷⁸ Jameson, F. (1984) p. 56

beiden moeten voortdurend voorzien in de vraag naar vernieuwing en experimenten, en deze constante vernieuwing is onderdeel geworden van de samenleving.

Het postmodernisme is onderdeel en medium geworden van de kapitalistische ideologie. Niets voor niets wordt het postmodernisme dan ook ‘de culturele logica van het laatkapitalisme’⁷⁹ genoemd door Jameson: het weerspiegelt en bevestigt in al zijn kunstvormen de huidige toestand van de wereld. Het is de culturele uiting en superstructuur van de ultieme kapitalistische samenleving.

Deze rol van de postmodernistische kunst wordt het duidelijkst zichtbaar in het gebrek aan diepte, in de theorie die de illusie van diepte deconstrueert, en in de nieuwe cultuur van het beeld. In de theorievorming is er geen ruimte meer voor het oude hermeneutische model. In de hermeneutiek wordt het kunstwerk en dat wat het uit beeldt, gezien als een verwijzing naar of een referentie aan een bepaald idee van de werkelijkheid.⁸⁰ In de postmodernistische kunst is er volgens Jameson echter geen ultieme waarheid meer die door het kunstwerk kan worden verbeeld. Jameson is van mening dat dit het belangrijkste kenmerk is van de postmodernistische kunst, en van de laatkapitalistische samenleving: ‘The first and most evident is the emergence of a new kind of flatness or depthlessness, a new kind of superficiality in the most literal sense’.⁸¹ Deze diepteloosheid, zo nuanceert Jameson, is niet de *betekenis* die het kunstwerk weergeeft en thematiseert: ‘(...) this is not, I think, a matter of content any longer but of some more fundamental mutation both in the object world itself – now become a set of texts or simulacra – and in the disposition of the subject.’⁸² Er is geen diepere betekenis, het kunstwerk zelf is alleen nog maar een beeld, een oppervlakte, waar geen diepte onder schuil gaat. Op deze wijze weerspiegelt het kunstwerk een fundamentele verandering in de wereld zelf, die een aaneenschakeling van beelden, teksten, betekenaren of simulacra is geworden.⁸³ Een uitgebreidere uiteenzetting van het begrip simulacrum is te vinden in Christopher Norris’ boek *What’s wrong with postmodernism. Critical theory and*

⁷⁹ Jameson, F. (1984) p. 53

⁸⁰ Jameson, F. (1984) p. 59

⁸¹ Jameson, F. (1984) p. 60

⁸² Jameson, F. (1984) p. 60

⁸³ Jameson, F. (1984) p. 60

the ends of philosophy.⁸⁴ Norris citeert Baudrillard, om het begrip simulacrum te verduidelijken: ‘These would be the succesive phases of the image: (1) It is the reflection of a basic reality. (2) It masks and perverts a basic reality. (3) It masks the *absence* of a basic reality. (4) It’s bears no relation to any reality whatever; it is its own pure simulacrum.’⁸⁵ Norris maakt duidelijk dat volgens Baudrillard in de vierde fase, die overeenkomt met de postmodernistische opvattingen van beeld en realiteit, geen sprake is van verlies van vertrouwen in de rede en de ultieme waarheid. De waarheid is simpelweg nooit bereikbaar geweest, er is slechts fictie, en pas in de vierde fase wordt dit ingezien.⁸⁶ Dit gebrek aan diepte signaleert Jameson ook in de postmodernistische opvatting van het subject:

‘The very concept of expression presupposes indeed some separation within the subject, and along with that a whole metaphysics of the inside and the outside, of the wordless pain within the monad and the moment in which, often cathartically, that ‘emotion’ is then projected out and externalized, as gesture or cry, as desperate communication and the outward dramatization of inward feeling. And this is perhaps the moment to say something about contemporary theory, which has among other things been committed to the mission of criticizing and discrediting this very hermeneutic model of the inside and the outside and of stigmatizing such models as ideological and metaphysical.’⁸⁷

In het hermeneutische model wordt er onderscheid gemaakt tussen het innerlijk van het subject, en de expressie van dit innerlijk. Het subject wordt hierbij beschouwd als een container vol gevoelens die naar buiten kunnen worden gebracht.⁸⁸ Dit onderscheid tussen het innerlijk en de expressie van dit innerlijk wordt echter opgeheven: men spreekt dan ook wel van de dood van het subject of van de dood van het individu.⁸⁹ Jameson spreekt in dit verband

⁸⁴ Norris, C. (1990). *What’s wrong with postmodernism: Critical theory and the ends of philosophy*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf.

⁸⁵ Norris, C. (1990) p. 172

⁸⁶ Norris, C. (1990) p. 172

⁸⁷ Jameson, F. (1984) p. 61

⁸⁸ Jameson, F. (1984) p. 61

⁸⁹ Jameson, F. (1984) p. 63

over ‘the waning of affect’, het verval van het gevoel, omdat met het verdwijnen van het ego ook de bijbehorende problematiek verdwijnt van onderdrukte of onuitsprekelijke gevoelens.⁹⁰ Een toevoeging op deze ‘dood van het subject’ is te vinden in Hawkes’ *Ideology*. In de uitleg van de theorie van Althusser, eerder in dit hoofdstuk, is weergegeven dat Althusser veronderstelde dat een ideologie werkzaam is via het subject: de ideologie roept het subject aan, en zorgt zo dat het subject zich onderwerpt aan de bestaande productrelaties, en dat het subject deze onderwerping ervaart als een vrijwillige keuze.⁹¹ Hawkes zegt hierover het volgende: ‘Here we have the origin of the dispersed, objectified subject celebrated by the postmodernists.’⁹² Volgens Hawkes stelt Althusser dat ideeën als zodanig zijn verdwenen: ideeën bestaan alleen in de materiële praktijk, en er is dus geen subject mogelijk dat ideeën heeft die los staan van materie. Hieruit volgt, volgens Hawkes, dat ook het subject slechts bestaat via de materiële praktijk, en dus een object wordt: ‘If ideas are material then the subject which has ideas must, in fact, be an object.’⁹³ Het idee van het autonome subject bestaat bij gratie van de ideologie, die het autonome subject nodig heeft om zijn voortbestaan te verzekeren. Door de verwerping van de notie ideologie wordt de notie van het subject ook verworpen.

Met het verval van het individu vervalt ook het idee van de unieke en individuele stijl. Dit komt tot uiting in de intertekstualiteit, waarbij elk type tekst wordt geïncorporeerd. Jameson signaleert ook een andere uiting van het verval van het gevoel: ‘The waning of affect, however, might also have been characterized, in the narrower context of literary criticism, as the waning of the great high-modernist thematics of time and temporality, the elegiac mysteries of *durée* and of memory (...).’⁹⁴ Deze intertekstualiteit en de verdwenen notie van tijd en geschiedenis komen worden gecombineerd in het gebruik van de pastiche. De pastiche vertoont overeenkomsten met de parodie, die veel werd gebruikt in de modernistische cultuur. De explosie van stijlen die de moderne literatuur kenmerkte, is volgens Jameson in de postmoderniteit echter overgegaan in een linguïstische versplintering

⁹⁰ Jameson, F. (1984) p. 64

⁹¹ Žižek, S. (1994) p. 136

⁹² Hawkes, D. (2003) p. 119

⁹³ Hawkes, D. (2003) p. 120-121

⁹⁴ Jameson, F. (1984) p. 64

van het sociale leven zelf. Wat ooit de norm was waar de parodie van af week, is nu slechts één van de vele bestaande idiolecten.⁹⁵ Jameson omschrijft de pastiche als volgt:

‘Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar mask, speech in a dead language: but it is a neutral practice of such mimicry, without any of parody’s ulterior motives, amputated of the satiric impulse, devoid of laughter and of any conviction that alongside the abnormal tongue you have momentarily borrowed, some healthy linguistic normality still exists.’⁹⁶

Omdat er geen unieke stijl meer mogelijk is, moeten de producenten van de cultuur hun beroep doen op het verleden.⁹⁷

Het gebruik van de pastiche komt ook voort uit de diepteloosheid die de postmoderne samenleving typeert: Jameson noemt deze diepteloze samenleving, zoals eerder gezegd, een verzameling simulacra.⁹⁸ Door deze diepteloosheid wordt het verleden als referent geproblematiseerd, en verdwijnt deze referent uiteindelijk. Wat overblijft, is een verleden dat slechts bestaat uit beelden, uit simulacra, exacte kopieën van een verleden waarvan het origineel niet bestaat. Slechts deze kopieën, deze simulacra zijn nog toegankelijk voor de culturele producent, maar het originele verleden is niet meer te gebruiken als referent.⁹⁹ In de postmoderne novelle is wordt dit weergegeven door het willekeurig combineren van allerlei stijlen uit het verleden, en details zoals data achterwege te laten. De novelle biedt daarmee weerstand aan elke sociale en historische interpretatie, en symboliseert zo de onkenbaarheid van het verleden.¹⁰⁰

De wisselwerking tussen het postmodernisme en de laatkapitalistische samenleving is duidelijk te zien: niet alleen is de culturele bovenbouw gevormd door zijn kapitalistische onderbouw, andersom heeft het postmodernisme ook een sterke invloed op de maatschappij. Dit is te zien aan het feit dat alles in de samenleving nu als beeld wordt gezien en als cultuur

⁹⁵ Jameson, F. (1984) p. 65

⁹⁶ Jameson, F. (1984) p. 64

⁹⁷ Jameson, F. (1984) p. 65

⁹⁸ Jameson, F. (1984) p. 60

⁹⁹ Jameson, F. (1984) p. 66

¹⁰⁰ Jameson, F. (1984) p. 69

wordt ervaren. De kritische afstand die noodzakelijk is voor oordelen wordt hiermee sterk bemoeilijkt, maar volgens een aantal marxistische denkers nog niet onmogelijk gemaakt.

2.1.3. Het postmodernisme als ideologie en het ideologiekritisch potentieel.

Naast de veroordeling van het postmodernisme als culturele uiting van de kapitalistische ideologie, leidt de nieuwe vlakheid ook tot een veroordeling van het gebrek aan ideologiekritisch potentieel dat het postmodernisme te bieden heeft. Door de vervlakking en het gebrek aan diepte, zo menen critici als Hawkes en Norris, is het immers niet meer mogelijk een norm te hanteren of een plek in te nemen van waaruit men afstand kan nemen van de kapitalistische ideologie en deze kritisch kan beschouwen. Er is geen waarheid meer of objectieve realiteit die als ijkpunt dient en de mogelijkheid biedt uit de ideologie te ontsnappen.

Norris is van mening dat de postmodernistische theorie de overtuiging weergeeft dat de werkelijkheid volledig is gevormd door alle ideeën, waarden en discoursen die de wereld heeft voortgebracht, waardoor het onmogelijk wordt een objectief kritisch standpunt in te nemen¹⁰¹:

‘In short, we have reached a point where theory has effectively turned against against itself, generating a form of extreme epistemological scepticism which reduces everything – philosophy, politics, criticism and ‘theory’ alike - to a dead level of suasive or rhetorical effect where consensus-values are the last (indeed the only) court of appeal.’¹⁰²

De grote metanarratieve schema's zoals het Marxisme, die in het verleden claimden de waarheid te verkondigen, hebben hun beloften niet waargemaakt, en zijn ten prooi gevallen aan het metafysisch denken dat ze juist probeerden te vermijden. Dit verklaart waarom postmoderne theoretici wantrouwend staan ten opzichte van theorieën die claimen de kennis of waarheid te kennen waarmee ideologieën kunnen worden beoordeeld, zo legt Norris uit.¹⁰³ De andere oorzaak voor dit wantrouwen is de crisis in de representatie, die op twee manieren

¹⁰¹ Norris, C. (1990) p. 3-4

¹⁰² Norris, C. (1990) p. 4

¹⁰³ Norris, C. (1990) p. 28, p. 166

begrepen moet worden. De term representatie, zegt Norris, '(...) signifies the capacity of reason to grasp and interpret truths of experience that present themselves before the critical tribunal of adequate or answerable knowledge.'¹⁰⁴ Dergelijke waarheden zijn echter niet langer vast te stellen, aangezien het niet mogelijk is een beroep te doen op standaarden van kennis en validiteit, waaraan men een ervaring kan toetsen. Daarnaast verwerpen postmoderne theoretici het idee dat een theorie het recht kan claimen menselijke belangen of behoeften te representeren, die over de grenzen van het gezichtspunt van de theorie reiken.¹⁰⁵ Norris geeft toe dat er een crisis in de representatie gaande is, waardoor grenzen tussen waarheid en illusie worden vervaagd. De postmoderne theoretici gaan echter volgens Norris de fout in, wanneer ze beweren dat waarheid altijd een illusie is geweest. Daarnaast wordt 'good in the way of belief' als de enige benadering tot waarheid beschouwd door de postmoderne theoretici.¹⁰⁶ Met 'good in the way of belief' worden ideeën bedoeld die wijdverbreide goedkeuring krijgen of zinvol zijn in een bepaalde context. Norris keurt deze denkwijze af, omdat het kritisch denken zo de norm en de competentie worden ontnomen die noodzakelijk zijn om te oordelen over goede en foute argumenten, rede en retoriek, en een discours dat de waarheid probeert te achterhalen en het postmoderne discours, waarin alles fictie is.¹⁰⁷

Ook Terry Eagleton benadrukt dat het gevaarlijk is om aan te nemen dat alles beïnvloedt wordt door waarden, gedachten, theorieën en ideologieën. Wanneer je zoals de postmodernisten alles ideologie noemt, zo legt Eagleton uit, ontnem je de term zijn betekenis en daarmee zijn bruikbaarheid.¹⁰⁸ Eagleton geeft aan dat het niet nodig is een absolute waarheid als norm te stellen: 'Not everything, then, may usefully be said to be ideological. If there is nothing which is not ideological, then the term cancels all the way through and drops out of sight. To say this does not commit one to believing that there is a kind of discourse which is inherently non-ideological; it just means that in any particular situation you must be able to point to what counts as non-ideological for the term to have meaning.'¹⁰⁹ Eagleton

¹⁰⁴ Norris, C. (1990) p. 29

¹⁰⁵ Norris, C. (1990) p. 29

¹⁰⁶ Norris, C. (1990) p. 44

¹⁰⁷ Norris, C. (1990) p. 45

¹⁰⁸ Eagleton, T. (1991) p. 7-8

¹⁰⁹ Eagleton, T. (1991) p. 9

betoogt dat er gradaties zijn in de mate waarin een discours bepaalde belangen vertegenwoordigt: het ene conflict is bijvoorbeeld belangrijker dan het andere, en bevat meer kenmerken van een ideologie. Een dergelijk standpunt moet worden beargumenteerd en onderbouwd, maar het is duidelijk dat niet iedere manifestatie van macht even significant is.¹¹⁰

Eagleton benadrukt dat het vaststellen van een epistemologische waarheid misschien niet mogelijk is, maar een taaluiting moet een bepaalde situatie of observatie accuraat omschrijven, om communicatie mogelijk te maken.¹¹¹ Een ideologie moet tot op bepaalde hoogte de werkelijkheid reflecteren om overtuigend te zijn: 'Simply on account of pervasiveness and durability of such doctrines, we can generally assume that they encode, in however mystified a way, genuine needs and desires.'¹¹² De term discours geeft verder inzicht in de waarheid of valsheid van een ideologische uiting: de uiting kan waar zijn door een situatie correct te beschrijven, maar vals qua discours, door bepaalde belangen en aannamen die de uiting vertegenwoordigt te verhullen.¹¹³

Volgens Eagleton zijn postmoderne denkers echter van mening dat ieder discours doortrokken is met belangen en machtsspelen, waardoor elke vorm van taal als retorisch en ideologisch wordt beschouwd: 'Once again, postmodernist 'pluralism' here stands convicted of violently homogenizing quite different sorts of speech act.'¹¹⁴ Het uitgangspunt van de postmodernistische gedachtegang is dat elk discours objecten, zoals mensen die waarnemen, vormt. Er is geen referent in de werkelijkheid die wordt gereflecteerd door het teken: het teken produceert zelf een bepaalde betekenis. Ideologisch taalgebruik is simpelweg één van de manieren waarop betekenis wordt gecreëerd. De mate waarin belangen worden vertegenwoordigd door een discours kan echter sterk verschillen. Eagleton heeft het volgende bezwaar tegen deze redentatie: 'But this simply fails to identify the specificity of such language,

¹¹⁰ Eagleton, T. (1991) p. 8-9

¹¹¹ Eagleton, T. (1991) p. 12

¹¹² Eagleton, T. (1991) p. 12

¹¹³ Eagleton illustreert deze gedachtegang met het volgende, hilarische voorbeeld: 'For someone might argue that a statement like 'Being British is a virtue in itself' is not false in the same sense that it is false to believe that Dhengis Khan is alive and well and running a boutique in the Bronx. Is not this just to confuse two different meanings of the word 'false'?' Eagleton, T. (1991) p. 16

¹¹⁴ Eagleton, T. (1991) p. 201

which is not just a way of constituting reality, but one with more particular functions of explaining, rationalizing, concealing, legitimating, and so on. Two meanings of discourse are falsely conflated: those which are said to constitute our practices, and those in which we talk about them.¹¹⁵ Postmoderne denkers verwerpen het begrip representatie vanwege de empirische ideologie die het uitdraagt, door het teken te zien als reflectie van een referent in de werkelijkheid. Eagleton is echter van mening dat het begrip representatie niet meteen verworpen hoeft te worden: de relatie tussen beeld en referent ligt alleen een stuk complexer dan de empirische versie van het proces weergeeft.¹¹⁶ De relatie is wederkerig: het teken heeft invloed op de referent, maar de referent heeft ook invloed op het teken. Minder abstract uitgedrukt houdt dit in dat de materiële omstandigheden aanleiding geeft voor een bepaalde ideologie, en andersom werkt de ideologie in op de materiële omstandigheden en hoe deze ervaren worden.¹¹⁷ Zo kan het onderscheid tussen materiële realiteit en ideeën behouden worden, en kunnen sociaal-politieke ideeën beoordeeld worden.

In het essay 'The spectre of ideology'¹¹⁸ gaat Žižek dieper in op het gebruik en de actualiteit van het begrip ideologie. Het begrip ideologie is uit de mode geraakt, omdat niemand heden ten dage nog alternatieven ziet voor de kapitalistische samenleving. Het eind van de wereld is nog beter voorstelbaar dan een verandering in de productiewijze, want de kapitalistische samenleving is nu de werkelijkheid. De laatkapitalistische samenleving wordt gezien als een totaal nieuwe formatie, ontdaan van iedere vorm van ideologie.¹¹⁹ Juist in deze waarneming van de huidige samenleving als nieuwe sociale dimensie is echter de ideologie zichtbaar, meent Žižek: 'One can thus categorically assert the existence of ideology *qua* generative matrix that regulates the relationship between visible and non-visible, between imaginable and non-imaginable, as well as the changes in that relationship'.¹²⁰ Door de ideologie wordt de laatkapitalistische samenleving ten onrechte beschouwd als nieuwe sociale formatie, terwijl de samenleving nog steeds wordt gedomineerd door het kapitalisme.¹²¹ Dit ideologische mechanisme is ook werkzaam in de verwerping van de logica of noodzaak die

¹¹⁵ Eagleton, T. (1991) p. 209

¹¹⁶ Eagleton, T. (1991) p. 210

¹¹⁷ Eagleton, T. (1991) p. 213

¹¹⁸ Žižek, S. (1994). The Spectre of Ideology (pp. 1-34). In Žižek, S. (ed.). *Mapping Ideology*. London, Verso.

¹¹⁹ Žižek, S. (1994) p. 1

¹²⁰ Žižek, S. (1994) p. 1

¹²¹ Žižek, S. (1994) p. 1-2

aan bepaalde gebeurtenissen ten grondslag ligt, waardoor ieder mogelijk maatschappelijk probleem als een toevallige gebeurtenis wordt beschouwd. Žižek legt dit als volgt uit: ‘In this precise sense, ideology is the exact opposition of the internalization of an external contingency: it resides in externalization of the result of an external necessity, and the task of the critique of ideology here is precise to discern the hidden necessity in what appears as a mere contingency.’¹²² Hierdoor wordt het belang van het levend houden van het begrip ideologie en de ideologiekritiek zichtbaar. Wanneer alles wordt toegeschreven aan toevalligheden wordt immers het eigen aandeel in bepaalde gebeurtenissen ontkend en wordt men ontslagen van iedere verantwoordelijkheid.¹²³ Daarnaast wordt de actualiteit van het begrip ideologie zichtbaar: juist de waarneming en kritiek van ideologie, doet critici in de valkuil van de ideologie belanden. Om ideologie waar te nemen is er immers een norm nodig, een pure waarheid, waar de ideologie tegen af gezet kan worden. Žižek verwoordt dit als volgt: ‘Does not the critique of ideology involve a privileged place, somehow exempted from the turmoils of social life, which enables some subject-agent to perceive the very hidden mechanisms that regulates social visibility and non-visibility? Is not the claim that we can accede this place the most obvious case of ideology?’¹²⁴ Om deze reden verwerpen postmodernistische denkers naar het begrip ideologie, legt Žižek uit. De mogelijkheid van het bestaan van een epistemologische waarheid, die als norm kan fungeren voor ideologiekritiek, wordt door de postmodernisten verworpen; dit idee op zichzelf wordt als ideologisch beschouwd. Wederom valt men hier echter in de ideologische valkuil, meent Žižek: ‘When we denounce as ideological the very attempt to draw a clear line of demarcation between ideology and actual reality, this inevitably seems to impose the conclusion that the only non-ideological position is to renounce the very notion of extra-ideological reality and accept that we all are dealing with are symbolic fictions, the plurality of discursive universes, never reality – such a quick, post-modern solution however, is ideology par excellence’.¹²⁵

Het begrip ideologie is dus nog steeds actueel én noodzakelijk voor maatschappijkritiek, maar om begrip ideologie te kunnen gebruiken, is het in de eerste plaats noodzakelijk om het begrip los te koppelen van het probleem van de representatie, zo geeft Žižek aan. Ideologie heeft

¹²² Žižek, S. (1994) p. 4

¹²³ Žižek, S. (1994) p. 5

¹²⁴ Žižek, S. (1994) p. 6

¹²⁵ Žižek, S. (1994) p. 17

niets te maken met illusie, of met een verkeerde en verstoorde representatie. Een standpunt kan wat betreft de objectieve inhoud accuraat zijn, maar nog steeds ideologisch, en andersom kan de objectieve inhoud zoals die wordt weergegeven van een standpunt volledig fout zijn, zonder ideologisch te zijn. De waarheid of valsheid van de objectieve inhoud van een standpunt maakt niet uit; een standpunt is ideologisch op het moment dat die inhoud op ondoorzichtige wijze de belangen dient van een bepaalde sociale dominante.¹²⁶ Ideologie kan dus beter worden gezien als systematisch verstoorde communicatie, als een tekst waarbij er een gat zit tussen de officiële betekenis, en de eigenlijke intentie van de tekst.¹²⁷ Op deze manier wordt vermeden dat men terugvalt in de ideologie door objectieve waarheid als norm te nemen, maar wordt wel de spanning behouden tussen realiteit en ideologie, die noodzakelijk is om de ideologiekritiek leven te houden.¹²⁸

Ideologiekritiek moet volgens Žižek worden geleverd vanuit een plek waar afstand kan worden geschapen tot de ideologie, en van waaruit de ideologie benoemd kan worden. Deze plek kan echter niet positief worden gedefinieerd: hij moet leeg blijven, om te voorkomen dat men terugvalt in de ideologie.¹²⁹ Tussen werkelijkheid en illusie is echter een domein te vinden dat men kan innemen om een kritische blik te werpen op de sociale orde. Žižek legt uit dat de realiteit, zoals mensen die waarnemen, altijd is gesymboliseerd en gestructureerd door de waarneming. Deze symbolisering is echter nooit volledig, de empirische en objectieve realiteit wordt nooit volledig gedekt door de representatie die de mens er van maakt en als objectieve realiteit beschouwt: ‘(...)the structure of social reality itself materializes an attempt to cope with the real of the antagonism. ‘Reality’ itself, in so far as it is regulated by a symbolic fiction, conceals the real of an antagonism – and it is this real, foreclosed from the symbolic fiction, that returns in the guise of spectral apparitions.’¹³⁰

Het antagonisme waar Žižek aan refereert wordt door de auteur ook wel de ‘traumatische kern’ genoemd. De werkelijkheid zoals wij deze waarnemen is volgens Žižek gebaseerd op de onderdrukking van deze kern, van antagonismen waarvan de twee polen onherroepelijk deel uitmaken van elkaar. Door de werking van ideologieën worden deze antagonismen echter tot

¹²⁶ Žižek, S. (1994) p. 7

¹²⁷ Žižek, S. (1994) p. 10

¹²⁸ Žižek, S. (1994) p. 17

¹²⁹ Žižek, S. (1994) p. 17

¹³⁰ Žižek, S. (1994) p. 26

één van de polen gereduceerd, en wordt deze ene pool als de werkelijkheid gepresenteerd, terwijl de onderdrukte pool onderdeel is van en bestaansgrond voor de andere pool.¹³¹ Deze onderdrukking, door Žižek ‘the trauma around which social reality is constructed’¹³² genoemd, is de plek waar de ideologie zichtbaar wordt. In dit domein, het spectre genoemd, kunnen de inconsistenties in de representatie van de werkelijkheid worden waargenomen, en kan men de delen van de werkelijkheid zien die onderdrukt worden. Žižek verwoordt dit als volgt: ‘What the spectre conceals is not reality but it’s primordially repressed, the irrepresentable X on whose ‘repression’ reality itself is founded.’¹³³ Wanneer men kijkt naar datgene wat de realiteit uitsluit, naar datgene wat verborgen blijft, is ideologiekritiek mogelijk.

Deze ideologiekritiek moet volgens Žižek door de postmodernisten worden geleverd: ‘Herein lies one of the tasks of the ‘postmodern’ critique of ideology: to designate the elements within an existing social order which – in the guise of fiction, that is, of ‘utopian’ narratives of possible but failed alternative histories – point to the systems antagonistic character, and thus ‘estrangle’ us to the self-evidence of it’s established identity.’¹³⁴ Met deze uitspraak verplaatst Žižek zichzelf van het marxistische naar het semiotische kamp, en toont de auteur het ideologiekritisch potentieel van postmodernistische theorie en literatuur. Waarom deze uitspraak Žižeks essay in een ander daglicht zet zal duidelijk worden in het volgende hoofdstuk, waarin de achtergrond en de mogelijkheden van postmodernistische ideologiekritiek besproken worden.

¹³¹ Žižek, S. (1994) p. 3

¹³² Žižek, S. (1994) p. 3

¹³³ Žižek, S. (1994) p. 21

¹³⁴ Žižek, S. (1994) p. 7

2.2. Het postmodernisme als ideologiekritiek.

2.2.1. Postmodernisme en ideologie: een semiotisch ideologiebegrip.

Voor de achtergrond van het semiotisch ideologiebegrip is het noodzakelijk eerst de taalkundige oorsprong van deze denkwijze onder de loep te nemen.

Hiervoor is het belangrijk te beginnen met een uitleg over het structuralisme, dat helder wordt uiteengezet door Hans Bertens in zijn boek *Literary Theory: the basics*.¹³⁵ De oorsprong van het structuralisme is volgens Bertens te vinden in de theorie van Ferdinand De Saussure, een Zwitserse linguïst die de werking van taal onderzocht, met het doel een algemene taaltheorie te formuleren die van toepassing zou zijn op alle vormen van taalgebruik, en op elke taal.¹³⁶ Volgens De Saussure is taal een systeem van tekens. Bertens legt dit als volgt uit: '(...) language should first of all be seen as a system of signs (...). Secondly, those signs are in first instance arbitrary – after which they have become conventions – and have not taken their specific form because of what they mean, but to be different from other signs.'¹³⁷ De relatie tussen een woord en datgene waarnaar het verwijst is in beginsel arbitrair, de vorm van het teken wordt niet bepaald door het betekende. De relatie tussen betekenaar en betekende wordt na verloop van tijd wel een conventie, wat noodzakelijk is om communicatie mogelijk te maken.¹³⁸

Hieruit volgt dat de vorm van een woord een andere oorsprong moet hebben dan zijn buitentalige referent. Bertens legt uit dat De Saussure de oorsprong van de vorm van woorden terugvoerde op het principe van differentiatie: 'Words, then, function in a system that uses differences to create its components.'¹³⁹ Een element van een taalsysteem moet verschillen van alle andere elementen, en verkrijgt zo zijn vorm.

Het principe van differentiatie dat de oorsprong is van de vorm van de tekens waaruit taal bestaat, is volgens De Saussure ook de oorsprong van de betekenis. Volgens de theorie van De Saussure zijn vorm en betekenis niet van elkaar te scheiden, aangezien elke verandering van vorm een verandering van betekenis genereert, zo verklaart Bertens: '(...) the differential

¹³⁵ Bertens, H. (2001) *Literary Theory: the basics*. Routledge: London.

¹³⁶ Bertens, H. (2001) p. 56

¹³⁷ Bertens, H. (2001) p. 56

¹³⁸ Bertens, H. (2001) p. 57

¹³⁹ Bertens, H. (2001) p. 57

principle not only works to distinguish words from each other, it simultaneously distinguishes *meanings* from each other. A linguistic sign – a word – is both form and meaning. Saussure calls the form – the word as it is spoken or written – the *signifier* and the meaning the *signified*. A change in the signifier, no matter how minimal, means a new signified.’¹⁴⁰

Daarbij is er geen directe band tussen de betekenis van een woord en de referent van een woord in de werkelijkheid. Zo is het mogelijk om in een gesprek over bomen praten, zonder naar een boom in de directe omgeving te verwijzen. Het betekende, *the signified*, is een concept, legt Bertens uit: ‘They (*signs*) all refer to concepts – not unrelated to the real World, but clearly the product of generalization and abstraction. It is those concepts that we then apply in our actual use of language to the real world, where they then have concrete referents.’¹⁴¹

Lévi-Strauss leverde een belangrijke bijdrage aan het structuralisme met zijn onderzoek naar wijze van betekenis geven door onze primitieve voorouders. Lévi-Strauss, legt Bertens uit, stelde vast dat de meest elementaire wijze van betekenis geven bestaat uit het creëren van opposities. Deze wijze van betekenis geven wordt als natuurlijk gezien, vervolgt Bertens: ‘Classification in terms of such oppositions, in which the opposites are related to each other because they express either the presence or the absence of one and the same thing (edibility, danger and so on), seems a natural thing to do, the more so since it would seem to be reinforced by nature itself.’¹⁴² De structuur van het primitieve denken is volgens Lévi-Strauss dus binair: de wereld wordt gecategoriseerd in basale termen, die altijd bestaan uit de aanwezigheid en de afwezigheid van dezelfde eigenschap, bijvoorbeeld licht en donker (niet-licht).¹⁴³ Doordat deze binaire opposities vervolgens worden vertaald en uitgedrukt in culturele handelingen, worden de opposities dusdanig veranderd dat ze soms compleet onherkenbaar worden, vertelt Bertens: ‘In fact, they may appear in completely different and even contradictory guises in different cultures.’¹⁴⁴ De betekenis die wordt toegekend aan de oppositie en die wordt uitgedrukt in de culturele handelingen berust soms op feiten, maar soms is de betekenis even arbitrair als de relatie tussen het teken en zijn referent in de

¹⁴⁰ Bertens, H. (2001) p. 58

¹⁴¹ Bertens, H. (2001) p. 58-59

¹⁴² Bertens, H. (2001) p. 62

¹⁴³ Bertens, H. (2001) p. 62

¹⁴⁴ Bertens, H. (2001) p. 63

werkelijkheid. Zo wordt licht bijvoorbeeld standaard positief beoordeeld en donker standaard negatief, terwijl licht en donker in werkelijkheid neutrale fenomenen zijn waarvan de waarde bepaald wordt door de omstandigheden.¹⁴⁵

De methode van Lévi-Strauss is door Roland Barthes toegepast op hedendaagse cultuur. De methode blijft hetzelfde, verklaart Bertens: ‘(...) the activities under scrutiny are taken apart so that their constituent elements – the various signs that make up the structure – become visible, after which Barthes analyses how they acquire meaning because of their difference from the other elements in the chain.’¹⁴⁶ Dit cultureel structuralisme, geeft Bertens aan, wordt *semiologie of semiotiek* genoemd.¹⁴⁷ De semiologische theorie is erg belangrijk geweest, legt Bertens uit, omdat deze theorie het inzicht heeft gegeven dat de meest onverwachte dingen als tekens kunnen worden gezien, en kunnen worden bestudeerd als onderdeel van een groter tekensysteem waarbij het betekende het product is van het verschil binnen een bepaalde structuur en niet inherent is aan de betekenaar zelf.¹⁴⁸

De structuralistische theorie wordt bekritiseerd door Jacques Derrida. Doordat het betekende van een betekenaar wordt gegenereerd door verschil, en niet door een referent in de werkelijkheid, zijn er volgens de structuralistische theorie slechts verschillen in taal, zonder positieve termen, legt Bertens uit. Hierbij wordt geen rekenschap gegeven van de historische context van een uiting of van de chronologie van een narratief.¹⁴⁹ Door de toevoeging van de dimensie tijd aan het structuralistische model, kwam Derrida tot de conclusie dat betekenaren nooit stabiel en gefixeerd zijn. Bertens zet de argumenten van Derrida uiteen: ‘First of all, because the meaning we see in words is the product of difference, that meaning is always contaminated.’¹⁵⁰ Doordat het betekende van een betekenaar wordt bepaald door verschil, is het betekende nooit stabiel: in een andere context refereert de betekenaar immers aan een ander concept. Zo betekent het rood van een stoplicht door zijn combinatie met het rood en groen van de andere lampen ‘stop’, terwijl het rood van rode rozen de liefde als betekende

¹⁴⁵ Bertens, H. (2001) p. 63

¹⁴⁶ Bertens, H. (2001) p. 65

¹⁴⁷ Bertens, H. (2001) p. 65

¹⁴⁸ Bertens, H. (2001) p. 65

¹⁴⁹ Currie, M. (2004) *Difference*. London, Routledge. P. 53

¹⁵⁰ Bertens, H. (2001) p. 124

heeft.¹⁵¹ Het betekende is daarom volgens Derrida niet puur, maar het draagt altijd sporen in zich van alle mogelijke concepten in het taalsysteem, legt Bertens uit. Bertens vervolgt zijn uitleg met het volgende argument van Derrida: ‘Moreover, since words are not determined by their relationship with what they refer to, they are always subject to change. You might say, Derrida tells us, that the process that gives them meaning never ends.’¹⁵² Het betekende van een betekenaar wordt bepaald door de betekenaren die vooraf zijn gegaan, en door alle betekenaren die volgen. Betekenis is dus niet alleen een product van verschil, maar wordt ook onderworpen aan alle mogelijke veranderingen die woorden, die voorafgaan en later volgen, bewerkstelligen. De betekenaar heeft dus nooit een stabiele of vastliggende, ware betekenis, legt Bertens uit: ‘The ‘present’ of a word we speak is therefore not the *true* present, which forever eludes language: ‘spacing’ and ‘temporization’ intervene.’¹⁵³

Deze betekenisproductie wordt door Derrida samengevat in het woord *différance*. Dit begrip staat zowel voor de betekenisproductie door verschil, als voor de betekenisproductie door de relatie van het woord met voorafgaande en potentieel volgende woorden, die de ware betekenis van een woord steeds opschorten.¹⁵⁴ Door deze inzichten is het ook niet langer mogelijk taal te beschouwen als objectief medium voor de weergave van de werkelijkheid, zet Bertens uiteen: we kunnen onze ervaringen slechts weergeven met behulp van een taal die onbetrouwbaar en instabiel is, en waarvan de elementen voortdurend blijven doorbetekenen.¹⁵⁵ Bertens verwoordt dit als volgt: ‘The independent ‘play’ of language that no one can stop is the origin of a surplus meaning that plays havoc with whatever meaning we intended. We might say, then, that what appears to us as meaning derives not from the intention of the speaker – or writer – but from the structure of language itself, from the way it works.’¹⁵⁶ Toch wordt taal vaak ervaren als een objectieve en stabiele weergave van de werkelijkheid, in plaats een onbetrouwbaar en veranderlijk medium. De overdaad aan betekenis die de taal genereert is moeilijk waarneembaar, doordat de tekst binaire opposities introduceert, die de tekst stabiliseren en de potentieel eindeloze stroom van betekenis

¹⁵¹ Bertens, H. (2001) p. 124-125

¹⁵² Bertens, H. (2001) p. 125

¹⁵³ Bertens, H. (2001) p. 126

¹⁵⁴ Bertens, H. (2001) p. 126

¹⁵⁵ Bertens, H. (2001) p. 126-127

¹⁵⁶ Bertens, H. (2001) p. 127-128

indammen, legt Bertens uit.¹⁵⁷ Deze binaire oppositie bestaat uit twee termen, die een hiërarchie kennen: ‘One of these terms always functions as the centre – it is *privileged*, in poststructuralist terms. Some terms have always been privileged – good, truth, masculinity, pureness, whiteness – others may be found either in the centre or in the margin.’¹⁵⁸ Door deze hiërarchie tussen de termen, die de tekst stabiliseert, wordt het verschil tussen de termen van de betekenaar onderdrukt dat de betekenis produceert. Currie legt in zijn boek *Difference*¹⁵⁹ wat uitgebreider uit hoe de onderdrukking van het verschil door de betekenaar in zijn werk gaat. Dit gebeurt op drie manieren, zet Currie uiteen:

‘The first is that, like the word ‘history’, the sign always posits some common denominator, some sameness between the things that it denominates (...). The second is that the sign represses the differences between dogs and cats, because every time that ‘dog’ presents itself as an apparently autonomous word, it hides or excludes the other words from which it differs, pretending that its meaning is constituted by itself and not by difference. We might now add a third way in which the sign represses difference. It represses the temporal differences between itself and the other signs in the sequence in which it is embedded.’¹⁶⁰

Zoals eerder uitgelegd, verwijst de betekenaar naar een concept. Door dit concept, bijvoorbeeld ‘hond’, worden echter de verschillen tussen de verschillende mogelijke betekenissen, in dit geval hondenrassen, onderdrukt.¹⁶¹ Het centrum, de geprivilegieerde term van de oppositie, wordt daarnaast waargenomen als autonome, pure betekenis, terwijl de betekenaar zijn betekenis in werkelijkheid krijgt door het verschil tussen zijn twee termen, die onlosmakelijk verbonden zijn met elkaar.¹⁶² In plaats van de overdaad aan betekenis te tonen die wordt gegenereerd, onderdrukt de tekst de verschillen die ten grondslag liggen aan zijn betekenis. De tekst reproduceert en bevestigt zo hiërarchieën en machtsrelaties, en presenteert deze als een natuurlijk gegeven.

¹⁵⁷ Bertens, H. (2001) p. 128

¹⁵⁸ Bertens, H. (2001) p. 129

¹⁵⁹ Currie, M. (2004). *Difference*. London: Routledge

¹⁶⁰ Currie, M. (2004) p. 57

¹⁶¹ Currie, M. (2004) p. 57

¹⁶² Bertens, H. (2001) p. 129

In het voorgaande is er sprake van twee aspecten van het teken: de betekenaar en het betekende. Het betekende wordt echter slechts gevormd wanneer een eenheid uit de keten van tekens wordt gecombineerd met een andere eenheid uit de keten, of wanneer de gehele betekenisketen een enkele betekenis voortbrengt. Ernst van Alphen geeft in zijn werk *Bang voor Schennis? Inleiding in de ideologiekritiek* aan dat dit niet verklaart hoe het mogelijk is dat er uiteindelijk een positieve betekenis tot stand komt.¹⁶³

Van Alphen introduceert het begrip code als oplossing: ‘Ideologietheorie zou mijns inziens gebruik moeten maken van het tekenbegrip zoals Eco dat uiteenzet. Dit tekenbegrip (...) is veel explicieter en helderder in de weergave van de totstandkoming van de betekenis. Het begrip ‘code’ legt van dit proces rekenschap af.’ De definitie van het begrip code zoals Eco deze vastgesteld heeft, luidt als volgt: ‘Een code is een zingevingssysteem, voor zover het aanwezige eenheden met afwezige eenheden koppelt. Wanneer, op basis van een onderliggende regel iets dat echt waarneembaar is, voor iets anders staat, dan is er sprake van zingeving.’¹⁶⁴ Een code is dus een regel die een betekenaar met het betekende verbindt, de code legt een betekende relatie tussen iets dat waargenomen wordt en datgene waar hetgeen dat waargenomen is voor staat. Het subject past de code toe, en moet de relatie tussen betekenaar en betekende tot stand brengen. Het subject kan echter niet willekeurig relaties leggen, anders zou communicatie onmogelijk worden, legt Van Alphen uit: subjecten moeten kiezen uit een bepaald aantal regels, en deze regels worden bepaald door conventies.¹⁶⁵ Van Alphen definieert het begrip code nu als volgt: ‘Een code nu, is geen toevallige, eenmalige regel, maar een specifiek soort, conventionele regel: een regel die betekenis vastlegt. Het is een conventie in zingeving.’¹⁶⁶ Van Alphen legt uit dat binnen culturen afspraken bestaan, vaak impliciete, die uitmaken welke codes er bij voorkeur gebruikt worden.¹⁶⁷ Men blijft zich er echter van bewust dat deze afspraken willekeurig zijn, en niet natuurlijk: het is een keuze, maar er zijn altijd andere betekenisrelaties mogelijk. Doordat een code geen natuurlijke relatie is, maar een conventie in zingeving, kan een code doorbroken worden.¹⁶⁸

¹⁶³ Alphen, E. van (1987). *Bang voor Schennis? Inleiding in de ideologiekritiek*. Utrecht: HES Uitgevers. p. 41

¹⁶⁴ Eco, U. (1976) *A Theory of Semiotics*. Bloomington, Indiana University Press. In Van Alphen, E. (1987). p. 41

¹⁶⁵ Alphen, E. van (1987) p. 42

¹⁶⁶ Alphen, E. van (1987) p. 42

¹⁶⁷ Alphen, E. van (1987) p. 42

¹⁶⁸ Alphen, E. van (1987) p. 43

Sommige codes zijn dusdanig hardnekkig dat men zich niet meer realiseert dat er sprake is van een afspraak waarbij een betekenis aan een teken is gekoppeld. De mogelijkheid van andere betekenisrelaties wordt niet meer waargenomen, waardoor de code als natuurlijk en vanzelfsprekend wordt ervaren. Van Alphen geeft nu het volgende aan: *‘Zo ’n code die als natuurlijk ervaren wordt noem ik in het vervolg ‘ideologie’.*¹⁶⁹ Ideologie is in Van Alphen's optiek een code, een conventie in zingeving, waarvan men is vergeten dat het een afspraak is, en die daardoor als natuurlijk wordt ervaren. Zingeving is altijd in een bepaalde mate ideologisch, aangezien de semantische ruimte waarin betekenis wordt gegeven in principe oneindig groot is. Van Alphen geeft hierbij de volgende toelichting: *‘Een subject kan immers altijd een nieuwe invalshoek of context bij een teken betrekken waardoor nieuwe codes van toepassing worden en nieuwe betekenissen zullen verschijnen.’*¹⁷⁰ De historische situatie, de belangen en de doelstellingen van een subject zijn van invloed op het aantal codes dat datzelfde subject kan toepassen. De semantische ruimte verandert hierdoor steeds en is nooit volledig kenbaar.¹⁷¹ Er worden altijd codes en betekenisrelaties over het hoofd gezien, geeft Van Alphen aan: *‘Zijn semantische ruimten open, dan is de weergave ervan principieel eenzijdig. Wanneer er rekenschap wordt gegeven van meerdere codes, is er weliswaar sprake van veelzijdigheid, maar nog steeds niet van volledigheid.’*¹⁷²

Deze eenzijdigheid en de verstarring van codes volgens Van Alphen onvermijdelijk, aangezien een bepaalde verstarring van betekenis een noodzakelijke voorwaarde is voor succesvolle communicatie. Dit type eenzijdigheid, door Van Alphen *‘eenzijdigheid-uit-tactiek’* genoemd, wordt niet gebruikt om een bepaalde waarheid uit te drukken, maar om sociale omgang en communicatie mogelijk te maken.¹⁷³ Een ideologische code dient geen tactisch doel, maar presenteert zich als de waarheid om de onderliggende motieven en de belangen die gediend worden te verhullen.¹⁷⁴ Deze ideologische eenzijdigheid wordt volgens Van Alphen schadelijk op het moment dat ze wordt gebruikt om betekenis te geven aan

¹⁶⁹ Alphen, E. van (1987) p. 44

¹⁷⁰ Alphen, E. van (1987) p. 46

¹⁷¹ Alphen, E. van (1987) p. 47

¹⁷² Alphen, E. van (1987) p. 47

¹⁷³ Alphen, E. van (1987) p. 48

¹⁷⁴ Alphen, E. van (1987) p. 49

bepaalde problemen en om misstanden te rechtvaardigen.¹⁷⁵ Van Alphen ziet hier een duidelijke taak voor de ideologiekritiek:

‘Dit onderscheid tussen schadelijke en onschadelijke eenzijdigheid behoort tot het terrein van de ideologiekritiek. Er zijn immers normen nodig om dit verschil te kunnen maken. Het is met dit ideologiebegrip niet meer zinvol aan te tonen *dat* een uitspraak, standpunt of interpretatie ideologisch is. Dat zijn ze immers in mindere of meerdere mate altijd. Twee nieuwe onderscheidingen zijn nu in de plaats gekomen voor die tussen ideologisch en niet-ideologisch, namelijk ideologische eenzijdigheid tegenover eenzijdigheid uit tactiek, en schadelijke eenzijdigheid tegenover onschadelijke. Voor het eerste onderscheid lijken we geen externe normen nodig te hebben. Een analyse van de manier waarop, dat wil zeggen volgens welke en wat voor soort codes, teksten betekend worden, is genoeg. (...) Voor het tweede onderscheid zijn wel externe normen nodig. Die moeten uitmaken wanneer een ideologie schadelijk is of niet. Bij het opstellen van zulke normen zullen de groepen die bepaalde ideologieën aanhangen en de belangen die ermee gediend worden betrokken moeten worden.’¹⁷⁶

Een ideologie kan volgens Van Alphen worden beoordeeld op grond van zijn werkelijkheidsvormende kracht, die het menselijk handelen kan beïnvloeden en zo schade aan mensen kan berokkenen. Ook de onderliggende belangen en motieven van een verstarde code kunnen worden beoordeeld.¹⁷⁷ Andere methoden zijn het onderzoeken van de gefundeerdheid van de code en van de hoeveelheid empirisch bewijs die de code ondersteunt.¹⁷⁸

Op een meer neutraal niveau kan er volgens Van Alphen worden geanalyseerd hoe een code de betekenis beïnvloedt die wordt geproduceerd door de tekst of door de lezer:

‘Ideologieonderzoek wordt nu onderzoek naar betekenis*produktie*: naar de codes volgens welke specifieke betekenissen tot stand gekomen zijn.’¹⁷⁹ Bij receptieonderzoek zijn de codes van de lezer het object van onderzoek, en wordt er geanalyseerd welke codes lezers hebben gebruikt om tot hun interpretaties te komen.¹⁸⁰ In het tekstanalytisch onderzoek is de tekst zelf het object van onderzoek, zoals Van Alphen aangeeft: ‘Het is niet noodzakelijk er

¹⁷⁵ Alphen, E. van (1987) p. 49

¹⁷⁶ Alphen, E. van (1987) p. 50

¹⁷⁷ Alphen, E. van. (1987) p. 71

¹⁷⁸ Alphen, E. van (1987) p. 67

¹⁷⁹ Alphen, E. van (1987) p. 52

¹⁸⁰ Alphen, E. van (1987) p. 53

lezersreacties bij te betrekken. Dat hoeft niet omdat de tekst hier beschouwd wordt als een *betekenisproducent* die zelf het *betekenisproduct al bevat*.¹⁸¹ Bij dit type onderzoek wordt geanalyseerd hoe de tekst bepaalde betekenissen en interpretaties in programmeert, door bepaalde codes te actualiseren, en andere codes uit te sluiten.

2.2.2. Postmodernisme als ideologiekritiek.

Mark Currie beschrijft in zijn boek *Postmodern Narrative Theory* de veranderingen die de narratologie, de structuralistische analyse van het narratief, in de jaren tachtig van de twintigste eeuw heeft ondergaan.¹⁸² Deze ontwikkelingen, gestuurd door de eerder besproken nieuwe inzichten van het poststructuralisme, bieden volgens Currie ideologiekritisch potentieel. Currie vat de ontwikkelingen in samen in drie begrippen: diversificatie, deconstructie, en politicisering.¹⁸³ Diversificatie wordt door Currie omschreven als de verschuiving van coherentie naar complexiteit. De aanhangers van de structuralistische theorie beschouwden het narratief als een stabiele eenheid, legt Currie uit. De poststructuralisten zijn echter van mening dat zo de complexiteit van het narratief wordt onderdrukt: ‘It was the key characteristic of poststructuralist narratology that it sought to sustain contradictory aspects of the narrative, preserving their complexity and refusing the impulse to reduce the narrative to a stable meaning or coherent project.’¹⁸⁴ Het tweede principe, deconstructie, is rechtstreeks afkomstig van de kritiek die Derrida leverde op de structuralistische notie van de stabiliteit van het taalsysteem. Narratologisch onderzoek wordt hierdoor niet meer beschouwd als objectieve en transparante wijze van analyseren, legt Currie uit: ‘Structure became something that was projected onto the work by reading rather than a property of a narrative discovered by the reading’.¹⁸⁵ De lezer wordt nu beschouwd als actieve deelnemer in het proces van betekenisgeving.

Currie voegt een interessante uitwijding over de deconstructie in, waarin hij de kritiek bespreekt van de marxistische theoretici op de deconstructie. De kritiek op de deconstructie

¹⁸¹ Alphen, E. van (1987) p. 53

¹⁸² Currie, M. (1998). *Postmodern Narrative Theory*. New York: St. Martin’s Press.

¹⁸³ Currie, M. (1998) p. 2

¹⁸⁴ Currie, M. (1998) p. 3

¹⁸⁵ Currie, M. (1998) p. 3

wordt door Currie als volgt uiteengezet: ‘Intent as it was on the discovery of doubt and the celebration of irreducible complexity, deconstruction was perceived as another formalism, as a kind of anti-historicism, lacking any basis in historical and political reality and without any programme for social change.’¹⁸⁶ Doordat deconstructie de grens tussen de werkelijkheid en de literatuur onder spanning zet, en volgens sommige marxistische critici zoals Hawkes zelfs helemaal uitwist, wordt de inname van een objectieve plaats van waaruit de maatschappij kan worden waargenomen bemoeilijkt. Desondanks heeft deconstructie volgens Currie geleid tot de politieke ontwikkeling van de literaire analyse.¹⁸⁷

Volgens Currie wordt de marxistische kritiek veroorzaakt doordat het poststructuralisme werd gezien als een voortzetting van het New Criticism, dat de nadruk legde op vorm en structuur. Zoals ook eerder duidelijk is geworden, is het poststructuralisme echter juist gestoeld op de kritiek op de atemporele en synchrone benadering van de structuralistische theorie. De poststructuralisten ontleenden de basis voor hun theorieën aan het formalisme, maar Currie is van mening dat het poststructuralisme niet gereduceerd kan worden tot een formalistische theorie: ‘(...) deconstruction allowed for the reintroduction of historical perspective into narratology, and that this acted as a bridge towards a more political criticism.’¹⁸⁸ De poststructuralistische theorie zorgt op deze wijze juist voor een convergentie van historische en meer formele of structurele benaderingen.

Hiermee komt ook de derde ontwikkeling in beeld die de narratieve theorie heeft doorgemaakt, de ontwikkeling die Currie de overgang van ‘poetics to politics’¹⁸⁹ noemt. De deconstructie heeft volgens Currie nieuwe methoden geïntroduceerd voor het ontmaskeren van ideologieën. De term ideologie draagt bij aan de convergentie tussen de belangen van poststructuralisten en Marxistische critici, legt Currie uit: ‘Poststructuralists and Marxists both demote the individual or subject as an explanatory category and saw the individual as part of a larger social system. As a result, both camps viewed the production of language as the unknowing reproduction of ideological forms and values and not as the original act of undetermined creativity.’¹⁹⁰ Zoals eerder duidelijk is geworden, beschouwen poststructuralisten de binaire oppositie als de plaats waar de verborgen ideologie van een tekst

¹⁸⁶ Currie, M. (1998) p. 4

¹⁸⁷ Currie, M. (1998) p. 4

¹⁸⁸ Currie, M. (1998) p. 4

¹⁸⁹ Currie, M. (1998) p. 4

¹⁹⁰ Currie, M. (1998) p. 5

zichtbaar wordt. Door de ideologie die van de binaire oppositie uit gaat te ontmaskeren, biedt het poststructuralisme nieuwe methoden om de ideologieën in een narratief te ontdekken.

Hutcheon benadrukt in haar boek *A Poetics of Postmodernism*¹⁹¹ het belang van de structuralistische en poststructuralistische theorie voor het postmodernisme. In postmodernistische werken, legt Hutcheon uit, spelen pluraliteit en ongebruikelijke perspectieven een belangrijke rol: zo wordt een kritische benadering gegeven van autoriteit en eenzijdige narratieven. De structuur van uitsluiting van de zogeheten grote narratieven wordt doorbroken, en de aandacht wordt gericht op stemmen die eerder verborgen bleven.¹⁹² Hierbij wordt het centrum van de traditionele hiërarchieën en machtsrelaties niet vernietigd, benadrukt Hutcheon: 'Postmodernism questions centralized, totalized, hierarchized, closed systems: questions, but does not destroy.'¹⁹³ De postmodernistische kunst, geeft Hutcheon aan, erkent de menselijke drang om ordening aan te brengen, maar wijst er op dat deze ordeningen niet meer zijn dan dat: menselijke constructen, en geen natuurlijke of gegeven ordeningen die hun basis vinden in de realiteit. De postmodernistische kunst ontleent zijn betekenis aan het traditionele centrum dat het wil destabiliseren, en is er van afhankelijk, waardoor het centrum niet vernietigd kan worden. Hutcheon legt dit als volgt uit: 'Such interrogations of the impulse to sameness (or single otherness) and homogeneity, unity and certainty, make room for consideration of the different and the heterogeneous, the hybrid and the provisional. This is not a rejection of the former values in favour of the latter: it is a rethinking of each in the light of the others.'¹⁹⁴ Deze paradox maakt kritische afstand mogelijk, terwijl de valkuil van de terugval in de ideologie tegelijkertijd wordt vermeden.

Naast de traditionele grote verhalen, komt ook de eenheid van het menselijk subject in de postmodernistische kunst onder druk te staan. De structuralistische theorie maakt bezwaar tegen het begrip subject, legt Bertens uit, om de reden dat de subjectieve ervaring alleen is uit te drukken door middel van taal: 'If we want to express ourselves we must always use a linguistic structure that was already in place before we arrived on the scene, and we invariably

¹⁹¹ Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism*. New York: Routledge.

¹⁹² Hutcheon, L. (1988) p. 58-59

¹⁹³ Hutcheon, L. (1988) p. 41

¹⁹⁴ Hutcheon, L. (1988). p. 42

express ourselves within the context of cultural structures that were also already in place.¹⁹⁵ De poststructuralistische nuancering dat deze structuren daarbij tijdelijk en instabiel zijn, leidt er toe dat ook het subject net als de structuur tijdelijk en instabiel is, en niet positief is te definiëren.¹⁹⁶ Currie vat samen hoe de identiteit van het subject gevormd wordt: identiteit is relationeel, en bestaat slechts als narratief. De identiteit bestaat dus niet als kern in een persoon, maar ontstaat door de relaties van een persoon met andere personen. De identiteit is daarbij slechts in woorden, als narratief, uit te drukken, en de wijze waarop we dit narratief vormgeven ontleen we bovendien aan andere narratieven en door de identificatie met anderen.¹⁹⁷ Daarnaast is eerder uit Althussers theorie is gebleken, dat ideologie en de notie van het subject interacteren: de ideologie roept het subject aan om zijn subjectpositie in te nemen, en het subject constitueert en bekrachtigt de ideologie in zijn handelingen. In de postmodernistische literatuur komt het subject dan ook onder spanning te staan, zoals Vervaeck uitlegt in zijn werk *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*.¹⁹⁸ De postmoderne roman creëert een voortdurende spanning tussen het vertelde en de positie van waaruit wordt verteld, en belicht de fictionele hulpstukken die de illusie van referentie creëren, en die in normaal taalgebruik onopgemerkt blijven. Zo wordt de alwetendheid en almacht van de postmodernistische verteller geïroniseerd en gedeconstrueerd.¹⁹⁹ Daarnaast wordt de aandacht gevestigd op het creatieve proces dat taalgebruik in werkelijkheid is. Doordat de grenzen tussen de gebieden van literatuur en realiteit vervagen, worden ook de grenzen tussen schrijver en lezer aan het wankelen gebracht. De taal gaat voor zichzelf spreken: '(...) wat de mens in zijn zogenaamde keuze scheidt, legt zich als dwang aan hem op, zodat het verschil tussen beide uitgewist wordt. (...) De mens die de taal gebruikt, wordt er door gebruikt.'²⁰⁰ De taal domineert en activeert zowel schrijver als lezer, waardoor deze hun afgebakende identiteit verliezen. Hierdoor wordt het verschil opgegeven tussen creatie en recreatie, verzinnen en weergeven, en wordt de aandacht steeds opnieuw gevestigd op de

¹⁹⁵ Bertens, H. (2001). p. 136

¹⁹⁶ Bertens, H. (2001). p. 136-137

¹⁹⁷ Currie, M. (1998). p. 17

¹⁹⁸ Vervaeck, B. (1999). *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. België / Nederland: VUBPRESS / VANTILT.

¹⁹⁹ Vervaeck, B. (1999) p. 121

²⁰⁰ Vervaeck, B. (1999) p. 125

conventies die door taalgebruik worden gereproduceerd en tot werkelijkheid worden gebracht. De lezer moet zich op deze manier bewust worden van zijn actieve rol.

Het literaire personage zelf wordt ook onder vuur genomen: het personage voert fictieve rollen op, die uiteindelijk niet terug blijken te voeren op een werkelijke identiteit of een vaste grond. De zelfstandige identiteit wordt door verschillende procedures, zoals het gebruik van verschillende eigennamen, tot beeldspraak gemaakt en uitgewist.²⁰¹ De traditionele rol van het subject als personage, lezer of auteur wordt hiermee op verschillende manieren onmogelijk gemaakt. Duidelijk wordt dat men een oneindig aantal verschillende rollen kan vervullen, en moet vervullen om zo aan conventies te ontsnappen.

In de postmoderne roman versmelten literatuur en realiteit, legt Vervaeck uit. Een zeer belangrijk begrip bij de postmoderne literatuur is enting, waarbij de wereld wordt voorgesteld als een eindeloze opvoering van ficties die oneindig naar elkaar doorverwijzen.²⁰²

Een aanverwante procedure is te vinden in de dechiffering, een notie die verwijst naar de chiffre, het sleutelbegrip dat verschillende elementen in een verhaal met elkaar in verband brengt en zo betekenis geeft aan het geheel. In de postmodernistische literatuur worden kernbeelden echter zo veelvuldig van betekenis voorzien, dat de chiffre wordt ontmaskerd als betekenisloos, en conventies voor het toekennen van betekenis aan het licht komen.²⁰³ Met behulp van deze processen wordt getoond dat het niet mogelijk is een sluitende of eenduidige betekenis toe te kennen. Vervaeck verwoordt dit als volgt: 'Al die beschrijvingen van de realiteit in termen van fictie zeggen impliciet of expliciet iets over de realiteit. Het tautologische wereldbeeld van de postmoderne roman is dus geen gesloten of circulair systeem. De wereld van het boek is een boekenwereld, maar dat gegeven isoleert het boek niet van de sociale realiteit. Integendeel, het brengt die realiteit juist in de wereld van de fictie binnen. Het maakt een fictie van de wereld en zegt dus steeds iets over 'onze' wereld.'²⁰⁴ Met de oneindige doorverwijzing wordt er verwezen naar de eindeloze sporenstructuur van het teken en de structuur van uitsluiting, en worden deze structuren aan het licht gebracht.

²⁰¹ Vervaeck, B. (1999) p. 196

²⁰² Vervaeck, B. (1999). p. 22

²⁰³ Vervaeck, B. (1999). p. 47

²⁰⁴ Vervaeck, B. (1999). p. 21

De oneindige doorverwijzing als problematisering van het sluitende begrip wordt eveneens zichtbaar in de omverwerping van de notie van het verleden, van de geschiedenis, als kenbaar geheel. De geschiedenis wordt, net als het verhaal, vaak gezien als eenheid, met een begin en einde, en met een logische samenhang. Postmodernistische literatuur toont echter dat tijd vooral als traditie, fictie, en cliché bestaat, legt Vervaeck uit: ‘Het [postmodernisme] praat over de tijd als een verhaal en plaatst zo het temporele expliciet in de traditie van de literatuurgeschiedenis en van de geschiedenis als literatuur. De tijd is niet langer een abstract of ontologisch gegeven, maar een constructie die bestaat uit de combinatie van geschiedenis en literatuur, tijd en fictie.’²⁰⁵

Ook volgens Hutcheon toont de postmodernistische literatuur dat de geschiedenis of historie zoals wij die kennen, een construct is: ‘What the postmodern writing of both history and literature has taught us is that both history and fiction are discourses, that both constitute systems of signification by which we make sense of the past (“exertions of the shaping, ordering imagination”). In other words, the meaning and shape are not *in the events*, but in the *systems* which make those past “events” into present historical “facts”.’²⁰⁶ De samenhang zit niet zozeer in de geschiedenis zelf, maar in de wijze van representeren. Deze drang om te totaliseren en samenhang te creëren wordt uitgedaagd, en het idee van objectiviteit en ordening wordt verworpen. Hutcheon geeft aan dat dit geen kwestie is van het verwerpen van de historische referent, zoals Jameson betoogde.²⁰⁷ De paradox die Hutcheon eerder constateerde in het postmodernisme, waarbij de geprivilegerde pool van het antagonisme heropgeroepen moet worden om gedestabiliseerd te worden, is ook hier waarneembaar: ‘The postmodern, then, effects two simultaneous moves. It reinstalls historical contexts as significant and even determining, but in so doing, it problematizes the entire notion of historical knowledge. (...)’²⁰⁸ Hutcheon stemt in met Jamesons constatering dat de postmodernistische literatuur een crisis in de historiciteit weergeeft, maar in tegenstelling tot Jameson beoordeelt Hutcheon deze crisis positief, als zijnde een mogelijkheid tot

²⁰⁵ Vervaeck, B. (1999). p. 151

²⁰⁶ Hutcheon, L. (1988). p. 89

²⁰⁷ Hutcheon geeft de volgende kritiek op Jamesons analyse van Doctorows *Ragtime*: ‘Of course, it is this mixing of the historical and the fictive and this tampering with the “facts” of received history that Jameson objects to. Yet that is the major means to making the reader aware of the particular nature of the historical referent.’ (Hutcheon, L. 1988 p. 89)

²⁰⁸ Hutcheon, L. (1988). p. 89

ideologiekritiek.²⁰⁹ In plaats van een nostalgische kijk wordt er een ironische kijk op het verleden gegeven, waardoor de macht en de limieten van de beschrijvingen van het verleden op de voorgrond worden gezet. De narratieve eenheid en de universele waarden van het weergegeven verleden worden daarbij uitgedaagd. Een historisch feit is niet langer de eenvoudige werkelijkheid, maar wordt gezien als een gebeurtenis waaraan betekenis is gegeven vanuit een bepaald gezichtspunt.²¹⁰

Één van de belangrijkste instrumenten van de postmoderne literatuur is volgens Hutcheon de parodie. Het kritisch potentieel van het postmodernisme wint aan kracht door het gebruik van de parodie: de parodie zorgt voor historische en politieke elementen in postmodernistische kunst. Volgens Hutcheon is de parodie bij uitstek geschikt als postmodernistisch procédé ‘(...) because it paradoxically both incorporates and challenges that which it parodies’.²¹¹ Hutcheon refereert hier wederom aan datgene wat volgens haar het belangrijkste kenmerk is van het postmodernisme: het aantonen van het verschil, van de onderdrukking van het antagonisme dat ten grondslag ligt aan de wijze waarop de werkelijkheid wordt waargenomen. Parodie is een herhaling met kritische afstand, waarbij de waargenomen eenheid wordt geproblematiseerd, geeft Hutcheon aan: ‘It is precisely this that is contested in postmodern parody where it is often ironic discontinuity that is revealed at the heart of the continuity, difference at the heart of similarity.’²¹² De politiek van de representatie wordt zo getoond.

In de postmoderne taalopvatting is een voortdurende grensstrijd te zien tussen tekst en context, taal en werkelijkheid. Het postmodernisme zorgt ervoor dat deze domeinen nooit samen komen te vallen en dat de aandacht wordt gevestigd op het onuitspreekbare, dat tussen de domeinen in ligt. Door hier de aandacht op te vestigen wordt de vanzelfsprekendheid van de taal ontkracht: men gaat ervan uit dat taal ‘vanzelf’ spreekt en rechtstreeks refereert aan de werkelijkheid, maar de realiteit is dat taal een onontwarbare poel verhalen en clichés is, en oneindig doorverwijst naar zonder ooit de werkelijkheid waaraan het refereert te bereiken. De postmoderne roman plaatst zich tussen fictie en werkelijkheid in en brengt conventies aan het

²⁰⁹ Hutcheon, L. (1988). p. 89

²¹⁰ Hutcheon, L. (1988). p. 90

²¹¹ Hutcheon, L. (1988). p. 11

²¹² Hutcheon, L. (1988). p. 11

licht door ze negatief weer te geven: conventies worden ontkracht, en de lege plek die overblijft wordt niet opnieuw ingevuld. Vervaeck drukt dit als volgt uit:

‘De romans die ik postmodern noem, bezitten een hoge mate van wat Adorno negativiteit noemt. Dat beschouw ik wel als een kwaliteit. Ze zeggen nee tegen de typisch marktgebonden eigenschappen van onze huidige sociale context. Nee tegen de gelijkvormigheid, omdat elke postmoderne roman anders is. Nee tegen de directe en eenduidige communicatie omdat zo’n roman niet parafraseerbaar is en niet teruggebracht kan worden tot een ‘duidelijk’ boodschap. Nee ook tegen de instrumentele logica omdat een dergelijke literatuur geen doel dient en dus ook niet ‘representatief’ is: de roman is geen exponent, ook niet van een stroming als het postmodernisme. Dergelijke boeken geven een stem aan wat in de markteconomie stemloos en onopgemerkt blijft.’²¹³

Dit wordt bewerkstelligd, zo geeft Vervaeck aan, op een manier die indruist tegen de conventionele wijze van vertellen. Alles waar het postmodernisme nee tegen zegt, blijft *negatief* een rol spelen in de tekst, ‘zoals een voetafdruk in de sneeuw’²¹⁴, aldus Vervaeck.

Het postmodernisme wil onze culturele representaties en hun onvermijdelijke politieke impact dan ook de-doxificeren: men wil de doxa, het idee dat iets natuurlijk is, de consensus, doorbreken, en de zogenaamde transparantie van de representatie opheffen. Het postmodernisme houdt zich bezig met het denaturaliseren van sommige van de dominante kenmerken van onze manier van leven, en wil erop wijzen dat alles wat wij ervaren als natuurlijk, eigenlijk cultureel is. Het postmodernisme is een tegenstrijdig fenomeen, dat de concepten die het uitdaagt gebruikt en omver werpt, gebruikt en misbruikt. Het postmodernisme heeft daardoor een ambigue positie. Het is zelf onderdeel van het discours, maar wil dit ook analyseren en ondermijnen. Er is hierbij geen sprake van nihilisme: het is nog steeds mogelijk om in bepaalde waarheden te geloven, maar het is niet langer mogelijk om zonder kritiek, zonder aandacht voor de context en zonder reflectie in waarheden te geloven. Dit is de kritische kracht van het postmodernisme. Het postmodernisme verschaft dus een ideologie, maar is zich hier altijd bewust van, én daagt deze uit. De macht en de

²¹³ Vervaeck, B. (1999) p. 15

²¹⁴ Vervaeck, B. (1999) p. 15

beperkingen van representaties worden aangetoond. In de woorden van Stanley Fish: 'Ye shall know that truth is not what it seems and *that* truth will set you free.'²¹⁵

²¹⁵ Fish, S. (1986). Critical Self-Consciousness or Can We Know What We Are Doing? In Hutcheon, L. (1988). p. 13

3. Methoden van analyse.

3.1. Onderzoeksvraag

Naar aanleiding van de besproken theorieën wordt de volgende onderzoeksvraag geformuleerd:

Bezit de postmoderne historiografische roman ideologiekritisch potentieel?

3.2. Romankeuze: de postmoderne historiografische roman.

Na het formuleren van de onderzoeksvraag, is het van belang romans te selecteren die zich lenen voor het beantwoorden van deze vraag.

Vaessens maakt onderscheid tussen de postmoderne popart, door hem ludiek postmodernisme genoemd, en het intellectualistisch postmodernisme. Het ludiek postmodernisme, legt Vaessens uit, heeft weliswaar bepaalde eigenschappen met het intellectueel postmodernisme gemeen, maar het is vooral hyperrelativistisch en antipretentief, en de schrijver is niet veel meer dan een ‘campy entertainer’.²¹⁶ Dergelijke pretentieloze romans lenen zich niet voor ideologiekritiek en worden niet tot het serieuze, op poststructuralisme gebaseerde postmodernisme gerekend.

Het zogenaamde ‘corpus Vervaeck’, dat gedefinieerd wordt door de aandacht voor experimenten en metafiction, lijkt de mogelijkheden te bieden. Vervaeck geeft aan dat *de* postmoderne roman niet bestaat, en dat men slechts kan spreken van romans die postmoderne kenmerken vertonen.²¹⁷ De selectie romans die Vervaeck gebruikt als basis voor zijn werk, hebben echter wel een bepaalde eigenschap gemeen, geeft Vervaeck aan: ‘Wat deze open en vage lijst in ieder geval duidelijk maakt, is dat de lezer in dit boek geen besprekingen zal vinden van de postmoderne popart. De romans die ik bespreek hebben een zekere mate van complexiteit en unconventionaliteit gemeen. Ze stellen allemaal eisen aan de lezer.’²¹⁸ Deze romans, zo legt Vervaeck uit, dwingen de lezer tot een andere leeshouding. De romans die Vaessens tot het ludieke postmodernisme rekent, worden door Vervaeck niet als postmoderne

²¹⁶ Vaessens, T. (2009) p. 57

²¹⁷ Vervaeck, B. (1999) p. 13

²¹⁸ Vervaeck, B. (1999) p. 14

romans beschouwd. Om deze reden is er gekozen voor intellectuele postmoderne romans uit het corpus Vervaeck.

De romankeuze is verder te specificeren met behulp Linda Hutcheons term historiografische metafiction, die door Hutcheon als de dominante vorm in de postmoderne literatuur wordt beschouwd. Historiografische metafiction leert ons het volgende, legt Hutcheon uit:

‘They [historie en fictie] have both been seen to derive their force more from verisimilitude than from any objective truth; they are both identified as linguistic constructs, highly conventionalized in their narrative forms, and not at all transparent either in terms of language or structure; and they appear to be equally intertextual, deploying the texts of the past within their own complex textuality.’²¹⁹

Hutcheon ziet een duidelijk verband tussen de historiografische metafiction en het ideologiekritisch potentieel van het postmodernisme: de postmodernistische literatuur roept het verleden én het concept van de geschiedenis op en problematiseert beiden, om zo machtsrelaties en ideologieën te onthullen.²²⁰

De verwerking van historie in de postmoderne roman wekte ook de interesse van Lies (Elisabeth) Wesseling, die haar ideeën heeft beschreven in haar werk *Writing History as a Prophet*.²²¹ Wesseling beschrijft hoe postmodernisme elk totalitarisme en essentialisme lijkt te vermijden en daarom door theoretici wordt gezien als de eliminatie van alle grote theorieën. De problematisering van het verleden in de postmoderne literatuur roept echter belangrijke vragen op, geeft Wesseling aan: ‘How to act within the postmodern condition? Is political commitment possible when we do not have a shared view of history and cannot arrive at a consensus about the future we want to head towards?’²²²

Om deze reden leent postmoderne historiografische roman zich voor een analyse van het ideologiekritisch potentieel: de postmoderne historiografische roman heeft een sterke relatie met de notie ideologie, of de roman ideologiekritisch is, of elke mogelijkheid tot kritiek verwerpt. De keuze voor uiteindelijke romans is tenslotte gebaseerd op de adviezen van Sven Vitse, die de volgende werken aanraadde:

- *De avonturen van Henry II Fix* van Atte Jongstra

²¹⁹ Hutcheon, L. (1988) p. 105

²²⁰ Hutcheon, L. (1988) p. 118

²²¹ Wesseling, E. (1991). *Writing History as a Prophet*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

²²² Wesseling, E. (1991) p. viii

- *Turkenvespers* van Louis Ferron

- *Tongkat* van Peter Verhelst

3.3. Methode van analyse.

In het theoretische kader zijn de verschillende visies op het postmoderne wereldbeeld aan de orde gekomen. Om te kunnen onderzoeken hoe dit wereldbeeld en de visies erop terugkomen in de postmoderne literatuur, is het noodzakelijk dat er een leeswijze wordt vastgesteld.

Om een geschikte leeswijze vast te stellen kijk ik eerst naar de traditionele romananalyse, en bespreek ik vervolgens waarom deze wijze van analyseren niet langer houdbaar is bij het lezen van postmodernistische literatuur.

3.3.1. De traditionele leeswijze.

Het onderzoeken en analyseren van de verhalende tekst is het onderzoeksobject van de narratologie. *Literair mechaniek*²²³ omschrijft narratologie als de systematische beschrijving van verhalende teksten. Voor deze beschrijving wordt er gebruik gemaakt van de verhaaltheorie, die zich richt op de opbouw van verhalen, en de verteltheorie, die zich richt op de wijze waarop verhalen worden verteld en gerepresenteerd.²²⁴ De combinatie van een op een bepaalde wijze gerepresenteerde geschiedenis en een verteller is karakteristiek voor het genre van de verhalende tekst.²²⁵

Maar wat houdt het begrip verhaal nu precies in? *Literair mechaniek* definieert het begrip als volgt:

‘Verhalen kunnen worden beschouwd als structuren die een aantal vaste, met elkaar samenhangende elementen bezitten. Ze gaan altijd over *mensen* (ook als ze over dieren of voorwerpen gaan; die hebben dan menselijke trekken), die *handelen, denken, voelen, waarnemen* of met wie dingen *gebeuren*. Dit alles speelt zich af op een bepaalde *plaats*, op een bepaald *tijdstip*, gedurende een bepaalde *tijd* en in een

²²³ Boven, E. van & Dorleijn, G. (1999). *Literair Mechaniek*. Bussum: Coetinho.

²²⁴ Boven, E. van & Dorleijn, G. (1999) p.37

²²⁵ Boven, E. van & Dorleijn, G. (1999) p.36

bepaalde volgorde. In de verhaalstructuur worden bepaalde *betekenissen* uitgedrukt.²²⁶

Vertellers, personages, de ruimte en de tijd waarin een verhaal zich afspeelt: al deze aspecten dragen bij aan de betekenis die de lezer uiteindelijk toekent aan het verhaal. De betekenis wordt toegekend doordat de lezer continu verbanden legt tussen de verschillende elementen van het verhaal. Van Boven en Dorleijn verklaren het begrip motief aan de hand van deze betekenisgeving:

‘We gebruiken de term *motief* om betekenisdragende eenheden in het verhaal aan te duiden, en het is dan meteen duidelijk dat ‘motieven’ geen zelfstandige categorie van verhaalelementen vormen, maar zich in alle genoemde verhaal- en vertelcategorieën, op alle niveaus kunnen manifesteren, zowel op het niveau van de taalsituatie – de manier waarop de verteller het verhaal organiseert en structureert – als op het niveau van de taaluitdrukking: de stijl, de beeldspraak.’²²⁷

De samenhang tussen de onderdelen van het motief wordt gecreëerd door gelijkenissen tussen de elementen van het motief (identificatie), en door verschillen met andere elementen (differentiatie), zo leggen Van Boven en Dorleijn uit. Identificatie vindt plaats doordat de lezer verbanden legt tussen tekstelementen, die naar zijn mening een bepaalde notie gemeenschappelijk hebben. Differentiatie vindt plaats doordat de lezer het verschil waarneemt tussen de verschillende verbanden van tekstelementen.²²⁸ De elementen die met elkaar verband houden worden onder een noemer samengebracht, en deze noemer wordt het motief genoemd.²²⁹

Van Boven en Dorleijn omschrijven het belang van de vertelwijze als volgt: ‘De manier waarop een verhaal wordt verteld en gepresenteerd, bepaalt niet alleen het specifieke karakter van de tekst, maar beïnvloedt en stuurt ook in hoge mate de lezersreactie.’²³⁰ Uit de omschrijving van het begrip verhaal en de totstandkoming van de betekenis in *Literair Mechaniek* wordt duidelijk dat het verhaal hier wordt gezien als een samenhangende structuur, die bepaalde betekenissen genereert door identificatie en differentiatie, en de lezer in de richting van de verlangde interpretatie stuurt.

²²⁶ Boven, E. van & Dorleijn, G. (1999) p. 36

²²⁷ Boven, E. van & Dorleijn, G. (1999) p. 267

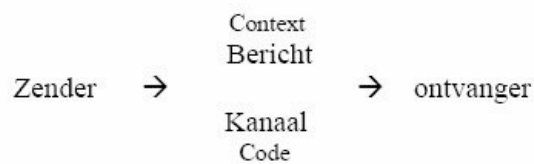
²²⁸ Boven, E. van & Dorleijn, G. (1999) p. 267

²²⁹ Boven, E. van & Dorleijn, G. (1999) p. 268

²³⁰ Boven, E. van & Dorleijn, G. (1999) p. 184

Wilbert Smulders voert dit idee verder door in zijn essay ‘Poëzie en proza, de poëtische en epische functie’²³¹. Smulders is van mening dat de behandeling van het onderdeel ‘verhalende teksten’ in *Literair Mechaniek* gebrekkig is, vanwege het ontbreken van een theoretisch uitgangspunt. Smulders stelt dat de behandeling van het onderdeel ‘poëtisch taalgebruik’ wel wordt gebaseerd op een theoretisch uitgangspunt, waardoor de lezer van het werk de indruk krijgt dat ‘poëzie en proza in die mate onvergelykbare literaire grootheden zijn, dat de begrippen aan de hand waarvan ze beschreven, geanalyseerd en geïnterpreteerd worden, incompatibel zijn. Ik vind dit niet gunstig, didactisch noch wetenschappelijk.’²³² Om dit probleem op te lossen, herstructureert Smulders het onderdeel ‘verhalende teksten’ aan de hand van het theoretisch uitgangspunt dat wordt gebruikt voor het onderdeel ‘poëtisch taalgebruik’ in *Literair Mechaniek*.

Het theoretisch uitgangspunt van het onderdeel ‘poëtisch taalgebruik’ is Jacobsons semiotische schema voor taalgebruik²³³:



(Figuur 2: Jakobsons semiotische schema)

1. Figuur 1. Jakobsons semiotische schema. Overgenomen uit: Smulders, W.H.M. (2007). Poëzie en proza: de poëtische en epische functie. *Neerlandistiek.nl*, 2007, artikel 07.08e Verkregen op 24 december 2011 van <http://www.neerlandistiek.nl/07.08e/>

Het model wordt uitvoerig beschreven in *Literair Mechaniek*. Van Boven en Dorleijn leggen uit dat de zender een bericht produceert, en dat bericht overbrengt naar de ontvanger. Dit bericht is een teken met twee kanten: de betekenaar (de vorm waarin de boodschap is verpakt) en het betekende (datgene waarnaar wordt verwezen). De inhoud van boodschap wordt

²³¹ Smulders, W.H.M. (2007) ‘Poëzie en proza: de poëtische en epische functie.’ Op: Neerlandistiek.nl, gepubliceerd in april 2007, geraadpleegd op 24 december 2011

²³² Smulders, W.H.M. (2007) p. 1

²³³ Smulders, W.H.M. (2007) p. 3, zie ook: Boven, E. van & Dorleijn, G. (1999) p. 42-43

overgebracht via een medium of door middel van rechtsreeks contact (het kanaal), en moet in een taal gecodeerd worden die zender en ontvanger beiden machtig zijn.²³⁴

De volgende elementen zijn nu gedefinieerd: zender, ontvanger, betekenaar, betekende, kanaal en code. Door het accent te leggen op één van deze elementen wordt het taalgebruik gekarakteriseerd naar zijn functie.²³⁵ Wanneer het accent van een taaluiting ligt op de vorm van de boodschap, dus op het teken zelf, wordt taal gebruikt in haar poëtische functie, stellen Van Boven en Dorleijn.²³⁶ De uitleg over de poëtische functie wordt treffend samengevat door Smulders: ‘De poëtische functie wordt gedefinieerd als een secundaire orde in het bericht, een vorm van *foregrounding* die de tekst door middel van *equivalentie* en *deviatie* op zodanige manier doet afwijken van ‘normaal taalgebruik’ dat de tekst de aandacht op zichzelf vestigt. Het ‘normaal taalgebruik’ vormt de primaire orde van het taalgebruik. Door middel van *foregrounding* komt de secundaire orde tot stand: de literaire vorm van het normale taalgebruik.’²³⁷

Het punt dat Smulders vervolgens maakt, is dat de poëtische functie van het taalgebruik zich ook manifesteert in verhalen, als de epische functie. De secundaire ordening bij een poëtische tekst komt tot stand door de organisatie van patronen en structuren zoals klank, metrum, en strofevorm, door Smulders de abstracte dichter genoemd.²³⁸ Bij verhalen wordt de secundaire orde gevormd door de abstracte auteur: de *foregrounding* die plaats vindt door onder andere de representatie van de tekstgeleding, het tijdsverloop en de personages. De primaire orde, bij poëzie weergegeven door ‘normaal taalgebruik’, bestaat volgens Smulders bij verhalen uit de ‘gewone afbeelding van de werkelijkheid’.²³⁹

De notie ‘gewone afbeelding van de werkelijkheid’, die als norm wordt gebruikt voor de secundaire orde van episch taalgebruik, vormt echter de kern van het probleem waar de lezer van postmoderne literatuur tegen aan loopt. Deze problematiek wordt door Smulders zelf al aangestipt: ‘Deze “gewone afbeelding van de werkelijkheid” bevat zelf overigens al de kiemen van de secundaire orde: de keuze van een bepaalde tijdsperiode (...), van een bepaalde ruimte (...), van bepaalde personen als protagonist (...) brengen op zichzelf al de

²³⁴ Boven, E. van & Dorleijn, G. (1999) p. 42

²³⁵ Van Boven, E. & Dorleijn, G. (1999) p. 42

²³⁶ Van Boven, E. & Dorleijn, G. (1999) p. 42

²³⁷ Smulders, W.H.M. (2007) p. 3

²³⁸ Smulders, W.H.M. (2007) p. 4

²³⁹ Smulders, W.H.M. (2007) p. 5

nodige foregrounding teweeg. Hieruit blijkt immers dat er al volop is *gekozen*. Deze selectie uit wat in principe aan verhaalmogelijkheden openstond, brengt op impliciete wijze al een heel patroon van accenten aan en is daardoor eigenlijk al lang niet meer een “gewone afbeelding van de werkelijkheid”.²⁴⁰ Toch lijkt deze vaststelling de auteur niet er van te weerhouden het onderscheid tussen primaire en secundaire orde als bruikbaar instrumentarium te zien. Uit het vervolg van zijn beschouwing blijkt dat het onderscheid tussen de primaire orde en de secundaire orde niet zozeer een scherp onderscheid tussen de ‘gewone’ en de literaire afbeelding van de werkelijkheid is, maar beter kan worden gedefinieerd als een niveauverschil op het hellende vlak van het episch taalgebruik:

‘De secundaire orde in de meer strikte zin van het woord brengt tegen deze achtergrond (de ‘gewone afbeelding’) in tal van opzichten spanningen teweeg, door steeds iets in de representatie bijzonder te maken. Het tijdsverloop wordt omgegooid of anderszins verstoord, de ruimte wordt vertekend en van bepaalde oriëntatiepunten ontdaan, personages worden eenzijdig, overtrokken of ironisch neergezet, en het perspectief drukt de lezer hier met zijn neus op de kleinste details en/of beneemt hem in andere opzichten het zicht.’²⁴¹

Wat verder in de tekst nuanceert Smulders de inhoud van het begrip primaire orde, en definieert hij de notie als ‘de gewone afbeelding van de verhaalwerkelijkheid.’ De betekenis van een tekst bestaat volgens Smulders niet uit een wereld die buiten de tekst bestaat, maar uit een mogelijke *verhaalwerkelijkheid*. Hieruit volgt volgens Smulders dat de primaire orde een vorm van beeldspraak is. De ‘gewone’ afbeelding van de verhaalwerkelijkheid komt als volgt tot stand:

‘De primaire orde van het verhaal komt geheel tot stand via metonymische beeldspraak. Een voorbeeld om dit te verduidelijken. De openingszin ‘De portier is een invalide’ geeft de lezer niet alleen aanleiding om de in te richten romanwerkelijkheid te voorzien van iemand die de functie van ‘portier’ bekleedt en die een lichamelijke gebrek heeft, maar zet hem tevens aan tot tal van mogelijke implicaties, zonder uitzondering implicaties die op verbanden van aangrenzendheid oftewel contiguiteit berusten.’²⁴²

²⁴⁰ Smulders, W.H.M. (2007) p. 6

²⁴¹ Smulders, W.H.M. (2007) p. 6

²⁴² Smulders, W.H.M. (2007) p. 7

De secundaire orde van betekenisvorming komt volgens Smulders tot stand door metaforische beeldspraak. Wanneer een tekstgedeelte geen verwijzing in de verhaalwerkelijkheid kan krijgen, moet er een figuurlijke betekenis aan worden gehecht. Dit is ook mogelijk wanneer een tekstgedeelte al een verwijzing in de verhaalwerkelijkheid heeft. Smulders illustreert dit aan de hand van het voorbeeld van de portier: naast de metonymische verwijzing die dit tekstgedeelte krijgt, kan er ook een metaforische betekenis gegenereerd, waarbij de portier de functie krijgt van een Cerberus die de toegang tot de onderwereld versperd.²⁴³ Een metaforische verwijzing komt niet tot stand door het leggen van een logisch verband, zoals een metonymische verwijzing, maar door een analogie of associatie met iets of iemand in een niet-aangrenzende wereld.²⁴⁴

Hoewel de primaire orde van de betekenisvorming hier wordt genuanceerd tot de gewone afbeelding van de *verhaalwerkelijkheid*, blijft deze notie problematisch. Het begrip werkelijkheid is weliswaar genuanceerd, maar nog steeds kan men zich de vragen stellen: wat is een gewone afbeelding? Wat is werkelijkheid? Een citaat van Smulders illustreert de problematiek van het begrip primaire orde: ‘Elk verhaal waarin sprake is van ‘Amsterdam’, kent in zijn verhaalwereld immers ook Rotterdam, Groningen, ja zelfs Parijs, Rio de Janeiro, etc. etc.; elk verhaal waarin sprake is van ‘Theo van Gogh’, kent in zijn verhaalwereld ook Mohammed A. Ayaan Hirsi Ali, (de aanslag op) Pim Fortuyn, de vernietiging van de Twin Towers in New York, de aanval op Afghanistan en de inval van Irak, etc. etc.’²⁴⁵

Inderdaad wordt hier weergegeven hoe een verhaalwerkelijkheid wordt opgeroepen. Wat echter niet wordt besproken, is het feit dat iedere lezer op basis van zijn eigen leefwereld en ervaringen een andere verhaalwerkelijkheid zal creëren. Afhankelijk van de invalshoek zal de val van de Twin Towers bijvoorbeeld worden gezien als een gruwelijke aanslag op de Westerse wereld, of als een overwinning op het dominante Amerika. Niet alleen de zogenaamde objectieve werkelijkheid wordt opgeroepen door het metonymische verband, maar een heel scala aan gevoelens, emoties en ideeën wordt er bij betrokken. Zoals Smulders zelf aangeeft, werkt de aangrenzendheid van de verbanden als een inktvlek die zich uitbreidt. Het enorme netwerk van associaties dat wordt opgeroepen is dus niet te bepalen of exact te

²⁴³ Smulders, W.H.M. (2007, p .8

²⁴⁴ Smulders, W.H.M. (2007, p .8

²⁴⁵ Smulders, W.H.M. (2007, p .8

definiëren. De norm die de primaire orde moet zijn, en waartegen de ‘ongewone’ secundaire orde kan worden afgezet, blijft onduidelijk.

Daarnaast geeft de opsomming van Smulders exact de valkuil aan van het vaststellen van een dergelijke norm: het netwerk van associaties dat het woord ‘Amsterdam’ of de naam ‘Theo van Gogh’ oproept, wordt gekleurd door de kennis van de lezer. Er is geen sprake van een complete, gewone afbeelding van de verhaalwerkelijkheid: deze verhaalwerkelijkheid lijkt slechts compleet en gewoon in de ogen van *de auteur (Smulders) zelf*, die niet doorziet de norm die hij gebruikt, specifiek *zijn* norm is, verbonden aan zijn achtergrond en denkbeelden. Van een objectieve norm is geen sprake. De persoonlijke werkelijkheid die hier wordt weergegeven, wordt voor waar aangenomen. Deze aanname brengt een oordeel met zich mee over andere ‘waarheden’ en ‘werkelijkheden’, en heeft verregaande ethische implicaties. Wie heeft er immers de waarheid in pacht? Hoe wordt dat bepaald? En wat wordt hiermee gezegd over de waarheden van anderen?

3.3.2. De Theorie van Verbroken Conventies.

Zoals in het voorgaande stuk werd aangegeven, zijn er intuïtief al vraagtekens te zetten bij de structuralistische analyse zoals Van Boven en Dorleijn²⁴⁶ deze hebben opgezet, en de uitwerkingen die Smulders²⁴⁷ heeft toegevoegd.

Samenvattend kunnen de bezwaren als volgt worden weergegeven:

1. De primaire orde is onmogelijk vast te stellen, er is immers sprake van een zich voortdurend uitbreidend netwerk van associaties.
2. De primaire orde is onmogelijk vast te stellen zonder een oordeel te vellen over de correctheid van een verhaalwerkelijkheid.

Postmoderne denkers en auteurs hebben deze bezwaren onderbouwd in hun theorieën en literaire praktijken.

Het eerste bezwaar luidt dat de voortdurende groei van het netwerk van betekenissen ervoor zorgt dat het onmogelijk is vast te stellen wat de verhaalwerkelijkheid precies inhoudt. Dit bezwaar, wat afgezwakt door Smulders zelf geuit, geeft bij uitstek de gedachtegang van de

²⁴⁶ Boven, E. van & Dorleijn, G. (1999)

²⁴⁷ Smulders, W.H.M. (2007)

postmoderne denkers weer. Het bezwaar is op twee manieren terug te vinden in het werk van postmodernistische auteurs en denkers: het wordt rechtstreeks weergegeven in hun spel met de literaire conventies in hun romans, en het maakt onderdeel uit van hun wereldbeeld, waarin de werkelijkheid alleen nog maar via fictie toegankelijk is.

Vervaeck legt uit dat het onderscheid tussen de werkelijkheid waar aan kan worden gerefereerd en de verhaalwereld als fictie wordt geïnterpreteerd in het postmoderne denken. Dit procedé wordt door Vervaeck tegenover de traditionele interpretatie zoals hierboven omschreven gezet: ‘In traditionele romans gaat het om de herkenning van de sociale en psychische realiteit. Een traditionele roman overtuigt omdat hij levensecht is; de gebeurtenissen en de personages zijn herkenbaar omdat ze ook ‘in het echt’ zouden kunnen optreden. In postmoderne romans gaat het om de herkenning van de fictionele wereld.’²⁴⁸ De postmodernistische roman refereert niet aan de dagelijkse werkelijkheid maar aan de wereld van teksten, waarbij de fictionele traditie die normaliter een tekst geloofwaardig maakt, juist onderuit wordt gehaald. De werkelijkheid is alleen toegankelijk als verhaal, en dit wordt weergegeven in de postmoderne roman door literaire conventies te onthullen en zo aan te tonen dat een referentie aan de werkelijkheid problematisch is.²⁴⁹

Het bezwaar tegen het onderscheid tussen realiteit en fictie is zoals gezegd niet alleen een literair procedé, het maakt deel uit van het wereldbeeld van de postmoderne auteurs. Vervaeck legt dit als volgt uit: ‘De wereld in het boek wordt nadrukkelijk voorgesteld als een boekenwereld, een verhaal, en fictie. Dat is geen vrijblijvend spel, maar een commentaar op de traditionele omschrijvingen van fictie en realiteit. Allereerst is er het commentaar op de traditionele fictie. Ook die wordt natuurlijk beheerst door conventies. (...) De conventies van de fictie worden in dit geval een soort van *doxa*, een afspraak die niet meer wordt gezien als relatief en contingent, maar die aanvaard wordt als vaste werkelijkheid. Postmoderne romans ontmaskeren die illusie door te laten zien dat het om een illusie, een fictie gaat.’²⁵⁰ Vervaeck vervolgt zijn betoog iets later met een omschrijving van het wereldbeeld dat achter deze literaire procedés schuilgaat: ‘Dit doorprikken van de fictionele illusie is meteen een commentaar op de traditionele omschrijving van de realiteit. Ook de werkelijkheid is opgebouwd uit conventies. Voor de mens is het leven slechts toegankelijk en vatbaar in de

²⁴⁸ Vervaeck, B. (1999) p. 17

²⁴⁹ Vervaeck, B. (1999) p. 17

²⁵⁰ Vervaeck, B. (1999) p. 18

vorm van een verhaal.²⁵¹ Om zijn betoog te illustreren haalt Vervaeck Terry Eagleton aan, die terecht opmerkt dat een allesoverheersend nihilisme irrationeel is: de realiteit van verschijnselen als dood, ziekte en onderdrukking zijn niet te negeren. Deze feiten zijn, hoe echt ook, niet los te zien van de vormen waarin de mens ze ervaart: conventionele vormen, en narratieve ficties.²⁵²

Het is duidelijk dat het onderscheid tussen een primaire en secundaire orde van betekenisgeving nu niet langer houdbaar is: alles is secundaire betekenisgeving, aangezien er slechts een literaire afbeelding van de werkelijkheid mogelijk is. In het nieuwe licht van de postmoderne literaire procedés en theorie wordt echter duidelijk dat deze wijze van betekenisgeving in de postmoderne theorie het enige procedé is waarmee betekenis kan worden toegekend. Smulders geeft de volgende uitleg van metaforische verwijzing: '(...)bij de formulering van de metaforische betekenis *verlaat* ik als lezer de metonymische afgebeelde wereld en maak ik een sprong naar (tal van) werelden die analoge situaties bevatten, maar die allen discontinue zijn met de in eerste instantie metonymisch afgebeelde wereld. En met elkaar.'²⁵³ Met andere woorden, de lezer maakt een sprong naar tal van andere *literaire* werelden. Dit zijn de enige werelden die men nog kan kennen.

Het tweede bezwaar tegen de traditionele theorie volgt uit het eerste bezwaar: de werkelijkheid is onkenbaar, wat inhoudt dat een keuze of een voorkeur voor een bepaalde werkelijkheid of een bepaalde waarheid ethische implicaties met zich meebrengt. Met dit probleem wordt er teruggekeerd naar het theoretisch kader en de mogelijkheden tot ideologiekritiek die daar uiteen werden gezet.

In deze scriptie zal worden onderzocht welke ruimte postmoderne romans bieden aan deze beide standpunten. Hiervoor is het nodig om terug te keren naar het eerste bezwaar tegen de traditionele wijze van betekenis geven, waarbij een scherp onderscheid tussen werkelijkheid en fictie niet meer mogelijk is, dat de basis biedt voor de standpunten. Zoals eerder duidelijk werd, brengt de postmoderne literatuur dit bezwaar tegen het scherpe onderscheid tussen

²⁵¹ Vervaeck, B. (1999) p. 19

²⁵² Vervaeck, B. (1999) p. 19

²⁵³ Smulders, W.H.M. (2007) p. 8

werkelijkheid en fictie tot uiting door traditionele conventies aan het licht te brengen en te weerstreven. Hieruit volgt de leeswijze die gehanteerd zal worden bij de analyse.

3.3.3. De Praktijk van Verbroken Conventies.

Om de analyse uit te kunnen voeren zal er gebruik worden gemaakt van een leeswijze, waarbij wordt gelet op de plekken waar er gebroken wordt met de traditionele conventies. De traditionele conventies, zoals deze worden beschreven in het standaardwerk *Literair Mechaniek*, worden puntsgewijs behandeld:

1. Vertelsituatie: bij de vertelsituatie wordt onderscheid gemaakt tussen de auctoriale verteller, de ik-vertelsituatie en de personale vertelsituatie.²⁵⁴
2. De tijd en ruimte: tijd is volgens traditionele conventies chronologisch te ordenen. De lezer moet de fabel, de logisch-chronologische volgorde van de gebeurtenissen, reconstrueren uit het sujet, de volgorde van de gebeurtenissen zoals deze in het verhaal worden weergegeven.²⁵⁵ De ruimte in de literaire analyse beslaat niet alleen de omgeving waarin het verhaal zich afspeelt, maar ook het tijds kader. Om die reden zal de ruimte samen met de tijd worden beschreven. De ruimte kan gemarkeerd worden weergegeven, waarbij precieze informatie over de ruimte wordt verstrekt, of diffuus, waarbij de details van de ruimte achterwege worden gelaten.²⁵⁶
3. De personages zijn de handelende instanties in het verhaal, die door hun optreden eenheid aanbrengen en daarmee ook belangrijk zijn voor de motievenstructuur.²⁵⁷
4. Als laatste wordt er aandacht geschonken aan motieven, waarbij er onderscheid wordt gemaakt tussen concrete en abstracte motieven. Concrete motieven zijn te onderscheiden op het concrete verhaal- of tekstniveau²⁵⁸, terwijl abstracte motieven een idee of visie uitdrukken die verschillende concrete motieven met elkaar verbindt.²⁵⁹

²⁵⁴Boven, E. van & Dorleijn, G. (1999) p. 186

²⁵⁵ Boven, E. van & Dorleijn, G. (1999) p. 237

²⁵⁶ Boven, E. van & Dorleijn, G. (1999) p. 286

²⁵⁷ Van Boven, E. & Dorleijn, G. (1999) p. 295

²⁵⁸ Van Boven, E. & Dorleijn, G. (1999) p. 268

²⁵⁹ Van Boven, E. & Dorleijn, G. (1999) p. 273

Er wordt verwacht dat deze conventies voortdurend met de voeten worden getreden, om de illusie van werkelijkheid en eenheid te doorbreken.

4. Literaire Analyse van drie postmoderne romans.

4.1 De avonturen van Henry II Fix.

Het werk *De avonturen van Henry II Fix* van Atte Jongstra laat zich lezen als een autobiografie. Het boek vangt aan met de omschrijving van een vondst van drie archiefkisten door de verteller Jongstra, die documentatie bevatten van het leven van de Zwolse burger Henry II Fix. Jongstra, zo verhaalt het werk, weet deze nalatenschap te verwerven en besluit uit de stukken een autobiografie samen te stellen van Henry Fix, een man die leeft in een woelige periode van de Nederlandse geschiedenis.²⁶⁰

Hoewel deze korte omschrijving duidelijk aan lijkt te geven waar de roman over gaat en wat de geschikte leeswijze is, blijkt een nadere analyse van het werk te tonen dat een interpretatie nog niet zo eenvoudig is, en dat traditionele analytische categorieën systematisch omver worden geworpen. In de hieronder volgende analyse zal worden getoond waar het werk de traditionele leeswijze en analyse weerstreeft.

4.1.1. Vertellen.

Het onderscheid tussen auctoriale vertelsituatie, ik-vertelsituatie en personale vertelsituatie dat wordt gemaakt in de traditionele analyse lijkt op het eerste gezicht ook te werken voor *De avonturen van Henry II Fix*. De inleiding geeft weer hoe ik-verteller Jongstra met zijn collega Breekveld naar Leiden afreist en daar onverwachts in een veilinghuis terechtkomt, waar hij de nalatenschap van Henry II Fix aantreft. In deze inleiding wordt er gebruik gemaakt van een gedramatiseerde verteller: de verteller, Jongstra, is als personage aanwezig in de tekst.

Jongstra eindigt zijn inleiding met de aankondiging van de autobiografie van Henry II Fix, en een korte verantwoording van de wijze waarop hij de nagelaten stukken en manuscripten van Henry II Fix heeft gebruikt de autobiografie samen te stellen.²⁶¹

Direct hierna begint het ingebedde verhaal, de autobiografie van Henry II Fix. Ook hier is er sprake van een ik-vertelsituatie: het personage Henry II Fix vertelt over zijn wederwaardigheden en vondsten, waarbij hij slechts vanuit zijn eigen standpunt vertelt. Tot

²⁶⁰ Jongstra, A. (2007). *De avonturen van Henry II Fix*. Amsterdam: De Arbeiderspers.

²⁶¹ Jongstra, A. (2007) p. 14

duzver lijkt het alsof de lezer hier te maken heeft met een traditionele autobiografie, ingeleid door een woord van de boekbezoerger waarin de aanleiding van het werk wordt beschreven en verantwoording wordt afgelegd van de werkwijze.

Al in de eerste zin van de inleiding is er echter een aanwijzing te vinden dat deze simpele interpretatie voor dit werk niet voldoet. De inleiding vangt aan met de volgende zin: ‘Vlak voor de middag van 28 februari 2004 reisde ik naar Leiden om met de dichter Breekveld een uitsmijter te eten.’²⁶² Deze zo op het oog normale gebeurtenis komt in een heel ander licht te staan wanneer de lezer beseft dat Arno Breekveld een pseudoniem is van de auteur Atte Jongstra, dat hij gebruikt als auteursnaam voor zijn poëtische teksten. De twee kanten van de auteur, Breekveld de dichter en Jongstra de romancier, worden hier opgevoerd als personages. Kort daarna wordt er opnieuw een aanwijzing gegeven dat de lezer hier niet met een doorsnee autobiografie te maken heeft: ‘‘Het lijkt wel een gedicht,’ zei mijn eieren-met-spek-vriend. ‘Het lijkt wel een encyclopedie,’ zei ik. We hielden het in het midden, om niet alvast de sfeer straks aan tafel te bederven.’²⁶³ Een derde aanwijzing is iets verderop in de inleiding te vinden, wanneer de ik-persoon met een list de kisten met documentatie wil bemachtigen. Het volgende gesprek speelt zich af tussen de jongeman die de bieders noteert en de ik-figuur: ‘Ik dacht dat u Breekveld heette. Maar hier zie ik Jongstra staan.’²⁶⁴ De ik-persoon geeft vervolgens de repliek: ‘Het was een bod in commissie. Ik handel in naam van Breekveld. Het is bij nader inzien beter dat zijn naam ter veiling niet valt.’²⁶⁵

De gegeven voorbeelden bieden de mogelijkheid tot de interpretatie dat de autobiografie is samengesteld door een auteur die zowel encyclopedische kennis als poëzie vertegenwoordigt. Hoewel dit niet met volledige zekerheid uit de tekst is af te leiden, dienen de passages uit de voorbeelden om de lezer op het spoor te zetten van een belangrijk thema in de roman: het onderscheid tussen het poëtische en het encyclopedische. Het derde voorbeeld lijkt er daarbij op te wijzen dat de poëzie fictie, verbeeld door Breekveld, het onderspit delft: de personages voeren een strijd waarbij Jongstra uiteindelijk wint, en de kisten opeist, maar het wordt niet duidelijk of het poëtische element hiermee ook volledig is verdwenen. De laatste zin van het voorbeeld lijkt aan te geven dat dit element nog aanwezig is, maar dat dit verborgen moet blijven: ‘Ik handel in naam van Breekveld. Het is bij nader inzien beter dat zijn naam ter

²⁶² Jongstra, A. (2007) p. 9

²⁶³ Jongstra, A. (2007) p. 10

²⁶⁴ Jongstra, A. (2007) p. 13

²⁶⁵ Jongstra, A. (2007) p. 13

veiling niet valt.²⁶⁶ De ik-verteller veinst in naam van Breekveld te handelen, maar of dit slechts bij veinzen blijft, met als doel de kisten te verwerven, of dat de verteller ook daadwerkelijk in naam van de poëzie handelt, blijft voorlopig onduidelijk.

Uit voorgenoemde aanwijzingen valt op te maken dat men hier niet te maken heeft met een autobiografie die puur op feiten is gebaseerd. Mocht dit nog niet duidelijk zijn, dan geeft de auteur in de laatste alinea van zijn inleiding een veelzeggende reflectie op zijn schrijfsproces:

‘Het bleek een rijkere collectie dan gedacht, en had met Leiden niets uitstaande. Zwolle bleek de klok te slaan, maar het ging om een klok met landelijk, zo niet internationaal bereik. Henry II Fix bleek een vergeten genie. Uit de schier eindeloze hoeveelheid stukken moest ik een keuze maken. Alle autobiografische passages heb ik (hertaald, bewerkt, aangevuld) opgenomen in de bladzijden die volgen. Een heel boekwerk bij elkaar. Hier en daar heb ik een greep gedaan uit een lijvige map met het opschrift ‘Theorieën’. Waar de geschiedenis hiaten bevatte, heb ik die ingevuld, naar de nieuwste gegevens. Voor de rest, ook als het gaat om de vraag wie Fix is, en wie Schutte, spreken *De avonturen van Henry II Fix* voor zichzelf. Die avonturen geef ik hier. Met noten, naar waarheid.’²⁶⁷

Deze passage geeft belangrijke aanwijzingen over de visie van de verteller, die aangeeft dat de manuscripten van groot landelijk of zelfs internationaal belang zijn, en dat Henry II Fix een vergeten genie was. De gefragmenteerde, vaak chaotische, en niet altijd even intellectuele observaties en aantekeningen van Henry ontkrachten dit standpunt, wat er op wijst dat de verteller onbetrouwbaar is, óf een andere dan de gebruikelijke maatstaf hanteert bij het beoordelen van genialiteit of internationaal belang van een manuscript. De ik-figuur heeft daarnaast veranderingen aangebracht en hiaten opgevuld met de nieuwste gegevens, maar wat deze veranderingen en gegevens precies inhouden, en hoe ze te onderscheiden zijn van de originele manuscripten van Fix, wordt niet verteld. De ik-figuur lijkt in de inleiding dan ook te willen zeggen dat hij zich dichterlijke vrijheden heeft veroorloofd, niet alleen ten behoeve van het leesplezier, maar ook om de strijd weer te geven die woedt tussen encyclopedische kennis en poëzie, tussen Jongstra en Breekveld.

²⁶⁶ Jongstra, A. (2007) p. 13

²⁶⁷ Jongstra, A. (2007) p. 14

In het ingebedde verhaal, *De avonturen van Henry II Fix*, wordt de suggestie uit de inleiding bewaard: het onderscheid tussen Jongstra de boekbezorger en Fix de verteller wordt vervaagd. De boekbezorger blijkt het manuscript van Fix te manipuleren. Zo treft men in het hoofdstuk ‘Een onchronologisch kapittel’ een directe weergave aan van de overpeinzingen van Fix: ‘(Caspar; deze dacht van boter te zijn, waardoor hij het vuur mijdde en zich ten leste, afgemat, wanhopig, in een put wierp, daar moet een lemma in mijn encyclopedie over komen, aantekenen!)’²⁶⁸ Deze weergave van het denkproces van Fix tast echter de realistische illusie van de autobiografie aan. De boekbezorger van *De avonturen van Henry II Fix* wil de lezer er van overtuigen dat er hier sprake is van een echt manuscript, van de hand van de echte Henry II Fix. Door bovenstaand citaat wordt deze illusie onderuit gehaald: een schrijver van een manuscript zou immers nooit opschrijven dat hij een bepaalde aantekening moet maken, hij zou simpelweg *die* aantekening maken. Om de realistische illusie in stand te houden zou er bijvoorbeeld kunnen staan: ‘N.B. Lemma Caspar Barlaeus maken.’, maar ook een dergelijke bespiegeling zou men eerder verwachten in een aantekeningenboekje, dan in het uiteindelijke manuscript. Hier heeft de boekbezorger blijkbaar ingegrepen, en omschreven hoe Henry naar zijn idee gedacht moet hebben. De lezer moet zich steeds afvragen welke stukken van de tekst van Fix afkomstig zijn, en welke stukken door de boekbezorger zijn geschreven. Een duidelijke grens tussen deze twee vertellers tekent zich echter niet af.

Henry II Fix vervult de rol van ik-verteller in het ingebedde verhaal. De manier waarop Fix zijn belevenissen verwoordt, roept echter twijfels op over zijn betrouwbaarheid als verteller. Dit komt duidelijk naar voren wanneer Henry zijn vader in moet lichten over het onverwachte overlijden van zijn moeder. Henry stuurt het volgende briefje naar zijn vader: ‘Mama Ligt Midden In Het Wapen Op De Stamtafel. Uw Aanwezigheid Vereist.’²⁶⁹ Een dergelijke boodschap geeft niet bepaald duidelijk weer wat er aan de hand is, wat ook blijkt uit de reactie van Henry’s vader, die naar het logement komt: ‘Wat gebeurt hier met mijn Cootje!’²⁷⁰ Het is de vader niet duidelijk dat zijn vrouw overleden is, wat de lezer niet zal verbazen, gezien de vreemde boodschap van Henry. De manier waarop Henry deze gebeurtenis verwoordt, maakt hem onbetrouwbaar als verteller: als hij een dergelijke gebeurtenis zo vreemd omschrijft, is het immers goed mogelijk dat hij ook andere gebeurtenissen niet goed omschrijft. Bij deze

²⁶⁸ Jongstra, A. (2007) p. 109-110

²⁶⁹ Jongstra, A. (2007) p. 140

²⁷⁰ Jongstra, A. (2007) p. 141

passage is het voor de lezer mogelijk de boodschap op het briefje te doorzien, omdat hij weet wat er zich daadwerkelijk heeft afgespeeld. De informatie over de werkelijke gang van zaken is echter meestal niet beschikbaar, en de lezer moet af gaan op wat Henry over gebeurtenissen zegt. Het briefje geeft de lezer een waarschuwing mee: de omschrijvingen van Henry Fix zijn niet betrouwbaar.

De wijze waarop gesprekken en gedachten worden weergegeven, vertoont vaker dergelijke verstoringen. Vaak is er sprake van ironie, en wordt de waarde van de weergave op allerlei manieren weer onderuit gehaald. De lezer weet dat de memoires van Fix de historische gebeurtenissen niet correct weergeven, en dat de nauwgezetheid van Fix, waar regelmatig aan gerefereerd wordt, alleen wordt toegepast bij onderwerpen waar Fix als auteur waarde aan toeschrijft en meningen die hij de juiste vindt. Of deze informatie van waarde is voor een manuscript, is blijikbaar van geen enkel belang bij de beschrijvingen die Fix geeft. Een sterk voorbeeld hiervan is te vinden wanneer Fix zijn familienaam moet laten vastleggen, en een naslagwerk pakt om de achtergrond van zijn familienaam te weten te komen. De lezer ziet vervolgens voor zijn neus de gehele titel van het naslagwerk opgeschreven, een titel die 18 zinnen beslaat: ‘Algemeen huishoudelijk woordenboek, Vervattende veele middelen om zijn goed te vermeederen en zijne gezondheid te behouden (...) en toont alles, deels in prachtige platen, wat handwerkslieden, tuiniers, kooplieden, winkeliers, bankiers, commissarissen, overheden, officiers van ’t Gerecht, edellieden, geestelijken en andere luiden van aanzien in de eerste bedieningen moeten doen om zich welvarend te maken.’²⁷¹

Alsof deze titel op zichzelf nog niet genoeg op de lachspieren werkt, begint Fix een bladzijde later, bij de ambtenaar die zijn naam moeten noteren, opnieuw de gehele titel van het boek te citeren, totdat hij door de ambtenaar wordt onderbroken. Het gesprek tussen Henry en de ambtenaar wordt weergegeven in de directe rede, alsof het een transcriptie is van een geluidsopname. Het is echter niet geloofwaardig dat Fix zich de conversatie exact herinnerde en met ieder detail op schrift heeft kunnen zetten, zelfs niet als hij zich direct na de gebeurtenis aan het schrijven heeft gezet. De weergave van dit gesprek ondergraaft zo de realistische illusie: Fix heeft misschien een poging gedaan de werkelijkheid objectief weer te geven, maar de wijze waarop de werkelijkheid is weergegeven ondergraaft deze objectiviteit. Ook de keuze van het onderwerp, en de verteltijd die er aan wordt besteed, wijst op de subjectiviteit van de auteur. Niet alleen is de wijze van vertellen onbetrouwbaar, maar ook de

²⁷¹ Jongstra, A. (2007) p. 183

keuzes van onderwerpen en de standpunten die Fix in neemt zijn opmerkelijk te noemen. Weer wordt de lezer door de manier van vertellen gewezen op de subjectieve visie van Fix, aangezien hij slechts die onderwerpen behandelt die hij zelf het noemen waard acht. Zelfs de meest letterlijke weergave van gesprekken, een procedé dat normaal bijdraagt aan het waarheidsgehalte en de geloofwaardigheid van een tekst, wordt op de hak genomen. Een goed voorbeeld hiervan is te vinden in het hoofdstuk ‘Twee soorten van onverstoorbaarheid’. Fix becommentarieert in dit hoofdstuk de manier waarop raadhuisbode Schutte een aanvaring tussen een Zwolse burgemeester en een Franse generaal beschrijft: ‘Uiteraard was de Maire geen ‘monseigneur’, aangezien hij geen eerwaardigheid bekleedde in de Kerk van Rome. Men spreekt een generaal evenmin aan met ‘messieux’: ik heb de gebrekkige ontwikkeling van de raadhuisbode in mijn weergave van het voorval in stand gelaten.’²⁷² Fix vertelt dat deze informatie, en de woorden waarin het gesprek weergegeven is, van de raadhuisbode afkomstig zijn. Fix suggereert dat hij de exacte bewoordingen van Schutte citeert: ‘(...) ik heb de gebrekkige ontwikkeling van de raadhuisbode in mijn weergave van het voorval in stand gelaten.’²⁷³ De objectiviteit van de weergave van het voorval door de raadhuisbode is twijfelachtig, omdat hij zich de gebeurtenissen mogelijk niet goed heeft herinnert, of verkeerd heeft geïnterpreteerd. Fix ondergraaft vervolgens echter ook de zojuist door hem gesuggereerde objectiviteit van zijn eigen weergave van het voorval: ‘Ik ben overigens de opvatting toegedaan dat het er ook nauwelijks toe doet of het gesprek tussen Van Der Gronden en de generaal zich woordelijk zo voltrokken heeft. Zoals ik het uit de mond van de bode vernam, heeft het immers hoe dan ook een grote zinnebeeldige waarde, zoals ook Starings ‘De hoofdige boer’ dat heeft’.²⁷⁴ Fix geeft aan dat de exacte woordelijke weergave van het gesprek zinloos is, en dat het gaat om de beeldende waarde die een dergelijke weergave heeft. Zo wordt echter het encyclopedische karakter van het werk van Fix onderuit gehaald: wanneer het gaat om de beeldende kracht van het werk, en de exacte weergave geen zin heeft, kan de lezer zich immers van elk weergegeven ‘feit’ en van elke weergave gaan afvragen in hoeverre deze is beïnvloed door de beeldende kracht die er van uit moet gaan. Het boek sluit af met een woord van de boekbezorger. Opvallend is daarbij de typografie: de inleiding, ‘Een uitsmijter als begin’, wordt van de hoofdstukken afkomstig uit Fix’

²⁷² Jongstra, A. (2007) p. 181

²⁷³ Jongstra, A. (2007) p. 181

²⁷⁴ Jongstra, A. (2007) p. 181

manuscripten gescheiden door een titelblad waarop ‘De avonturen van Henry II Fix’²⁷⁵ staat. Hiermee wordt duidelijk dat het inleidende woord van de boekbezorger is afgerond, en dat de autobiografie begint. Het nawoord van de boekbezorger volgt echter meteen op het laatste hoofdstuk waarin Henry II de ik-verteller is: de indruk wordt hier gewekt dat het nawoord volledig aansluit bij de Fix-hoofdstukken.²⁷⁶ Hoewel het duidelijk is dat er hier een andere ik-verteller aan het woord is, die in de derde persoon over Henry II Fix praat, zorgt deze typografie er toch voor dat het onderscheid tussen de teksten afkomstig van de boekbezorger en de teksten afkomstig van Fix onder spanning komt te staan. Doordat de hoofdstukken afkomstig van Fix en het nawoord naadloos overvloeien in elkaar, wordt de indruk gewekt dat de ik-verteller uit het nawoord, de boekbezorger, meer inbreng heeft gehad in de Fix-hoofdstukken dan aanvankelijk leek.

In het nawoord wordt weergegeven dat Fix leefde op de grens tussen twee eeuwen, die zeer verschilden: ‘Over het verschil tussen de twee eeuwen is veel te zeggen, en er is ook veel over gezegd. Vaak gebeurt dat door over het verschil tussen verstand (18^e eeuw) en gevoel (19^e) te spreken.’²⁷⁷ De auteur geeft hierbij echter aan dat het gevoel, dat als exemplarisch wordt beschouwd voor de negentiende eeuw, minder karakteristiek was voor de mensen die deel uitmaakten van deze eeuw dan vaak wordt gedacht: ‘Wat we tegenwoordig Romantiek noemen, speelt zeker een rol in de enthousiaste ontvangst van een buitenlandse dichter als Byron, maar we moeten dat ‘romantische’ vooral niet overdrijven en het ook zeker niet als leidend beeld gebruiken voor de houding in de negentiende eeuw in ons land ten opzichte van (mede)mens en maatschappij.’²⁷⁸ Hierna wordt een belangrijk punt gemaakt: de wereld veranderde, werd grootschaliger en versnelde, en de enige manier waarop men zich staande kon houden was de taal. De auteur die we hier te zien krijgen is niet de sterk gedramatiseerde ik-verteller uit de inleiding. Pas in de voorlaatste alinea komt de ik-verteller weer duidelijk naar voren, maar nog steeds presenteert hij zich niet als de Jongstra uit het begin van de geschiedenis. Doordat de verteller zich hier zo op de achtergrond houdt en de tekst haast een wetenschappelijke beschouwing is, wordt de illusie van de autobiografie met een inleiding en nawoord van de boekbezorger weer opgebouwd.

²⁷⁵ Jongstra, A. (2007) p. 115

²⁷⁶ Jongstra, A. (2007) p. 332-333

²⁷⁷ Jongstra, A. (2007) p. 333

²⁷⁸ Jongstra, A. (2007) p. 334

De weerspannigheden die het boek kenmerken, blijven echter ook in het nawoord niet uit. Zo geeft de vertelinstantie aan dat Fix een vruchteloos leven heeft geleid, met slechts één mogelijke uitzondering: ‘Het enige wat hij misschien heeft bewerkstelligd, is het bekorten – met enkele uren, een dag hooguit - van het leven van de Zwolse prins der dichters Rijnvis Feith, die op hoge leeftijd in een uiteenzetting met Henry II meer emoties ondergaat dan hij mogelijk aankan.’²⁷⁹ De lezer herkent deze situatie echter uit het boek en begrijpt, ondanks de focalisatie door Henry zelf, dat Feith zeer zwak van lijf en leden was, en ook zonder het duel niet lang meer te leven had. Dit wordt ook duidelijk wanneer Schutte Fix tot bedaren probeert te brengen bij het duel: ‘‘Het is niet nodig, m’neer. Bespaar u deze scène. Feith gaat vanzelf. Ik heb ’t in zijn ogen gezien.’’²⁸⁰ Hoewel Henry meent dat hij de hand in de dood van Feith heeft gehad, weet de lezer dat dit niet het geval is, en dat ook deze zogenaamde ‘daad’ slechts uit woorden heeft bestaan.

De uiteenzetting over het auteurschap van Fix vertoont meer dergelijke staaltjes van ironie. Zo wordt de unieke blik van Fix geroemd en worden zijn uitvindingen geloofd:

‘Henry II Fix is een gedreven en op veel plaatsen begenadigd verteller. In literair opzicht vertoont zijn nalatenschap een opmerkelijk aantal pareltjes, die zich loszingen van zijn tijd. De stijl van Fix is sterk beïnvloed door het proza van de encyclopedie, tot en met in zijn aantekeningen, die desondanks vaak een hoog poëtisch karakter hebben.’²⁸¹

De boekbezorger heeft eerder echter aangegeven dat hij passages ‘hertaald, bewerkt en aangevuld’²⁸² heeft. De ik-verteller looft hier niet alleen de schrijfstijl van Fix, maar ook zijn eigen schrijfstijl: het is voor de lezer immers niet duidelijk welke stukken exact zijn overgenomen uit Fix’ aantekeningen, en welke stukken zijn aangepast door de boekbezorger. Daarnaast is het voor de lezer overduidelijk dat de blik van Fix uniek is, en dat zijn theorieën en uitvindingen een zeer fragmentarisch karakter hebben. Dit maakt de waarde van het werk op zijn minst betwifelbaar. De verteller vervolgt bovenstaande passage met de volgende nuancering: ‘‘Encyclopedie’ is toch een sleutelwoord als het om Fix gaat. Zijn belangstelling is breed als die van een encyclopedist, net als alle encyclopedisten streeft hij naar een

²⁷⁹ Jongstra, A. (2007) p. 335

²⁸⁰ Jongstra, A. (2007) p. 243

²⁸¹ Jongstra, A. (2007) p. 336

²⁸² Jongstra, A. (2007) p. 14

samenvatting van de wereld. Zijn wereld.’²⁸³ De biografie van Fix biedt volgens de vertelinstantie een blik op de wereld waarin Fix leefde, maar het is duidelijk dat de wereld zoals Fix deze ervoer zeker niet exemplarisch was voor de figuren uit zijn tijd, en om die reden geen coherent of encyclopedisch beeld biedt van de wereld in de achttiende en negentiende eeuw. Fix heeft niet de brede belangstelling van een encyclopedist, integendeel: zijn belangstelling beperkt zich tot Zwolle, en tot slechts die gebeurtenissen en voorvallen die hij zelf interessant vindt. Een encyclopedist tracht een objectief beeld van de wereld te geven, terwijl de autobiografie van Fix juist zeer subjectief is. De lezer kijkt mee door de ogen van Fix en ziet de wereld, zoals die er voor Fix uit heeft gezien.

4.1.2. Tijd en ruimte.

Bij de weergave van tijd en ruimte zijn dezelfde verwarrende effecten te bemerken. Zowel tijd als ruimte zijn bijzonder scherp gemarkeerd: voortdurend verwijst Henry II naar de exacte plaatsen en tijdstippen waarop zijn belevenissen hebben plaatsgevonden. Een aantal opsommingen maakt deel uit van deze markeringen, zoals een opsomming van de verschillende concerten en toneelstukken die Fix zou hebben bijgewoond. Normaliter zouden dergelijke markeringen en opsommingen bijdragen aan het waarheidsgehalte van de tekst. Het hier besproken werk toont echter een willekeur aan opsommingen en beschrijvingen die de gemarkeerde tijd en ruimte iets potsierlijks geeft.

De verwijzingen naar data dienen niet altijd even goed hun doel. Voor een lezer die geïnteresseerd is in de historische gebeurtenissen kunnen jaartallen belangrijk zijn om zo te bekijken wat de visie is van de auteur, vergeleken bij de visie die door anderen wordt gegeven. Echter, de opsommingen waarin Henry Fix jaartallen opnoemt bij gebeurtenissen die hij persoonlijk van belang acht voor zijn ontwikkeling, maar die niets van doen hebben met wereldgebeurtenissen, geven de nauwgezetheid iets komisch. Zo geeft Fix in het hoofdstuk ‘Over toonkunst’ een overzicht van de concerten die naar zijn overtuiging een bijdrage hebben geleverd aan zijn ontwikkeling en aan zijn eigen muzikale creaties: ‘Iedereen die bij voorbeeld het door mij als heer van Zwol tot Mastenbroek geconcipieerde Concert voor Klavier en Cello in de nabije of verre toekomst ter ore komt, als mijn theorieën eenmaal gemeengoed zijn en mijn geschriften in brede kring tot voorbeeld strekken, kan zijn voordeel

²⁸³ Jongstra, A. (2007) p. 336

doen (achtergrond, begrip) met een lijst van alle uitvoeringen die mij ten positieve of ten negatieve hebben geleid tot die ene compositie.²⁸⁴ Naast de uitvoeringen die hij heeft bijgewoond, noemt Fix echter ook uitvoeringen die hij niet heeft bijgewoond of waar hij aanwezig was zonder te luisteren. Hiermee verstoort Fix de logica van zijn opsomming, want wanneer hij alle stukken die hij niet bijgewoond heeft zou opnoemen, zou de lijst vermoedelijk een stuk langer zijn. Door de willekeur van de opsomming wordt het belang van de verder gedetailleerde lijst geïroniseerd en wordt de irrelevantie van de informatie op de voorgrond gezet.

Ook de wereldgebeurtenissen die Fix beschrijft, worden vervormd door Fix' visie. Een goed voorbeeld hiervan is de beschrijving van de watersnoodramp in 1825. Fix vertelt hoe hij de voortekenen van de watersnood waarnam, en hoe hij een verslag van de watersnood schreef: 'Dit laatste deed ik dagelijks gedurende de rampzalige periode die volgde, waardoor uiteindelijk een verslag ontstond van een der natuurlijke dieptepunten in de Zwolse historie, met een lijst van aanbevelingen om in de toekomst herhaling te voorkomen (...).'²⁸⁵ De uitgave van dit verslag werd echter verhinderd door de publicatie van een soortgelijk verslag van de hand van een Zwolse onderwijzer.²⁸⁶ De publicatie van het verslag van onderwijzer ter Pelkwijk heeft daadwerkelijk plaatsgevonden,²⁸⁷ hetgeen het ontbreken van het verslag van Fix benadrukt. Fix geeft aan dat de publicatie van zijn verslag overbodig is geworden door de publicatie van het verslag van Ter Pelkwijk, maar de lezer begrijpt ondertussen dat het verslag van Fix waarschijnlijk hoe dan ook niet gepubliceerd zou zijn, vanwege Fix' gefragmenteerde visie op de gebeurtenissen, die uit de rest van het hoofdstuk blijkt. Zo noemt Fix op geen enkel moment de ontreddering en het verdriet die toch moeten hebben geheerst tijdens de ramp. In plaats daarvan omschrijft Fix de ramp door de aantallen te noemen van het verloren vee, en vertelt hij hoe hij een verwante familie geld toestuurt. Dit geld stuurt Fix echter niet uit mededogen, maar juist uit schuldgevoel over zijn gebrek aan mededogen voor de mensen uit een andere sociaaleconomische klasse. Het briefje dat de geldsom begeleidt, bevat dan ook

²⁸⁴Jongstra, A. (2007) p. 97

²⁸⁵ Jongstra, A. (2007) p. 248

²⁸⁶ Jongstra, A. (2007) p. 248

²⁸⁷ Pelkwijk, J. ter (1826) *Beschrijving van Overijssels Watersnood, in Februarij 1825*. Verkregen op 14 januari 2012 van http://www.dbnl.org/tekst/_vad003182701_01/_vad003182701_01_0099.php

de volgende boodschap: ‘Van uw Zwolse naamgenoot, die zoveel beter verdient dan u.’²⁸⁸ Dit briefje geeft duidelijk weer hoe Henry Fix de watersnoodramp ziet: de ramp treft volgens Fix minder ontwikkelde en geschoolde mensen, en mensen uit de omgeving van Zwolle, maar niet uit Zwolle zelf. Deze mensen hebben gekregen wat ze verdienen, en Fix hoeft daarom weinig woorden vuil te maken aan een omschrijving van hun omstandigheden en de gevolgen van de ramp. De lezer krijgt echter op deze manier geen beeld van de gebeurtenissen bij de ramp, de enige informatie die hij ontvangt, is de datum en de locatie waarop de ramp plaatsvond, en een beschouwing van Henry over enkele van de gevolgen die hij signaleert. De waarde van deze omschrijvingen voor de lezer die inzicht wil krijgen in de situatie in Zwolle en omgeving ten tijde van de ramp, is echter nihil.

Fix verwijst daarnaast niet alleen naar gebeurtenissen die hij zelf belangrijk acht, maar ook naar gebeurtenissen die hij zelf niet eens echt noemenswaardig vindt: ‘In mijn aantekeningen over de jaren 1794, 1795 en 1796 vind ik verder terug dat kies- en tandmeester Simon Nathans zitting hield in het Logement van Lens aan de Grote Markt.’²⁸⁹ Een dergelijke mededeling zou normaal gevolgd worden door een verklaring van het belang van deze vermelding. Fix geeft echter aan dat hij zelf niet begrijpt hoe deze aantekeningen tussen zijn documenten zijn gekomen, aangezien hij zelf nooit behoefte aan een tandarts heeft gehad. Hiermee worden de gebeurtenissen die hij verder beschrijft ook een stuk triviale gemaakt.

Niet alleen worden referenties aan de feitelijke geschiedenis vertroebeld, en wordt de waarde van het werk als historisch relevant manuscript ondergraven, ook wordt het idee van een chronologisch werk ondergraven. Fix refereert continu aan de jaartallen waarin gebeurtenissen plaats vonden, maar hij springt bij de bespreking van gebeurtenissen regelmatig van de hak op de tak. Door de vele verwijzingen wordt de indruk gewekt dat men te maken heeft met een chronologisch opgebouwde geschiedschrijving, maar een nadere blik toont dat Fix in zijn beschrijvingen regelmatig verandert van tijdvak. Globaal gezien volgt het werk de chronologische volgorde, maar door de kleine wijzigingen en sprongen wordt het overzicht van de lezer (én dat van de auteur zelf) ondermijnd: ‘Ik begon met het tijdvak van mijn vroege jeugd en kwam daarna ineens terecht op 1801, het jaar waarin ik mijn

²⁸⁸ Jongstra, A. (2007) p. 249

²⁸⁹ Jongstra, A. (2007) p. 96

zevenentwintigste verjaardag vierde en mijn moeder overleed.’²⁹⁰ Dergelijke uitspraken spreken de nauwgezetheid en de consequentie van de auteur danig tegen.

Een verdere verstoring van de chronologie van het werk vindt plaats doordat bepaalde gebeurtenissen en situaties niet passen in het tijdsvak waarin Fix leeft. Een goed voorbeeld hiervan is te vinden in het hoofdstuk ‘De theorie van het hoog orgaan.’²⁹¹ In dit hoofdstuk legt Fix uit hoe langdurige vrede slechts mogelijk is wanneer de cyclus waarbij steeds één partij aan het kortste eind trekt, wordt doorbroken; ‘Deze eeuwig terugkerend beweging in de geschiedenis heeft mij tot het inzicht gebracht dat een Hoog Orgaan geschapen zou moeten worden. De Europese grootmachten zouden zich hierin aaneen moeten sluiten, door gezamenlijk een *Eeuwigdurend Congres* te beleggen, waarin de macht gelijkelijk verdeeld wordt.’²⁹² Uiteraard acht Fix Zwolle zeer geschikt als zetel voor dit orgaan, maar afgezien van deze locatie doet het Hoogste Orgaan van Fix sterk denken aan de in 1920 opgerichte Volkenbond, de voorloper van de Verenigde Naties, die tot doel had voorgoed een einde te maken aan alle oorlogen.²⁹³ Ten tijde van de oprichting van deze Volkenbond was Fix echter al geruime tijd overleden. Mogelijk was Fix een genie dat zijn tijd ver vooruit was, maar deze vooruitwijzing lijkt eerder te wijzen op een bijzondere visie op de geschiedenis. Fix, die de geschiedenis op bijzondere wijze waarneemt, heeft ook hier een andere benadering van historie en chronologie dan gebruikelijk. De anticipatie op de Volkenbond toont dat bekende historische feiten niet de enige mogelijke weergave van de geschiedenis zijn: volgens de geschiedenisboeken is de Amerikaanse president Wilson de oprichter van de bond, maar *De avonturen van Henry II Fix* toont de mogelijkheid van een alternatieve geschiedenis.

Ook de ruimte wordt op dezelfde wijze weergegeven. Voortdurend worden er plaatsnamen, straatnamen en locaties genoemd. De illustraties die het hele boek doorspekken dragen bij aan het schetsen van de ruimte en het sfeerbeeld. Het is opmerkelijk te noemen dat naast al deze markeringen een stadsplattegrond van Zwolle, de plek waar bijna het gehele werk zich

²⁹⁰ Jongstra, A. (2007) p. 110

²⁹¹ Jongstra, A. (2007) p. 278

²⁹² Jongstra, A. (2007) p. 279

²⁹³ 10 januari 1920: De eerste vergadering van de Volkenbond. (z.d.) Verkregen op 15 januari 2012 van http://www.kb.nl/galerie/kalender/jaar_2011/januari/pagina/10.xml

afspeelt, niet te vinden is in het werk, hoewel Fix wel vermeldt een plattegrond van de stad te hebben getekend. : ‘Tot mijn grote tevredenheid zag ik dat mijn plattegrond beantwoordde aan het beeld dat ik gedurende de bijna vierentwintig jaren van mijn bestaan van onze gezegende stad had gevormd.’²⁹⁴ Henry suggereert met deze uitspraak dat de plattegrond geen objectieve weergave van de stad is, maar voldoet aan het subjectieve beeld dat hij zelf van de stad heeft. Doordat Fix Zwolle bovendien zeer hoog in het vaandel draagt, kan de lezer zich nog sterker afvragen in hoeverre deze plattegrond nog enige overeenkomst met de werkelijkheid vertoont. Dit wordt ook geïllustreerd door de wereldkaart die Henry verder in het verhaal vervaardigd. De kaart wordt door Henry als volgt beschreven: ‘Ik tekende dus een kaart waarop het oude, vertrouwde Europa centrum van alles was, met daarin weer als centrum ons geliefde Zwol. Ik mag rustig zeggen dat dit onverwachtse perspectieven opleverde.’²⁹⁵ De kaart die Henry heeft getekend toont een wereldbeeld dat zeer afwijkt van de standaardweergave van de wereld. Of de kaart een waarheidsgetrouwe weergave is, is niet vast te stellen: ook deze kaart is in het werk niet terug te vinden. De enige kennis die de lezer wordt geboden, zijn de aanwijzingen dat de kaarten van Henry op zijn minst een subjectieve en afwijkende weergave zijn van de werkelijkheid. De lezer moet ondanks de vele illustraties zich voor een daadwerkelijk beeld van de stad beroepen op een plattegrond die hij zelf heeft opgezocht. In het werk zelf zijn de verwijzingen en beschrijvingen van Fix de enige referentie.

4.1.3. Personages.

Het hoofdpersonage van het werk, Henry Fix, is het enige personage in de roman waar de lezer direct inzicht in heeft. Henry Fix beschouwt zichzelf als een bijzonder geleerd persoon en heeft door het fortuin van zijn familie alle tijd om zich aan zijn studies te wijden. Hoewel hij is geboren met een gebrek, een horrelvoet, is hij trots op deze afwijking, aangezien het gebrek verwijst naar grootse vernieuwers uit de mythische geschiedenis, Daedalus, Wieland de smid, Oedipus: ‘Maar toen ik eenmaal had gelezen dat voor de manke mens grootse dingen waren voorbestemd als het ging om vernieuwing in de techniek en de timmerkunst, heb ik

²⁹⁴ Jongstra, A. (2007) p. 114

²⁹⁵ Jongstra, A. (2007) p. 268

mijn gebrek trots met mij rondgedragen.²⁹⁶ De voorbeelden die Fix hier noemt zijn geen werkelijke vernieuwers, maar mythische vernieuwers. Zo lijkt Fix hun bestaan echter niet op te vatten: ‘Was de zoon (Icarus) niet zo hoogmoedig geweest om zijn eerste luchtreis op een ramp te laten uitlopen, dan was de mens dankzij Daedalus bij het zich verplaatsen van Zwol naar elders nooit gehouden aan het slakkentempo van de trekschuit.’²⁹⁷ Door zijn eigen als werkelijk bestaand voorgesteld persoon hier met mythische figuren te vergelijken, en door mythische figuren de schijn van werkelijkheid te geven, heft Fix de grenzen tussen werkelijkheid en fictie op.

Ondanks zijn geleerdheid wordt Henry Fix nauwelijks gehoord tijdens zijn leven. Slechts de arts die hem behandelt, luistert naar hem, maar deze heer is nu eenmaal in de positie dat hij niet anders kan dan luisteren. Verder wordt hij slechts gehoord in een droom door Koning Willem: ‘Eindelijk had ik de kans bij de hoogste autoriteit gehoord te worden, zonder hinder van Feith of soortgelijke tegenstrevers.’²⁹⁸ Helaas wordt hij, wanneer hij zich herinnert hoe hij in deze droom eindelijk zijn ideeën kan uitspreken, gestoord, en de herinnering vervliedt. Dat Henry niet gehoord wordt, is een aanwijzing voor de lezer. Verder in het werk wordt namelijk duidelijk dat de fragmentarische blik van deze bijzondere auteur en zijn visie op orde als betrekkelijk begrip van hem een bijzonder man maken, misschien niet begrepen, maar in alle opzichten iemand om nader te bekijken. Het encyclopedisch werk dat hij levert is onsamenhangend, maar het toont ook de rariteiten, extremiteiten en uitzonderingen die in een standaardencyclopedie en in de geschiedschrijving zoals wij die kennen onderbelicht blijven. Het werk biedt een alternatieve blik op de wereld, en toont zo dat er meerdere vertellingen van de geschiedenis mogelijk zijn.

Dit alternatieve wereldbeeld wordt geïllustreerd door het personage Louis, de tweelingbroer van Henry, Louis, die hij al in de baarmoeder haatte. Het is moeilijk om een coherent beeld te vormen van deze Louis. Uit de memoires van Henry wordt duidelijk dat Henry weinig op heeft met zijn broer: in tegenstelling tot Henry’s horrelvoet is de bochel van Louis nauwelijks zichtbaar, en Henry voelt zich altijd de mindere door de voorliefde van zijn vader voor Louis. De enige kennis die de lezer over Louis krijgt, wordt gegeven via de beschrijvingen van Henry, die duidelijk op hem neerkijkt:

²⁹⁶ Jongstra, A. (2007) p. 25

²⁹⁷ Jongstra, A. (2007) p. 25

²⁹⁸ Jongstra, A. (2007) p. 267

‘Louis was van jongs af aan rijk aan poses, wist als kind al iedereen om zijn vinger te winden, en was daarmee zoals de mensen zeggen in de wieg gelegd voor het verachtelijke beroep dat hij vanaf zijn achttiende levensjaar zou uitoefenen: acteur. Ook aan gezichtsuitdrukkingen (...) kon hij reeds op zeer jeugdige leeftijd putten uit een schier oneindig register, net als in zijn gebaren, die hij al naar gelang situatie of publiek kon afwisselen, alle even natuurlijk en geloofwaardig behalve voor hen die hem kenden. Louis speelde steeds iemand anders, nooit zichzelf²⁹⁹.

Louis, de acteur, heeft zijn leven ingericht met het uitbeelden van allerlei ficties en scenario's. Via de fictie, de roman, wordt er verhaald over Louis, die alleen weer te geven is in de verschillende ficties die hij uitbeeldt. Er is dus sprake van een oneindige doorverwijzing van fictie naar fictie, en deze doorverwijzing krijgt geen eindpunt in de (verhaal)werkelijkheid. Louis komt zelf op geen enkel moment aan het woord in het verhaal, slechts via de verhalen van Henry krijgt de lezer informatie over deze Fix. Ook de afbeeldingen van Louis zijn door Henry uitgekozen, en de brief waarin Louis over zijn ervaringen op het slagveld vertelt, wordt door Henry aangehaald. Het beeld van Louis dat zo wordt geschapen is verre van objectief, aangezien de lezer meekijkt met Henry, die een afkeer van zijn broer heeft.

De brief waarin Louis vertelt over de slag bij Waterloo toont hoe Fix de lezer in zijn manuscript een alternatieve kijk op de geschiedenis biedt. In een encyclopedie of manuscript dat historische gebeurtenissen bespreekt, verwacht een lezer dat de gebeurtenissen op het slagveld worden beschreven, wanneer de Slag bij Waterloo wordt behandeld. Louis bespreekt in de brief echter niet zijn ervaringen op het slagveld, maar zijn seksuele escapades. Hij beschouwt dit bovendien als de juiste wijze van handelen in oorlogstijd: ‘Vader! Ik meen mij als vaardig en waardig schutter der Landmilitie te hebben geweerd tijdens de grootste slag uit de geschiedenis. Wees trots op uw zoon Louis. Hij heeft in verbondenheid met de bondgenoten vorst en vaderland gediend, zonder één gekrenkte haar.’³⁰⁰ Deze excentrieke weergave van de Slag bij Waterloo geeft een alternatieve kijk op de historie, waarbij niet het grote en bekende verhaal wordt weergegeven, maar een klein en hilarisch verhaal. Door Henry wordt er verder geen aandacht aan de Slag bij Waterloo geschonken, waardoor de enige informatie die de lezer krijgt, deze brief van Louis betreft. Dit zet de geschiedenis in een ander licht. De Slag bij Waterloo wordt nu bekeken door de ogen van twee mensen die

²⁹⁹ Jongstra, A. (2007) p. 29

³⁰⁰ Jongstra, A. (2007) p. 203

weinig te maken hadden met het grootse geschiedenisverhaal: Louis heeft alleen interesse in het krijgsgewoel vanwege de amoreuze kansen die dit hem biedt, en Henry is slechts geërgerd door Louis, zonder zich te bekommeren om de strijd op zichzelf. Voor hen is de Slag slechts een marginale gebeurtenis, een achtergrond bij hun leven. Daarbij toont de weergave van deze historische gebeurtenis via de brief, en via Louis, die een aaneenschakeling van ficties verbeeldt, dat de geschiedenis een vertelling is, een weergave van een bepaalde visie.

Naast Louis vertoont Henry een opvallend gebrek aan lichamelijkeheid, hetgeen ook zichtbaar wordt in de relatie van Fix met weduwe Wilders. Henry ontmoet weduwe Wilhelmina Wilders door een botsing, waarbij hij haar ten val brengt. Direct ziet hij in haar de belichaming van mildheid, vriendelijkheid, bescheidenheid, en misschien nog wel het meest opvallend, *onstoffelijkheid*. Met de laatste karaktertrek, haar door Fix toegeschreven, ontsnapt de weduwe aan de indeling die Henry maakt in typen mensen, waarbij vrouwen weinig meer dan door lust gedreven dieren zijn. Het wordt duidelijk dat het voor Henry niet mogelijk is aardsheid en lichamelijkeheid met onstoffelijkheid en geest te verenigen. De relatie die hij heeft met weduwe Wilders verbeeldt dit: na de eerste ontmoeting communiceert hij slechts nog via brieven met haar. Voor Henry is het voldoende om deze relatie zich op papier te laten afspelen, zonder deze ooit werkelijkheid te laten worden: de relatie via de brief, via het verhaal, is voor Henry even waardevol als een relatie die zich in het fysieke leven afspeelt. Uiteindelijk, na veertig jaren, komt de weduwe letterlijk en figuurlijk ‘verhaal halen’. Wanneer zij Henry voor het blok zet en hem vraagt de verlovingstijd te beëindigen en haar te trouwen, voelt Henry zich niet in staat aan dit verzoek te voldoen. Voor hem was het voldoende de relatie op deze manier voort te zetten: ‘Ik sprak van de muzenrol die zij een werkzaam leven lang vervuld had, de stut en de steun van ’t beeld haar op mij wachtend daar te weten en ik hier, voor elkander voorbestemd, de poëzie van ’t onvervulde.’³⁰¹ Voor Henry is de weduwe een muze, maar aan haar verzoek om hun relatie fysiek en materieel te bekrachtigen door een huwelijk, kan hij niet voldoen. Wanneer de weduwe echter verdwenen is, blijkt zij niet alleen figuurlijk verhaal te hebben gehaald, maar ook letterlijk: Henry krijgt pijn op de borst, en is niet meer in staat woorden op papier te krijgen. Door het vertrek van de weduwe is Henry zijn inspiratie kwijt: ‘Ik opende mijn mond om haar nogmaals te verzekeren dat zij in mijn leven de enige leid-ster was geweest, mijn richting, mijn doel, mijn alles, maar

³⁰¹ Jongstra, A. (2007) p. 329

zij hief haar hand op ten teken dat ik zwijgen moest.³⁰² Opvallend hierbij zijn ook de initialen van de weduwe Wilhelmina Wilders: het www symboliseert het internet, het medium van de eeuwige doorverwijzing. Tezamen met deze aaneenschakeling van beelden, zijn inspiratie, verdwijnt het verhaal van Henry, en volgt dan ook onmiddellijk zijn dood.

Deze problematiek van feit en fictie is ook zichtbaar in de relatie van Fix met een ander personage, de historische figuur Rijnvis Feith. Fix en Feith krijgen hun eerste aanvaring wanneer Fix een gedicht voorlegt aan de dichter Feith, dit overigens zonder hem te ontmoeten. De poëzie van Feith vervult Fix met afkeer, aangezien de enige originaliteit die hij vindt in het werk van Feith volgens hem niet op waarheid berust, en ook rijm naar zijn mening een ordening is die in strijd is met de waarheid. Henry veroordeelt het werk van Feith op dit gebrek aan feitelijkheid: ‘Lichte torens aan het brandend zwerk? Ik kan eenieder verzekeren dat aan het zwerk en op aarde van Zwol tot Mastenbroek jammerklachten noch bouwwerken van dien aard zijn gehoord of waargenomen.’³⁰³ Dichterlijke taal wordt hier letterlijk genomen door hem, wat duidelijk maakt dat de fictie hier werkelijkheidswaarde heeft. Voor Henry is er, om in Smulders woorden te spreken, geen onderscheid tussen primaire en secundaire orde.

Uiteindelijk krijgt Fix de mogelijkheid om het conflict te beslechten, wanneer hij wordt uitgedaagd tot een duel door Feith, die ten onrechte van mening is dat Fix hem heeft beledigd. Wanneer de twee kemphanen echter tegenover elkaar staan, neemt Feith waar dat Fix niet degene is die de beledigingen heeft geuit, en wordt het duel afgeblazen. Toch ervaart Fix een overwinning, omdat Feith enkele dagen later overlijdt. Naar de mening van Fix is dit het gevolg van hun niet uitgevoerde duel, en zijn de emoties die toen naar boven kwamen de al zwakke Feith teveel geworden. Gevoel en fictie hebben hier naar het idee van de ik-verteller de feiten overwonnen.

4.1.4. Motieven.

Wanneer de analyse van *De avonturen van Henry II Fix* nader wordt bekeken, komt er duidelijk een overkoepelend thema naar voren. In het boek worden voortdurend

³⁰² Jongstra, A. (2007) p. 330

³⁰³ Jongstra, A. (2007) p. 61

tegenstellingen onder de loep genomen, en aan de kaak gesteld. Het onderscheid tussen onder andere feit en fictie, objectiviteit en subjectiviteit, verstand en gevoel wordt vertroebeld en vaak helemaal opgeheven.

Het hoofdmotief van het boek, de notie waardoor de betekenis van het boek wordt uitgedrukt, is dan ook samen te vatten onder de noemer *classificatie en systeem*.

Dit motief komt tot uiting in de zojuist genoemde tegenstellingen, die in het voorafgaande deel van de literaire analyse aan bod zijn gekomen. Er zijn daarnaast echter verschillende scènes in het boek te vinden waarin systeem en classificatie, en de bijbehorende problematiek aan bod komt.

Een belangrijke scène is te vinden in het hoofdstuk ‘Een regenworm- en kevergesprek’, waarin Henry met zijn moeder over orde spreekt. De moeder van Henry houdt hem het volgende voor: ‘‘Het begrip orde, lieve jongen, hangt samen met onze manier van denken. Het woord orde geeft een bepaalde rangschikking in verschillende dingen aan, waardoor wij met ons verstand heel gemakkelijk het geheel kunnen gewaarworden en de verbanden tussen dingen kunnen aanvoelen. (...) Welnu, uit het feit dat er een enorm verschil is tussen wat de mensen kunnen begrijpen (...) volgt dat orde een relatief begrip is.’’³⁰⁴ Hiermee wordt aangegeven dat ordening niet meer is dan het hanteren van een bepaalde visie, die het begrijpen van bepaalde zaken vergemakkelijkt. Henry geeft aan dat dit gesprek een mijlpaal in zijn ontwikkeling is, en dat de betrekkelijkheid en subjectiviteit van ordening voor hem overduidelijk is: ‘De één ziet veel wijdere verbanden dan de ander, de waarheid daarvan heb ik een leven lang ondergaan. Dat orde een betrekkelijk begrip is, staat voor mij als een paal boven water. Ik hoef maar te wijzen op mijn vader, die Louis als eerste in rangorde liet gelden en mij beschouwde als tweede zoon.’³⁰⁵ Orde is dus geen objectief, maar een subjectief begrip. Het is een kwestie van mening, van *visie of standpunt*. De begrippen die gebruikt worden om de wereld te ordenen en die ook in het boek veelvuldig aan de orde komen, zoals het eerder genoemde onderscheid tussen feit en fictie, zijn daarmee ook een kwestie van visie. Het aanbrengen van een dergelijke ordening, en zeker de ordeningen die het stempel ‘feit’ dragen en als waarheid worden beschouwd, is niet meer dan een hulpmiddel. De wereld kan even goed volgens een ander systeem geordend worden.

³⁰⁴ Jongstra, A. (2007) p. 48

³⁰⁵ Jongstra, A. (2007) p. 48

De keuze voor een bepaalde ordening sluit echter ook bepaalde zaken uit, de rariteiten en de extremititeiten, zoals de verzameling van de vader van Henry laat zien: “Het ging niet om de schoonheid van de stukken in zijn verzameling (al was schoonheid geen bezwaar), maar om hun rariteit.”³⁰⁶ Daarbij is het niet te bepalen welke vorm van ordening juist is, en welke niet: ordening is een relatief begrip, en er valt geen oordeel te vellen over de werkelijkheidswaarde ervan.

Ook in de metafiction wordt veelvuldig gesproken over ordening en de bijbehorende problematiek. Henry reflecteert regelmatig op de wijze waarop hij ordening aanbrengt. In het hoofdstuk met de veelzeggende titel ‘Een hogere orde’ zegt Fix het volgende:

‘Op de eerdere bladzijden van deze *Avonturen* liet ik mijn gedachten gaan over de ordening der dingen. Ik wilde de wereld samenvatten, zei ik, maar hoe openbaart de wereld zich aan ons? Van een geheel kun je nauwelijks spreken. Momenten waarop men de wereld als heelheid voelt, met jezelf daar als vanzelfsprekend in, komen slechts bij hoge uitzondering voor. Vandaar het torenhoge geluk dat men dan voelt, als getuige van iets werkelijk zeldzaams. Waar ik op doel, is natuurlijk niet een orde die zich laat waarnemen volgens de regels der symmetrie. Het gaat zeker ook niet om een eenvoudige overeenkomst van uiterlijk. De rangschikking in *Avonturen* vindt plaats – naast iets voor de hand liggends als chronologie – op grond van verbindingen die het gevoel van de beschouwer legt, mijn gevoel. Alles wat zich in mijn natuur voordoet, gedraagt zich volgens de regels van mijn orde, en dat alles overziende komt men op een lijnenspel dat juist zo weinig symmetrie vertoont dat men het gemakkelijk aanziet voor het resultaat van toeval of chaos. Mocht men bijvoorbeeld een gebeurtenis of rariorum dat rood van aard is zien prijken naast iets anders dat de associatie met ‘rood’ oproept, dan mag men zich verzekerd weten dat de ware overeenkomst tussen die twee stukken dieper ligt dan het oog reikt. In de som der delen die zich eenzaam aan ons presenteren zijn het immers niet de zintuigen, maar is het ons geheugen dat ze naast soortgenoten rangschikt op de planken der systematiek.’³⁰⁷

In deze passage geeft Henry aan hoe hij ordening aanbrengt: hij gebruikt hierbij zijn gevoel. De ordening of het systeem dat hij aanbrengt is dus zeer subjectief, afhankelijk van zijn gevoel en van bepaalde herinneringen. Fix geeft daarbij aan dat een ordening ogenschijnlijk

³⁰⁶ Jongstra, A. (2007) p. 149-150

³⁰⁷ Jongstra, A. (2007) p. 234

kan worden aangebracht met de zintuigen, maar dat ook deze zintuigen zijn beïnvloed door de persoonlijke ervaring. De zintuiglijke ervaring wordt vaak beschouwd als objectief of wetenschappelijk, maar Fix maakt hier duidelijk dat een dergelijke objectiviteit slechts oppervlakkig is: *de ware overeenkomst ligt een stuk dieper dan het oog reikt*. Onder de schijn van de objectiviteit gaat nog steeds een subjectieve ordening schuil, die van het gevoel en de herinnering. Op deze wijze reflecteert Henry ook op de manier waarop hij de onderwerpen voor zijn manuscript heeft gekozen. Voor de lezer lijkt er misschien sprake te zijn van een willekeur, omdat de verschillende onderwerpen niet passen binnen de algemene bekende ordeningen en systemen zoals de ons bekende wereldgeschiedenis. Een dergelijke bekende ordening is echter evengoed als de ordening van Fix gebaseerd op gevoel.

Ook in het nawoord zijn vele metafictionele uitspraken te vinden over ordening, en de relativiteit van ordeningen. Het is voor de lezer overduidelijk dat de blik van Fix uniek is, en dat zijn theorieën en uitvindingen een zeer fragmentarisch karakter hebben. De verteller karakteriseert Fix in het nawoord als volgt: ‘Encyclopedie’ is toch een sleutelwoord als het om Fix gaat. Zijn belangstelling is breed als die van een encyclopedist, net als alle encyclopedisten streeft hij naar een samenvatting van de wereld. Zijn wereld.’³⁰⁸ De biografie van Fix biedt volgens de vertelinstantie een blik op de wereld waarin Fix leefde, maar het is duidelijk dat de wereld waarin Fix leefde zeker niet exemplarisch was voor de figuren uit zijn tijd, en om die reden geen coherent of encyclopedisch beeld biedt van de wereld in de achttiende en negentiende eeuw. Fix heeft niet de brede en objectieve belangstelling van een encyclopedist in de gangbare betekenis van het woord, integendeel: zijn belangstelling beperkt zich tot Zwolle, en tot slechts die gebeurtenissen en voorvallen die hij zelf interessant vindt. Zoals eerder duidelijk is geworden, wordt ordening als een relatief begrip beschouwd in *De Avonturen van Henry II Fix*. De ordening in de ons bekende encyclopedie is net zo subjectief als de ordening die Henry aanbrengt. Door Henry een encyclopedist te noemen, benadrukt de vertelinstantie de subjectiviteit die iedere vorm van ordening met zich meebrengt.

Aan het eind van het nawoord wordt de autobiografie aangeduid als “Eerherstel voor een man die in veel opzichten exemplarisch kan worden genoemd”.³⁰⁹ Iets eerder geeft de verteller aan dat Fix een wankel karakter had, wanneer hij Fix als volgt omschrijft: ‘Het wankel dat Fix’

³⁰⁸ Jongstra, A. (2007) p. 336

³⁰⁹ Jongstra, A. (2007) p. 337

geest laat zien, maakt hem intussen zeer interessant, en in zijn dagen vrij uitzonderlijk onder Nederlandse schrijvers, dichters, of cultuurdragers in het algemeen.³¹⁰ De hier genoemde wankelheid, die hier in de eerste plaats betrekking heeft op de geestesgezondheid van Fix, geeft ook een aanwijzing over wat Fix representeert.

Wat exemplarisch is aan Henry II Fix, is precies deze wankelheid die hij tentoon spreidde: een wankelen tussen feit en fictie, tussen het verstand en het nauwgezet waarnemen en weergeven van zijn observaties, en het gevoel dat hem toch lijkt te drijven bij de keuzes voor zijn onderwerpen en interesses. Daarmee is Fix exemplarisch voor precies die omwenteling van verstand naar gevoel die zich afspeelde in de overgang van de achttiende naar de negentiende eeuw. Een voorbeeld van deze wankelheid bij Fix zelf is wederom terug te vinden in het hoofdstuk ‘Een hogere orde.’ Fix omschrijft hier hoe hij zijn memoires heeft geordend: ‘De rangschikking in *Avonturen* vindt plaats – naast iets voor de hand liggends als chronologie – op grond van verbindingen die het gevoel van de beschouwer legt, mijn gevoel.’³¹¹ Fix vertelt verder hoe hij de verzameling van zijn vader na zijn verhuizing rangschikt volgens de ordening die zijn vader had aangebracht. Deze rangschikking bevalt Fix echter niet: ‘Het was een eigen wereld, maar ik paste er niet in. Heel gek: als ik er zat, dan voelde ik mijn misvormde voet.’³¹² Henry’s vader had de spullen in zijn verzameling op logische wijze geordend: naar jaartal, naar grootte, naar categorie waartoe de spullen behoorden, zoals ‘geld’, of ‘de vrouw’. Kortom, Henry’s vader gebruikte categorieën die ook heden ten dage worden toegepast en als logisch worden beschouwd. Henry *past* echter niet in deze wereld, hij wijkt fysiek af van deze netheid door zijn misvorming, maar ook geestelijk: hij wil ordening aanbrengen aan de hand van gevoelens die voorwerpen bij hem oproepen. Zo brengt Fix een ui en een opgezette wielewaal samen in de categorie ‘domheid’, omdat beide objecten bij hem het zinnebeeld domheid oproepen. Henry is in die zin nog een mens uit de achttiende eeuw, dat hij ordening wil aanbrengen met behulp van de rede. De logica die Henry hanteert, is echter niet de logica van de waarneming en van de objectiviteit, maar de logica van het subjectieve gevoel, dat in de negentiende eeuw weer furore maakte. In die zin wankelt Fix op de grens tussen de twee eeuwen, tussen achttiende en negentiende eeuw, tussen ratio en gevoel, en representeert hij de twee uitersten die elkaar in die tijd opvolgden.

³¹⁰ Jongstra, A. (2007) p. 37

³¹¹ Jongstra, A. (2007) p. 234

³¹² Jongstra, A. (2007) p. 237

Een andere aanwijzing voor deze voor representativiteit is te vinden in de woorden van Fix zelf. Fix herkent de subjectiviteit waarmee hij de wereld beschouwt bij zichzelf: “Gaande het schrijven aan onderhavige *Avonturen* heb ik vaak nagedacht over de verhouding tussen het kleine en het grote. Ik meen dat de verhouding wederkerig is, en ik heb in die overtuiging gewerkt door in het kleine het grote te zoeken en in het grote het kleine. Het mensenexemplaar Henry II Fix, zeg ik in alle bescheidenheid, vormt naar mijn diepste inzichten een brandpunt van de hele menselijke beschaving. In mijn leven en werken heb ik immer getracht alle burgers van Zwol, Mastenbroek of elders tot voorbeeld te strekken. Ik weerspiegelde de wereld, maar hield ook de wereld een spiegel voor. Dat ik dat deed op een hoogst persoonlijke, misschien wel uitzonderlijke wijze, hangt samen met mijn karakter. Ook ik blijf immers een mens.”³¹³ Fix onderkent hier duidelijk het bijzondere, inderdaad ‘uitzonderlijke’ karakter van zijn waarnemingen. Tegelijkertijd wil hij daarmee anderen tot voorbeeld dienen. Fix dient anderen tot voorbeeld, en is exemplarisch door zijn bijzondere manier van waarnemen. Iedere mens neemt immers waar vanuit zijn eigen standpunt, en persoonlijke visie: juist in deze persoonlijkheid en subjectiviteit zijn mensen gelijk, en is Fix representatief.

³¹³ Jongstra, A. (2007) p. 283

4.2 *Turkenvespers*.

De roman *Turkenvespers* van Louis Ferron is volgens de flaptekst van het werk een ‘hallucinerend epos over ‘het proefstation der wereldondergang’ Wenen’. Maar ook de raadselachtige levensgeschiedenis van de meestbesproken wees aller tijden: Kaspar Hauser.’³¹⁴ Lies Wesseling stelt daarnaast in haar essay ‘Louis Ferron en de historische roman’³¹⁵ dat het verhaal zich afspeelt in het fin-de-siècle Wenen.³¹⁶

Deze beschrijvingen lichten een tip op van de sluier betreffende de problemen waarop de lezer van de roman stuit. Het werk beschrijft inderdaad het leven van het personage Kaspar Hauser, dat zich afspeelt gedurende de bezetting van het fin-de-siècle Wenen door de Turken. Het romanpersonage Kaspar Hauser vertoont echter weliswaar grote overeenkomsten met de hier aangehaalde historische figuur Kaspar Hauser, maar deze gelijkenis wordt nooit compleet. Daarnaast stierf de historische Kaspar Hauser in 1833, wat zich niet laat verenigen met tijdsbepaling van het verhaal, dat zich volgens Wesseling afspeelt rond 1900.³¹⁷

Ferron onthult zelf een deel van de oplossing, wanneer hij in een interview met Willem Roggeman het volgende vertelt: ‘Ik ben niet bezig om de werkelijkheid te achterhalen, hoewel in afgeleide zin ook wel, maar ik ben veel meer bezig om een andere werkelijkheid in te lijven bij de bestaande werkelijkheid.’³¹⁸ Grenzen tussen droom en werkelijkheid, historie en fictie worden in het werk van Ferron overschreden. In de hieronder volgende analyse zal worden getoond waar *Turkenvespers* deze traditionele grenzen overschrijdt, en de traditionele leeswijze en analyse weerstreeft.

³¹⁴ Ferron, L. (1978). *Turkenvespers*. Amsterdam: De Bezige Bij.

³¹⁵ Wesseling, L. (1987). Louis Ferron en de historische roman. *Forum der Letteren*, 28(1), pp. 24-34.

³¹⁶ Wesseling, L. (1987) p. 26

³¹⁷ Wesseling, L. (1987) p. 26

³¹⁸ Roggeman, W. (1983). Louis Ferron (pp. 23-41). In Roggeman, W. (1986) *Beroepsgeheim 5. Gesprekken met schrijvers*. Amsterdam: Facet. p. 26

4.2.1. Vertellen.

Lies Wesseling wijst Kaspar Hauser, het hoofdpersonage uit *Turkenvespers*, aan als verteller en focalisator.³¹⁹ Kaspar is als verteller onbetrouwbaar, zo meent Wesseling, omdat hij door zijn voortdurende dromen, waaraan hij grote waarde en waarheid toekent, het onderscheid tussen droom, waan en werkelijkheid verliest.³²⁰ De lezer moet dus voortdurend op zijn hoede zijn en zichzelf voorhouden dat de gepresenteerde gebeurtenissen mogelijk voortkomen uit Kaspars gedachten en dromen, en dat de gebeurtenissen dus niet op de werkelijkheid gebaseerd hoeven te zijn. Andersom kunnen gebeurtenissen die overkomen als een droom, of gepresenteerd worden als fictie, plotseling werkelijkheid blijken te zijn.

Een goed voorbeeld is te vinden in het vierde hoofdstuk, ‘The man you love to hate’, lijkt de lezer een filmscène voorgeschoteld te krijgen: het verhaal wordt verwoord als een scenario, in observerende bewoordingen, als een beschrijving van een film. In het hoofdstuk wordt beschreven hoe een regiment huzaren een doedelzakspelende jongen tegenkomt. De luitenant vraagt de jongen naar zijn naam, en na een paar maal vragen mompelt de jongen iets onverstaanbaars, waarop zich het volgende afspeelt: ‘De luitenant leek het toen bijna te betreuren dat hij de jongen naar zijn naam had gevraagd, keek peinzend de zaal in en gaf de jongen een slappe draai om de oren; liefdevol leek het wel.’³²¹ Door de manier waarop de gebeurtenissen worden beschreven, en de directe verwijzing naar een bioscoop door het gebruik van het woord zaal, wordt hier de indruk gewekt dat er een filmscène wordt beschreven. Later in het hoofdstuk komt de ik-verteller weer aan het woord, en blijkt de scène een belangrijke gebeurtenis uit Kaspars jeugd te verbeelden. Deze gebeurtenis wordt echter wel geregisseerd door een regisseur, en aan het begin van het vijfde hoofdstuk spreekt Kaspar dan ook de volgende woorden: ‘‘Kijk, juffrouw Kamenow,’zei ik toen ik halverwege mijn verhaal was gekomen, ‘dat is nu film.’’³²² De beschreven scène krijgt nog meer lading wanneer de lezer zich beseft dat de gebeurtenissen sterk overeenkomen met de belevenissen van het personage Simplicissimus uit het werk *De avontuurlijke Simplicissimus* van

³¹⁹ Wesseling, L. (1987) p. 26

³²⁰ Wesseling, L. (1987) p. 25

³²¹ Ferron, L. (1978) p. 39

³²² Ferron, L. (1978) p. 44

Grimmelshausen.³²³ Daarbij geeft Kaspar aan zich sterk verwant te voelen met deze Simplicissimus: ‘En als ik mij niet aan Hauser verwant had gevoeld, dan had ik toen en op dat moment Simplicius Simplicissimus tot mijn schaduw moeten uitroepen.’³²⁴ De verwijzing naar Kaspar Hauser in dit citaat maakt de verwarring nog groter: het levensverhaal van de historische figuur Kaspar Hauser, een zonderling die begin negentiende eeuw opdook in Neurenberg, is daadwerkelijk verfilmd, met Wener Herzogs *Jeder für sich und Gott gegen alle* als resultaat.³²⁵ De overeenkomsten tussen Ferrons Kaspar Hauser en Grimmelshausens Simplicissimus en de historische Kaspar Hauser zullen verder worden uitgewerkt onder het kopje ‘Personages’. Voor nu volstaat deze uitwijding echter om aan te tonen dat de grenzen tussen fictie en werkelijkheid op allerlei manieren worden opgeheven: de beschreven moordpartij lijkt zich op het eerste gezicht af te spelen in de verhaalwerkelijkheid, maar door de wijze van vertellen, door de referenties aan andere ficties, en door de uitspraken van Kaspar zelf, krijgen de gebeurtenissen meer en meer een fictioneel karakter. De lezer krijgt geen uitsluitsel over de aard van de gebeurtenissen waardoor het onderscheid tussen fictie en (verhaal)werkelijkheid onder spanning komt te staan.

Andersom krijgt de fictie ook werkelijkheidswaarde. Zo stelt Kaspar zich een film voor, en probeert hij zijn hospita uitentreuren te overtuigen van de mogelijkheid om foto’s achter elkaar te vertonen en zo een bewegend beeld te scheppen: ‘Er zou een man geboren moeten worden die ontdekt dat men met de projectie van, pakweg, vierentwintig beelden per seconde een glijdende werkelijkheid zou kunnen creëren.’³²⁶ In een poging zijn ideeën werkelijkheidswaarde te geven, voegt Kaspar zelfs een lemma toe aan de bekende Duitse encyclopedie Brockhaus³²⁷: ‘De volgende dag haalde ik het deel BA-CU van de Brockhaus uit

³²³ Grimmelshausen, H. (1939) *De avontuurlijke Simplicissimus* Ed. Frans Lichtenberger. p. 12 Verkregen op 27 december 2011 van http://www.dbnl.org/tekst/grim013avon02_01/

³²⁴ Ferron, L. (1978) p. 40

³²⁵ Wesseling, L. (1987) p. 26, *The Enigma of Kaspar Hauser* (n.d.). Verkregen op 3 maart 2012 van <http://www.imdb.com/title/tt0071691/>. Er wordt slechts indirect aan deze film gerefereerd, er kan beter worden gesproken van een opgeroepen associatie. Deze associatie wijst echter wel weer op een anachronisme, aangezien Herzogs film pas in 1974 uitkwam.

³²⁶ Ferron, L. (1978) p. 31

³²⁷ Het gebruik van juist deze encyclopedie wijst op een mogelijk anachronisme. De naam Brockhaus verscheen namelijk voor het eerst in de titel van de encyclopedie bij publicatie van de vijftiende editie tussen 1928 en 1935 (Brockhaus Enzyklopadie. (n.d.) Verkregen op 4 januari 2012 van <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/80653/Brockhaus-Enzyklopadie>). Gezien de sfeer van het fin-de-siècle die wordt opgeroepen, is er hier sprake van een anticipatie. Anderszijds is het goed mogelijk dat de encyclopedie in de volksmond wel degelijk al eerder werd aangeduid als ‘de Brockhaus’. In dat geval is er geen

de bibliotheek en voegde op de bestemde plaats een door mij met de hand beschreven pagina in, waarop ik het principe van de bewegende beelden probeerde uit te leggen. Maar of het nu in de Brockhaus stond of niet, ze wenste het niet te begrijpen en bleef maar doorzeuren over het panorama. (...) ‘Maar het staat in de Brockhaus, juffrouw Kamenow.’³²⁸ Door een bladzijde in te voegen in een encyclopedie, geeft Kaspar zijn droom werkelijkheidswaarde: het idee van de film wordt verbeeld in een medium dat garant staat voor een objectieve beschrijving van de wereld, dus moet het wel waar zijn. Door zijn droom werkelijk te maken, haalt Kaspar echter tegelijkertijd de waarde van de encyclopedie onderuit. De encyclopedie is nu een werk geworden dat geen onderscheid meer maakt tussen droom en werkelijkheid. Later in de roman blijkt dat de droom van Kaspar al lang werkelijkheid is geworden, wanneer een medepassagier Kaspar vertelt dat de film en de cinema al bestaan: ‘U moet,’ zei hij, ‘uit wel een heel oud land komen, dat u er dergelijke dromen op nahoudt.’ Ik zei dat ik niet begreep hoe de leeftijd van een land bepalend kon zijn voor iemands dromen. De man zei, ‘Hebt u nog nooit van Charley Chaplin gehoord?’ (...) ‘Of van Hollywood?’ (...) ‘Die uitvinding van u kunt u wel vergeten,’ lichtte hij toe. ‘Oude koek’.³²⁹ Met deze vaststelling wordt bovendien het idee van de encyclopedie als objectieve omschrijving van de werkelijkheid nog verder onderuit gehaald: de encyclopedie was blijkbaar lang niet volledig, want de uitvinding van de film, die hier tot ‘oude koek’ wordt bestempeld, ontbrak en moest door Kaspar worden toegevoegd.

Deze omkeringen van fictie en werkelijkheid maken Kaspar niet alleen onbetrouwbaar als verteller, maar laten ook zien dat de fictie hier werkelijkheidswaarde heeft, en dat de werkelijkheid fictief kan zijn. Dit wordt tekenend weergegeven in een stukje vertellerstekst in de hierboven omschreven film-scène: ‘Al begreep ik toen al wel dat er meerdere werkelijkheden bestaan die ieder naar eigen maat gemeten dienen te worden.’³³⁰ Datgene wat Kaspar bedenkt bestaat al, of gaat mogelijk nog bestaan. Dit geeft hij in de roman ook zelf aan: ‘Terwijl mijn halfbroers hun huiswerk maakten, zag ik dingen gebeuren die met de

sprake meer van een anachronisme, aangezien de eerste uitgave al tussen 1796 en 1808 werd gerealiseerd, en de encyclopedie niet lang daarna bekend werd.

³²⁸ Ferron, L. (1978) p. 35

³²⁹ Ferron, L. (1978) p. 326

³³⁰ Ferron, L. (1978) p. 39

werkelijkheid niets gemeen hadden, ofschoon ze niet verzonnen waren, want je kon ze zien. En wat je zien kunt gebeurt of zal eens gebeuren.’³³¹

Wesseling merkt op dat Kaspar niet de enige is die een wereld bij elkaar fantaseert: ‘Kaspar (...) blijkt op zijn beurt te figureren in de imaginaire wereld van de filmregisseur (!) Sternheim. Deze bepaalt Kaspars doen en laten zoals een regisseur een acteur, met het doel – zo kunnen we opmaken uit het slot van de roman – Kaspars lotgevallen om te zetten in een film.’³³² Deze opmerking behoeft enige nuance: het wordt in de roman niet duidelijk of Sternheim alle aspecten van Kaspars leven beïnvloedt, en wat zijn intenties precies zijn. Zeker is wel dat Sternheim Kaspars leven manipuleert, zoals geïllustreerd wordt door de volgende passage: ‘Ik probeerde hem uit te leggen dat hij daar in de eerste plaats zelf schuld aan had, dat hij me nu eenmaal in de situatie had gebracht waarin ik verkeerde en dat hij me dus niet van die domme vragen moest stellen. Sternheim verdedigde zich door te zeggen dat het hem uitsluitend om de effecten te doen was en dat hij zich het waarom nooit had afgevraagd.’³³³ Er wordt een hoger fictieel niveau ingelast, waardoor er voortdurend wordt doorverwezen naar een nieuwe scheppende instantie. Sternheim is weliswaar in het leven geroepen door Ferron, maar wie zegt dat Ferron niet tot leven is geroepen door een volgende scheppende instantie? Er is zo geen grens meer tussen fictie en werkelijkheid, want het is nooit te bepalen waar de fictie ophoudt, en de werkelijkheid begint. Kaspar vraagt zich dan ook het volgende af: ‘Wie zet wie op het toneel?’³³⁴ Deze vraag is door de lezer echter niet te beantwoorden.

4.2.2. Tijd en ruimte.

In plaats van discrepanties tussen feitelijk en fictief materiaal te vermijden, zoals gebruikelijk is in de historische roman, zet Ferron deze discrepanties juist op de voorgrond. Feit en fictie botsen openlijk in zijn werk, zoals hieronder zal worden aangetoond, wat bijdraagt aan de opheffing van de grens tussen fictie en werkelijkheid.

Wesseling beschrijft de tijd en ruimte van *Turkenvespers* als volgt: ‘De handeling, die enkele maanden in beslag neemt, speelt zich af in het *fin-de-siècle* Wenen. In het kader van deze

³³¹ Ferron, L. (1978) p. 37

³³² Wesseling, L. (1987) p. 25

³³³ Ferron, L. (1978) p. 318

³³⁴ Ferron, L. (1978) p. 82

spatio-temporele locatie zijn flarden uit de Westeuropese geschiedenis vanaf de escalatie van de oorlogen tussen het Habsburgse en Ottomaanse rijk tot en met de Tweede Wereldoorlog geconcentreerd in een anachronistische collage.³³⁵

Een kanttekening is echter op zijn plaats bij deze omschrijving. Hoewel Wesseling een aantal treffende en in het oog springende voorbeelden geeft van de anachronismen in Turkenvespers, wordt haar bewering dat de roman zich afspeelt tijdens het fin-de-siècle in haar essay niet onderbouwd. Daarbij wordt de historische datering van de vertelling door Ferron onmogelijk gemaakt, zoals later zal worden aangetoond. Het lijkt dan ook passender om te zeggen dat Ferron de *sfeer* van het fin-de-siècle oproept. Ferron refereert aan de periode van het fin-de-siècle door op verschillende manieren te verwijzen naar de Oostenrijks-Hongaarse Dubbelmonarchie die van 1867 tot 1918 bestond. Zo wordt regelmatig de afkorting *kk* gebruikt, die staat voor keizerlijk-koninklijk, waarmee wordt verwezen naar de Dubbelmonarchie.³³⁶ Ook de Dubbelmonarchie zelf wordt regelmatig genoemd, bijvoorbeeld wanneer er wordt uitgeweid over het ambtelijk systeem: ‘Dit eist wellicht enige uitleg voor wie onbekend is met het ambtelijk functioneren van onze dubbelmonarchie.’³³⁷ De Dubbelmonarchie komt ook op minder directe wijze aan bod, bijvoorbeeld wanneer Kaspar de moeilijkheden van de Koninklijke familie overdenkt: ‘(...) wat een van de redenen zou zijn dat de Hongaarse adelaar wel gaarne zelfstandig zou opvliegen.’³³⁸ Deze verwijzingen geven aanleiding om de handeling van het verhaal net zoals Wesseling rond het fin-de-siècle te situeren. De sfeer van het fin-de-siècle wordt opgeroepen door verschillende personen uit deze tijd een rol te laten spelen in het verhaal. Zo komt bijvoorbeeld de schilder Mackensen voor, die leefde van 1866 tot 1953³³⁹, en in Sven Vitses artikel ‘Montage en netwerk. Ander proza en de postmoderne roman’³⁴⁰ wordt de gelijkenis genoemd tussen Ferrons personage, de hoogleraar Friedrich Freiherr von Sayn³⁴¹ en de in 1889 geboren filosoof en logicus Ludwig

³³⁵ Wesseling, L. (1987) p. 26

³³⁶ Ferron, L. (1978) p. 24, 104, 124, 125

³³⁷ Ferron, L. (1978) p. 125

³³⁸ Ferron, L. (1978) p. 131

³³⁹ Ferron, L. (1978) p. 264

³⁴⁰ Vitse, S.B. & Vitse, S. (2009). Montage en netwerk. Ander proza en de postmoderne roman. *Spiegel der Letteren: Tijdschrift voor Nederlandse Literatuurgeschiedenis en voor Literatuurwetenschap*, 51(4), 441-470.

³⁴¹ ‘Hij stelde zich op zijn beurt voor als Friedrich Freiherr von Sayn.’ Ferron, L. (1978) p. 142

Wittgenstein.³⁴² Vitse stelt ook een overeenkomst vast tussen Ferrons regisseur Joseph von Sternheim en Joseph von Sternberg, de bekende regisseur van *Der blaue Engel*³⁴³, die leefde van 1894 tot 1969. In het hoofdstuk ‘Servus’ krijgt Korngold een bezoeker die over de imaginaire wereld Kakanië vertelt³⁴⁴: hiermee wordt verwezen naar Robert Musil, auteur van *De man zonder eigenschappen*, die leefde van 1880 tot 1942. *De man zonder eigenschappen* speelt zich af in 1913, tijdens de nadagen van de Oostenrijks-Hongaarse Dubbelmonarchie, door Musil spottend ‘Kakanië’ genoemd.³⁴⁵ Zowel Musil als Ferron beschrijven de ondergang van het Oostenrijks-Hongaarse rijk, en verhalen over deze ondergang tegen de achtergrond van het fin-de-siècle. De naam ‘Kakanië’ is afgeleid van de aanduiding *kk*, die zoals eerder gezegd staat voor de aanduiding ‘koninklijk-keizerlijk.’ Met deze verwijzing wordt dus op twee manieren de sfeer van het fin-de-siècle opgeroepen: er wordt verwezen naar de tijd waarin Robert Musil leefde, en naar de tijd waarin de handeling van Musils roman zich afspeelde.

Turkenvespers verwijst daarnaast op allerlei minder opvallende manieren naar de periode van het fin-de-siècle: men heeft bijvoorbeeld al de beschikking over een toilet³⁴⁶, en het fenomeen fotografie³⁴⁷ is al bekend, waardoor men het verhaal na de uitvinding van de fotografie door Daguerre in 1839 situeert.³⁴⁸ Andere aanwijzingen leiden ertoe dat de tijdsperiode waarin het verhaal speelt kan worden begrensd tot het einde van de negentiende eeuw, of het begin van de twintigste eeuw. Deze indruk wordt bijvoorbeeld opgewekt door de kleding van juffrouw Kamenow: ‘Ze frommelde aan haar keurslijfje alsof ze een briefje, of wie weet een bankbiljet

³⁴² Vitse, S.B. & Vitse, S. (2009) p. 455 De oorzaak van de gelijkenis wordt hier niet besproken, maar er kan onder andere gedacht worden aan de referenties van Ferrons Freiherr von Sayn aan filosofische tractaten (Ferron, 1978, 142), en de naam Von Sayn, die verbonden is aan de naam Wittgenstein in de naam van een van Duitslands oudste vorstelijke families, de Sayn-Wittgensteins (<http://www.sayn.de/en/fuerstenhaus>).

³⁴³ Vitse, S.B. & Vitse, S. (2009) p. 455

³⁴⁴ Ferron, L. (1978) p. 96

³⁴⁵ Mertens, A. (n.d.). Over de utopie van de exactheid. Verkregen op 5 maart 2012 van <http://nl.robertmusil.net/werken/essays/>

³⁴⁶ Ferron, L. (1978) p. 9

³⁴⁷ Ferron, L. (1978) p. 12

³⁴⁸ De Daguerrotypie. (n.d.) Verkregen op 3 januari 2012 van <http://www.nederlandsfotomuseum.nl/content/category/18/759/lang.nl/>

tussen haar borsten tevoorschijn wilde toveren.³⁴⁹ In het hoofdstuk ‘Derde consult’ wordt het keurslijfje weer besproken: ‘Er veranderde zoveel in die tijd. De eerste automobielen verschenen in de straten, er doemden heren met strohoeden op en er waren zelfs vrouwen die niet langer een corset droegen.’³⁵⁰ Het keurslijfje kwam tijdens het fin-de-siècle ter discussie te staan en raakte kort daarna uit de mode,³⁵¹ wat er op wijst dat het verhaal van *Turkenvespers* zich rond die tijd afspeelt. De tijdsperiode waarin het verhaal afspeelt door al deze aanwijzingen grofweg te kunnen worden vastgesteld als het fin-de-siècle. Deze interpretatie vertoont echter al snel barsten. Ferron maakt het de lezer met zijn vele anachronismen onmogelijk om het verhaal in een bepaalde tijdsperiode te plaatsen. De gebeurtenissen kennen geen hiërarchie, waardoor het niet mogelijk is die gebeurtenissen vanuit een bepaald startpunt te bekijken: er is geen eenduidige historische achtergrond vast te stellen. Zo worden er in het eerste hoofdstuk direct aanwijzingen gegeven dat de stad belegerd wordt door Turken, zoals op pagina 14: ‘Mijn zoon,’ zei hij toonloos, ‘is gisteren gevallen, op een kromzwaard gelopen. Die verdomde Turken, ze doen maar aan.’³⁵² Later in het verhaal wordt er verschillende keren aangegeven dat deze belegering wordt aangevoerd door de Turkse generaal Suleiman,³⁵³ wat er op wijst dat er hier aan de eerste Turkse belegering in 1529³⁵⁴ wordt gerefereerd, toen generaal Suleiman het beleg aanvoerde. Wesseling geeft echter aan dat het hier om het tweede Turkse beleg in 1683 gaat³⁵⁵, en ook aan dit beleg wordt gerefereerd in de roman, wanneer Kasper het volgende overdenkt: ‘Niemand anders dan mij had het kunnen overkomen dat zijn reislust gestuit werd door de wrede Turken die voor alle andere mensen in de wereld, zo dacht ik, al in 1683 definitief waren teruggeslagen.’³⁵⁶ De referenties aan verschillende historische gebeurtenissen worden door Vitse als volgt beschreven: ‘Het regime van de Oostenrijkse keizer Franz Jozef (die regeerde van 1848 tot

³⁴⁹ Ferron, L. (1978) p. 9-10

³⁵⁰ Ferron, L. (1978) p. 280

³⁵¹ Moderne meiden. Dameswielrijders en emancipatie rond 1900. (n.d.) Verkregen op 3 januari 2012 van <http://www.gendergeschiedenis.nl/nl/dossiers/fiets.html>

³⁵² Ferron, L. (1978) p. 14

³⁵³ Ferron, L. (1978) p. 86, 123, 176

³⁵⁴ Bijl, Y. (2011). *Christelijke slaaf van Ottomaanse kapers. Ottomaanse kaapvaart en slavenhandel in de zestiende eeuw*. Amsterdam: Jonge Historici Schrijven Geschiedenis. p. 4-5

³⁵⁵ Wesseling, L. (1987) p.26

³⁵⁶ Ferron, L. (1978) p. 174

1916) en de belegering van Wenen door de Turken (in 1529 en 1683) schuiven in elkaar.³⁵⁷

In de roman wordt het niet duidelijk om welk beleg het nu uiteindelijk gaat, legt Vitse uit: beide zojuist genoemde interpretaties bestaan naast elkaar, en vormen samen één verhaalwerkelijkheid, waarbij het de lezer onmogelijk wordt gemaakt om tot een eenduidige interpretatie of chronologie te komen.³⁵⁸

Daarnaast strookt de tijdsperiode waarin beide belegeringen zich historisch gezien hebben afgespeeld totaal niet met het sfeerbeeld van het fin-de-siècle dat door Ferron wordt neergezet. Ook gebruiken de Turken niet alleen traditionele wapens die passen bij de tijdsperiode waarin het beleg zich historisch gezien afspeelde, zoals de genoemde kromzwaarden, maar worden er ook bommenwerpers³⁵⁹ ingezet. Ook de jongeren die zich inzetten voor de Turkse zaak hebben Uzi's en molotovcocktails³⁶⁰ als wapens die niet bij de tijd van het Turkse beleg passen, en die zelfs ten tijde van het fin-de-siècle nog niet in gebruik waren.

Naarmate het verhaal vordert springen er meer en meer discrepanties in het oog. Zo behalen de Turken uiteindelijk de overwinning, terwijl er bij het historische beleg een nederlaag werd geleden door de Turken. Het regime dat vervolgens wordt gevestigd door de Turkse overwinnaars vertoont sterke overeenkomsten met het fascistische regime dat werd gevestigd tijdens de Tweede Wereldoorlog, merkt Wesseling terecht op.³⁶¹ Ook de wrede dood van zowel Keizer Franz als aartshertog Rudolf correspondeert niet met de historische werkelijkheid, geeft Wesseling aan.³⁶² In *Turkenvespers* worden beide personages gespietst, terwijl keizer Franz in werkelijkheid een vreedzame dood stierf, en de aartshertog zelf zijn leven beëindigde.³⁶³

Daarnaast zijn er talloze kleinere discrepanties, die echter net zoveel bijdragen aan het verstoren van de chronologie. Zo worden de componisten Schubert en Haydn, die beiden begin negentiende eeuw overleden, als personages opgevoerd: 'Papa Haydn sleet zijn laatste dagen op een zolderkamer en Franz Schubert vermaakte zijn vrienden al met op damasten

³⁵⁷ Vitse, S.B. & Vitse, S. (2009) p. 453

³⁵⁸ Vitse, S.B. & Vitse, S. (2009) p. 453

³⁵⁹ Ferron, L. (1978) p. 81

³⁶⁰ Ferron, L. (1978) p. 145

³⁶¹ Wesseling, L. (1987) p. 26

³⁶² Wesseling, L. (1987) p. 27

³⁶³ Ferron, L. (1978) p. 278, p. 314

lakens neergeschreven liederen.³⁶⁴ Het voert te ver om alle voorbeelden hier te benoemen, aangezien Ferrons roman zo talrijk is aan anachronismen dat het een losstaand onderzoek zou vergen om deze allemaal in kaart te brengen. Om die reden zullen hier twee opvallende voorbeelden worden geanalyseerd, om zo te tonen hoe Ferron de chronologie van *Turkenvespers* systematisch en verregaand verstoort.

Een voorbeeld dat exemplarisch is voor de wijze waarop Ferron om gaat met historische feiten, is de aanwezigheid van de komeet van Halley in de roman: ‘Het enige spectaculaire aan deze lucht was aanvankelijk nog de komeet van Halley geweest die dagelijks met zijn mat lichtende staart over de stad schoot, maar ook daaraan was men gewend geraakt.’³⁶⁵ Deze komeet verschijnt in werkelijkheid echter slechts één keer per ongeveer vijfenzeventig jaar, en werd onder andere waargenomen in 1835 en 1910.³⁶⁶ Deze datering maakt het verschijnen van de komeet in *Turkenvespers* niet onmogelijk, maar de mate waarin de komeet verschijnt in de roman roept problemen op. De komeet is in *Turkenvespers* meerdere malen per dag zichtbaar, en is er dus sprake van onmogelijke astrologische omstandigheden, of van een onmogelijk tijdsverloop waarbij vijfenzeventig jaar in een paar uur verstrijkt. Niet alleen lopen verleden, heden en toekomst hier door elkaar, ook wordt er opnieuw gespeeld met de grens tussen werkelijkheid en fictie, door een historisch feit te fictionaliseren.

Een ander voorbeeld van het spel met de tijd is het gebruik van een bekend kerstliedje, waaraan Kasper refereert wanneer het beddengoed vernield wordt bij de moord op zijn familie: ‘Het raam van mijn ouders’ slaapkamer werd opengegooid en de kussens en het matras werden op de binnenhof leeggeschud. *Dreamin’ of a white Christmas* en alweer op het verkeerde moment.’³⁶⁷ Het valt direct op bij deze passage dat er een kerstliedje wordt geciteerd, op een moment dat zeer ver van het kerstfeest af staat. Hoewel het duidelijk is dat Kaspar aan dit nummer moet denken vanwege de ronddwarrelende veren, wekt het contrast tussen het liedje, een symbool van een vredige tijd, en de daadwerkelijke verhaalde gebeurtenissen extra afschuw op over de gebeurtenissen. Tegelijkertijd valt het op dat het liedje qua geschiedkundige datering niet past bij de verhaalde gebeurtenis. Het nummer is

³⁶⁴ Ferron, L. (1978) p. 101

³⁶⁵ Ferron, L. (1978) p. 220

³⁶⁶ Komeet Halley. (n.d.) Verkregen op 24 december 2011 van <http://www.sterrenkunde.nl/index/encyclopedie/halleyko.html>

³⁶⁷ Ferron, Louis (1978) p. 40-41

uitgebracht in 1942³⁶⁸, wat botst met de fin-de-siècle-sfeer van *Turkenvespers* en met andere gebeurtenissen die plaats vinden in het verhaal. Weer is er een breuk waar te nemen in de chronologie. De tijdsbepaling van het nummer biedt daarnaast ook een verklaring voor het zinnetje ‘en alweer op het verkeerde moment’. Het nummer *White Christmas* is niet eerder aangehaald, waardoor de vraag op komt op welk ander moment het nummer op het verkeerde moment is gebruikt. De tijdsbepaling biedt het antwoord: het vredige nummer is uitgebracht tijdens de Tweede Wereldoorlog. Hetzelfde contrast tussen oorlog, dood, en het lieve sfeervolle liedje van Bing Crosby dat in *Turkenvespers* voorkomt, bestond toen het nummer in 1942 werd uitgebracht. Daarnaast is het nummer geschreven door een joodse songwriter³⁶⁹, en is het opgenomen tijdens de bloedhete zomer van 1942³⁷⁰: het nummer omvat een opeenstapeling van ‘verkeerde momenten’. Laurence Bergreen zegt het volgende over het nummer en over de schrijver van het nummer, Irving Berlin: “White Christmas” was essentially timeless. It was one of the few songs in the entire Berlin canon belonging to no particular era, place, or musical fashion. (...) “White Christmas” demonstrated that Berlin had reached the limit of musical assimilation.”³⁷¹ Het nummer ‘White Christmas’ verstoort niet alleen de chronologie van *Turkenvespers*, het staat op zichzelf ook symbool voor tijdloosheid, voor een overschrijding van alle grenzen van heden, verleden en toekomst. Eigenlijk wordt door deze omschrijving de aanwezigheid van het nummer in *Turkenvespers* zelfs gerechtvaardigd: het nummer is van alle tijden, en is om die reden net zo goed op zijn plek in Ferrons roman, dan in iedere andere context. *White Christmas* laat zich niet beperken tot één

³⁶⁸ Harris, R.J. (2009, 11 December). The Best Selling Record of All. ‘White Christmas’ and the reasons it endures. *The Wall Street Journal* p. 15 Verkregen op 5 januari 2012 via

<http://www.wallstreetjournal.de/article/SB10001424052748703499404574561734246276554.html>

³⁶⁹ Bergreen, L. (1996). *As Thousands Cheer: the Life of Irving Berlin*. New York: Da Capo Press. P. 410

³⁷⁰ Bergreen, L. (1996) p. 407

³⁷¹ Bergreen, L. (1996) p. 410 Het gehele citaat luidt als volgt: “White Christmas” was essentially timeless. It was one of the few songs in the entire Berlin canon belonging to no particular era, or musical fashion. It seemed always to have been there, just beneath the surface of the national consciousness, waiting for Berlin to give it final form. It embodied the paradox of the Hollywood dream factory. Here was a Jew, the son of a cantor, writing a classic *goyische* anthem. Many other American Jews, especially in Hollywood, had rushed to assimilate; they had changed their names, their religions, married gentile wives, done whatever they could to slip the bonds of their heritage, and Irving Berlin had gone on that route himself, though he stopped short of actually converting. But his willingness to embrace Christian themes and imagery in his music was unique. “White Christmas” demonstrated that Berlin had reached the limit of musical assimilation.’

bepaald moment, en de historische tijdsbepaling van het nummer is overbodig geworden bij de omschrijving er van. Het nummer staat zo in al zijn tijdloosheid symbool voor het overbodig worden van het idee van chronologie.

Dit brengt ons naar de tweede manier waarop Ferron de grenzen van de chronologie opheft: naast de daadwerkelijke verstoringen van de chronologie, zijn er ook vele passages te vinden met referenties aan verleden, heden en toekomst, die er net als *White Christmas* op wijzen dat de chronologie van de roman niet alleen is verstoord, maar dat een onderscheid tussen heden, verleden en toekomst niet langer mogelijk is.

Dit idee wordt onder andere verbeeld door de verhaallijn van de ontmoetingen tussen Kaspar en de mysterieuze man met het sikje, de cape en de cilinderhoed. De drie hoofdstukken waarin deze ontmoetingen plaatsvinden hebben als titel ‘Eerste consult’³⁷², ‘Tweede consult’³⁷³, en ‘Derde consult’³⁷⁴. Deze hoofdstuktitels geven een eerste aanwijzing over de identiteit van het mysterieuze personage. Een volgende aanwijzing is te vinden in het hoofdstuk ‘Eerste consult’, in de mand die de man achterlaat. Kaspar loopt naar de mand toe, en de volgende scène speelt zich af: ‘Ik boog me voorover. De mand was leeg en nog van slechte kwaliteit bovendien. Naast de mand lag een cahier met gemarmerd omslag. Op het etiket stond: *Over Charcot en de stank uit de mond van overledenen*. Ik sloeg het cahier open: niets dan vlekken, korsten van etensresten. Men kan soms bang worden van de onbenulligste dingen.’³⁷⁵ In het hoofdstuk ‘Tweede consult’ stelt de man vragen over Kaspars jeugd, die Kaspar met leugens beantwoordt³⁷⁶, en aan het einde van het hoofdstuk herinnert Kaspar zich een film, ‘Totem en Taboe’³⁷⁷. Al deze aanwijzingen samen leiden tot de conclusie dat de man met de cilinderhoed een rechtstreekse referentie is aan de bekende psychoanalyticus Sigmund Freud.³⁷⁸ Het cahier verwijst naar de befaamde neuroloog Charcot, die Freud

³⁷² Ferron, Louis (1978) p. 68

³⁷³ Ferron, Louis (1978) p. 202

³⁷⁴ Ferron, Louis (1978) p. 280

³⁷⁵ Ferron, Louis (1978) p. 72

³⁷⁶ Ferron, Louis (1978) p. 203

³⁷⁷ Ferron, Louis (1978) p. 204

³⁷⁸ Deze referentie aan Freud draagt bij aan de situering van het verhaal in het fin-de-siècle Wenen: Freud opende namelijk in 1886 een privépraktijk in Wenen. Zie: Greven, E. (2006) *Freud uitgeven*. (Niet officieel gepubliceerde doctorale dissertatie) Leiden: Universiteit Leiden. p. 26

inspireerde tot zijn specialisatie in de psychoanalyse.³⁷⁹ De interesse van de man voor de jeugd van Kaspar verwijst naar de psychoanalytische methoden waarmee Freud zijn patiënten behandelde. Freud behandelde patiënten vanuit de gedachte dat psychische problemen voortkwamen uit de verdringing van traumatische jeugdherinneringen.³⁸⁰ De filmtitel ‘Totem en Taboe’ tenslotte verwijst naar de door Freud geschreven verhandeling *Totem en Taboe*, waarin Freud de psychoanalyse toepast op de gehele menselijke cultuur.³⁸¹ Ook de uitspraak van de man met de mantel in het hoofdstuk ‘Het tweede consult’ verwijst naar Freuds theorieën: ‘Niets hoger hand, *ik* ben degene die bepaalt waardoor iemand bepaald wordt, maar u belooft zich daar niets van aan te trekken, u verstoort mijn therapie.’³⁸² Freud wilde bepalen waardoor iemand bepaald werd en probeerde het heden, de huidige geestelijke toestand van een persoon, te verklaren aan de hand van gebeurtenissen uit het verleden, net zoals de man met de mantel: ‘Ik probeer verbanden te leggen tussen uw verleden en uw heden, stuur de schim van Hauser achter u aan en u doet maar of u daar allemaal niets mee te maken hebt.’³⁸³ Ook in het derde hoofdstuk probeert de man informatie te verzamelen over Kaspars verleden, door vragen te stellen over Kaspars moeder. Wanneer Kaspar terug denkt aan zijn jeugd en fijne herinneringen ophaalt, onderbreekt de man zijn gedachten om hem opnieuw te herinneren aan zijn moeder, en haar traumatische dood. Dit wekt bij Kaspar grote woede op, waarop hij de man om het leven brengt: ‘Tegenstribbelen deed hij niet of nauwelijks toen ik mijn handen om zijn nek legde. In zijn brekende ogen las ik eerder begrip dan haat en ik was hem er bijna dankbaar voor. (...) Ik voelde zijn lichaam verslappen.’³⁸⁴ Door deze man om het leven te brengen, brengt Kaspar als het ware zijn verleden om het leven: er is nu niemand meer die hem herinnert aan de band tussen zijn heden en verleden. Niet alleen deze band met het verleden wordt verbroken, maar ook de verklarende kracht van het verleden wordt door Kaspar vermoord. Freud zocht een verklaring voor het heden in gebeurtenissen uit het verleden, niet alleen op het persoonlijke vlak, maar ook op het maatschappelijke en culturele vlak.³⁸⁵ De dood van de schim van Freud, symbool van de verklarende kracht van het

³⁷⁹ Greven, E. (2006) p. 26

³⁸⁰ Greven, E. (2006) p. 27

³⁸¹ Greven, E. (2006) p. 30.

³⁸² Ferron, L. (1978) p. 202

³⁸³ Ferron, L. (1978) p. 202

³⁸⁴ Ferron, L. (1978) p. 286

³⁸⁵ Greven, E. (2006) p. 30

verleden, verbeeldt de dood van deze manier van verklaren: het is niet langer mogelijk het verleden te interpreteren vanuit het heden, en causale, chronologische verbanden aan te brengen tussen heden en verleden.

Sternheim en de man met de cilinderhoed zijn verwant: beiden proberen heden, verleden en toekomst uit te beelden. De man met de cilinderhoed echter lijkt dit volgens een vaste methode te willen doen: de psychoanalytische methode, waarbij bepaalde zaken uit het verleden onherroepelijk naar een bepaald heden leiden. Er worden volgens een vast stramien verbanden gelegd. Sternheim echter heeft als regisseur een heel andere methode, de film, door Kaspar aangeduid als ‘een methode om heden, verleden en toekomst naar eigen inzicht tot leven te brengen.’³⁸⁶ Het gaat Sternheim daarbij puur om de beelden en niet om de verbanden tussen de gebeurtenissen, en de methode die wordt gebruikt kan, naar eigen inzicht, steeds iets anders inhouden, net zoals Ferron het verleden, heden en toekomst in *Turkenvespers* naar eigen inzicht tot leven brengt. Er is geen vaste chronologie meer of een vaste methode van verbanden leggen: deze zijn met de schim van Freud gestorven, eenduidige interpretatie is niet meer mogelijk, en Sternheim heeft zo definitief de regie in handen gekregen.

4.2.3. Personages

Wesseling merkt terecht op dat intertekstualiteit een zeer grote rol speelt bij de karakterisering van de personages.³⁸⁷ In *Turkenvespers* worden voortdurend citaten gebruikt uit de werelden van film, literatuur, politiek, en filosofie, hoewel deze citaten ook vaak worden verdraaid. Deze uitbundige intertekstualiteit verhoogt niet het werkelijkheidsgehalte van de personages, zoals normaal het geval is in de historische roman, maar haalt de illusie van werkelijkheid juist onderuit. De intertekstualiteit krijgt op twee manieren vorm in *Turkenvespers*. Enerzijds worden personages gemodelleerd naar personages uit andere teksten, en worden er zinnen geciteerd uit allerhande culturele bronnen, zoals volksliedjes en films, zodat er een oneindige doorverwijzing van ficties ontstaat.³⁸⁸ Anderzijds worden personages gebaseerd op historische figuren, waarbij er zulke discrepanties optreden tussen de historische figuur, en het personage in het verhaal dat aan de historische figuur refereert, dat de grens tussen fictie en

³⁸⁶ Ferron, L. (1978) p. 318

³⁸⁷ Wesseling, L. (1987) p. 26

³⁸⁸ Wesseling, L. (1987) p. 26

werkelijkheid wordt opgeheven. Het spel met de personages is daardoor verwant aan het spel met tijd en ruimte: de personages tonen dat er een anachronistische collage gemaakt wordt, waarin tijd en ruimte vervloeien.

Een goed voorbeeld van de eerste methode, de doorverwijzing van ficties, wordt gegeven wanneer Kaspar aan Alma het verhaal van hun gezamenlijke geschiedenis vertelt. Wanneer het verhaal aan zijn einde komt, wordt het volgende gesprek gevoerd: ‘‘Later ben ik die vrouw nog tweemaal tegengekomen.’ ‘Op het Operabal en op het Faschingbal,’ zei Alma, ‘o, ja, ik ken het boek.’ Ik zei dat dat onmogelijk was omdat het nog geschreven moest worden.’³⁸⁹ Hiermee wordt aangegeven dat de beschreven verhaalwerkelijkheid een fictie is: de door Kaspar vertelde geschiedenis verwijst naar een (nog te schrijven) boek, waardoor er een verwijzing van fictie naar fictie ontstaat.

Het personage Kaspar is daarnaast sterk gebaseerd op andere fictieve personages. Zo heeft Kaspar veel gemeen met het hoofdpersonage Simplicius Simplicissimus uit de roman *Der Abentheuerliche Simplicissimus Teutsch* van Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen. In het vierde hoofdstuk, waarin verhaald wordt over de brute moord op Kaspars familie, wordt nadrukkelijk gerefereerd aan de roman van Von Grimmelshausen. Zowel bij Kaspar als bij Simplicius worden de soldaten naar de boerderij van hun ouders gelokt door hun doedelzakspel.³⁹⁰ Iets later in het hoofdstuk neemt Kaspar zelf de overeenkomst tussen Simplicius en zichzelf waar: ‘En als ik mij niet aan Hauser verwant had gevoeld, dan had ik toen en op dat moment Simplicius Simplicissimus tot mijn schaduw moeten uitroepen.’³⁹¹ Zowel Simplicius als Kaspar moesten immers toezien hoe hun familie werd afgeslacht. Opvallend is ook de overeenkomst tussen de martelingen die plaatsvinden. Zo beschrijft Kaspar de marteling van een knecht: ‘De soldaten vulden een lavementspuit met gier uit de mestput en spoten het de ongelukkige in zijn strot. Een ‘Zweedse donk’ werd dat genoemd, voor het eerst gebrouwen in de Dertigjarige oorlog.’³⁹² Het verhaal van Simplicius speelt zich af tijdens de Dertigjarige oorlog, en de omschreven marteling vindt ook plaats bij de moordpartij op Simplicius’ ouders.³⁹³ Ook de marteling van de vader, die onbedaarlijk moet

³⁸⁹ Ferron, 1978, p.265

³⁹⁰ Ferron, L. (1978) p. 38, Über den Simplicissimus. (z.d.) Verkregen op 4 januari 2012 van <http://www.grimmelshausen-simplicissimus.de/simplicissimus.html>

³⁹¹ Ferron, L. (1978) p. 40

³⁹² Ferron, L. (1978) p. 40

³⁹³ Grimmelshausen, H. (1939) p. 12

lachen omdat een geit zijn voetzolen likt, komt in beide verhalen voor.³⁹⁴ In het zevende hoofdstuk, veelbetekenend ‘À la manière de Grimmelshausen’³⁹⁵ genoemd, komt Kaspar een zonderlinge man tegen. Wanneer deze man hem zijn naam vraagt, ontstaat er een vreemde conversatie, waarin Kaspar er niet in slaagt zichzelf bij zijn daadwerkelijke naam te noemen: ‘Mijn stiefvader noemde me Galgenaas en ook wel Domkop, en als hij eens in een goed humeur was, Simpelmans. Mijn moeder noemde me Knul of Aap.’³⁹⁶ Op dezelfde wijze slaagt Simplicius er niet in zichzelf of zijn familieleden bij hun naam te noemen, wanneer hij ondervraagd wordt door de kluizenaar die hem opvangt na de moordpartij.³⁹⁷ Om die reden noemt de kluizenaar de jongen Simplicius, de eenvoudige: Simplicius krijgt dus een naam die precies weergeeft wat hij is. Zijn naam refereert aan de werkelijkheid van zijn bestaan. Kaspar echter heeft Kaspar Hauser al als zijn schaduw, en neemt deze naam over: bij hem is het niet mogelijk te refereren aan wie hij werkelijk is, aangezien hij een collage is van allerlei fictieve en historische figuren. Kaspar baseert zich daarom voor zijn naam op de figuur aan wie hij zich het meest verwant voelt: Kaspar Hauser.

Kaspars leven vertoont grote overeenkomsten met het leven van de historische figuur aan wie hij zijn naam ontleent: Kaspar Hauser. De Kaspar Hauser die gebruikt is als blauwdruk voor Ferrons Kaspar kwam in 1828 aanlopen in Neurenberg.³⁹⁸ De jongen kon nauwelijks spreken en was motorisch zeer onbekwaam, en zijn achtergrond was gehuld in raadselen.³⁹⁹ Na een tijd van goede zorg bloeide hij echter op en kon hij vertellen dat hij heel zijn jeugd was opgesloten in een kelder, waardoor hij zich niet had kunnen ontwikkelen. Toch lukte het Kaspar Hauser snel om zich enkele onderdelen van de taal aan te leren, hoewel hij moeilijkheden had met grammatica, de persoonlijke voornaamwoorden ‘ik’ en ‘jij’,⁴⁰⁰ en figuurlijk taalgebruik.⁴⁰¹ Dit laatste probleem dat Kaspar Hauser ervoer, maakt hem nog

³⁹⁴ Ferron, L. (1978) p. 41-21, Grimmelshausen, H. (1939) p. 13

³⁹⁵ Ferron, L. (1978) p. 57

³⁹⁶ Ferron, L. (1978) p. 59

³⁹⁷ Grimmelshausen, H. (1939) p. 23

³⁹⁸ Simon, N. (1978). Kaspar Hauser’s recovery and autopsy: A perspective on neurological and sociological requirements for language development. *Journal of Autism and Developmental Disorders*, 8(2), p. 210

³⁹⁹ Simon, N. (1978) p. 211

⁴⁰⁰ Simon, N. (1978) p. 212

⁴⁰¹ Simon, N. (1978) p. 216

interessanter als model voor de Kaspar van Ferron. Feuerbach zegt het volgende over deze bijzonderheden van de historische Kaspar Hauser: ‘Hij had veel hulp nodig bij het maken van een onderscheid tussen organisch en niet organisch, levend en dood en vrijwillig en gedwongen. Vel dingen die de vorm van een mens of dier hadden, zag hij voor echt aan. Hij dacht dat deze vormen dezelfde eigenschappen hadden als hijzelf en andere levende wezens.’⁴⁰² De historische Kaspar Hauser maakt geen onderscheid tussen fictie en werkelijkheid, net zoals Ferron in *Turkenvespers* geen verschil maakt tussen fictie en werkelijkheid. Zo wordt ook het verschil tussen figuurlijk taalgebruik en letterlijk taalgebruik opgeheven. Er bestaat niet zoiets als letterlijk taalgebruik, aangezien geen enkele vorm van taalgebruik de werkelijkheid direct weergeeft. Het taalbegrip van de historische Kaspar Hauser werd als afwijkend gezien door zijn onderzoekers, maar in de wereld van Ferron is dergelijk taalgebruik juist de enige manier om de werkelijkheid te beschrijven.

De raadselachtige dood van Kaspar Hauser zorgt voor nog meer mysterie: de jongen zou naar een park zijn gelokt door een man die informatie zou hebben over zijn verleden. In plaats van informatie zou deze man Kaspar een briefje met een raadsel hebben gegeven, waarna hij Kaspar neer stak.⁴⁰³ Dit vertoont overeenkomsten met een belangrijk element uit *Turkenvespers*: Kaspar wordt net als de schim van Freud vermoord wanneer hij in het verleden wil graven, de verklaring van en door het verleden wordt om het leven gebracht. Ook hier blijken de verbanden tussen het verleden en het heden niet meer te vinden, wat de referentie aan Kaspar Hauser in *Turkenvespers* nog meer betekenis geeft.

De speculaties over het mogelijk adellijke bloed van Kaspar Hauser spraken en spreken ook tot de verbeelding. Kaspar Hauser zou de zoon zijn van de aartshertog van Baden.⁴⁰⁴

Belangrijke voor deze analyse is dat Hausers historische bestaan van minder groot belang is dan zijn literaire of fictionele bestaan: tot op de dag van vandaag weet niemand wie deze Kaspar Hauser was, en zijn er slechts interpretaties en speculaties over zijn bestaan. Dit gegeven is één van de belangrijkste thema’s in *Turkenvespers*: de fictie is belangrijker dan de feiten, en de fictie gaat een eigen leven leiden dat de feiten overschaduwet.

⁴⁰² Feuerbach, A.R. (1832) *Kaspar Hauser, Voorbeeld van een misdaad, gepleegd tegen de geestvermogens of het zieleleven van een mens*. Amsterdam, Ten Brink & De Vries. In Boom, M.X. & Brand, E.J.P. (1990) *Kaspar Hauser. Kind van Europa. Zijn leven zijn opvoeding zoals waargenomen en beschreven door vier tijdgenoten*. Amsterdam: Candide.

⁴⁰³ Simons, N. (1978) p. 214

⁴⁰⁴ Simons, N. (1978) p. 214

Een interessant detail, wat de keuze van Ferron voor dit voorbeeld extra kracht geeft, is dat de historische Kaspar Hauser, toen zijn opvoeding in Neurenberg begon, voor het eerst begon te dromen. Feuerbach zegt hierover het volgende: ‘Pas toen hij op een bed sliep, droomde hij ’s nachts. In het begin wist hij niet dat het dromen waren en bij zijn ontwaken vertelde hij professor Daumer zijn dromen als werkelijk gebeurde verhalen. Later pas leerde hij onderscheid te maken tussen wakker zijn en dromen.’⁴⁰⁵ Door zijn onbekendheid met het fenomeen dromen wist Kaspar niet wat hem overkwam en dacht hij dat wat hij droomde, echt was. In zijn primitieve toestand was er geen onderscheid tussen fictie, droom en werkelijkheid. Dit geldt ook voor Ferrons Kaspar Hauser. Dit is te zien wanneer Kaspar bespiegelt op de dromen die hij als jonge jongen heeft, en die zijn vormgegeven als films⁴⁰⁶: ‘Die films waren voor mij, wiens contacten met de anderen slechts hortend verliepen, een wereld naast de bestaande, met gelijke rechten en een gelijkwaardige logica.’⁴⁰⁷ Iedere wereld is immers een opvoering van ficties, zowel de wereld die als de werkelijkheid wordt beschouwd, als werelden uit film en literatuur.

Wesseling geeft aan dat naast deze doorverwijzing van ficties, ook bij de personages in *Turkenvespers* de historische feiten worden verdraaid. De personages lijken weliswaar op historische figuren, maar deze gelijkenis blijft onvolledig en gebrekkig, omdat de personages de eigenschappen van de historische figuren waarop ze gebaseerd zijn combineren met verzinself, die voor de lezer zeer eenvoudig te herkennen zijn. Zo wordt Keizer Frans Joseph gespietst terwijl hij in werkelijkheid een vredige dood is gestorven, en vinden er de meest vreemde ontmoetingen plaats tussen personages, zoals tussen kroonprins Rudolf en Kaspars verloofde.⁴⁰⁸

Figuren die ook binnen het verhaal onderdeel uitmaken van een fictie krijgen gestalte in de verhaalwerkelijkheid, personages die normaal de werkelijkheidsillusie van een roman

⁴⁰⁵ Feuerbach, A.R. (1832) p. 49

⁴⁰⁶ Het is moeilijk te bepalen of Kaspar het hier over daadwerkelijke films heeft, of over dromen, aangezien droom en film sterk verweven zijn in de roman. In deze bespiegelende passage wordt het volgende gezegd: ‘Het was de tijd van de stomme film. Tot het fantaseren van een technisch ingewikkelder medium was ik toen nog niet in staat.’ (Ferron, L. 1987 p. 48) Kaspar geeft hier aan de films te *bedenken*, maar tegelijkertijd blijken deze films op een andere plek al te bestaan. Hier wordt een eenduidige interpretatie bemoeilijkt: logica zegt de lezer dat het onwaarschijnlijk is dat iemand dromen heeft die precies lijken op bepaalde films. Toch is dat precies wat er hier wordt beschreven.

⁴⁰⁷ Ferron, L. (1978) p. 49

⁴⁰⁸ Wesseling, 1987

bevestigen, tonen duidelijk hun fictieve karakter, en de elementen die de lezer als ‘werkelijkheid’ beschouwt, worden besmet met fictie.

4.2.4. Motieven.

In *Turkenvespers* zijn volgens het Vitses essay ‘Montage en netwerk. Ander proza en de postmoderne roman’ twee vrije concrete motieven te vinden: de man met de zwarte cape en de cilinderhoed, en de zoon van de hoedenmaker. Vrije concrete motieven zijn volgens van Boven en Dorleijn terugkerende en betekenisdragende concrete eenheden die ‘die wel in het sujet voorkomen, maar geen deel uitmaken van de vertelde geschiedenis.’⁴⁰⁹ Dergelijke motieven dragen volgens Van Boven en Dorleijn bij aan de betekenis van de tekst als geheel.⁴¹⁰ Vitse voegt hier het volgende aan toe: ‘De relaties die deze terugkerende tekstelementen creëren tussen enkele personages, dragen bij tot het spel van betekenistoekenning in deze roman, hoewel ze geen sluitende en eenduidige interpretaties mogelijk maken’.⁴¹¹

Met behulp van het begrip ‘netwerk’ geeft Vitse inzicht in de betekenis van de man met de zwarte mantel en de zoon van de hoedenmaker. Het begrip ‘netwerk’ wordt door Vitse als volgt uitgelegd: ‘De netwerkstructuur veronderstelt dat een groot aantal tekstelementen op een complexe manier met elkaar verbonden zijn, en dus samen een soort netwerk vormen. De manier waarop elementen verbonden worden, kan variëren, maar vaak gebeurt dit door middel van terugkerende beelden. (...)De netwerkstructuur ondermijnt de eenheid van de tekst (...): ze vernietigt of doorbreekt deze eenheid niet, maar creëert integendeel een onvatbaar verband. Alle elementen zijn geïntegreerd in één structuur, maar deze structuur heeft geen eenduidige betekenis-kern.’⁴¹²

Deze netwerkstructuur wordt zichtbaar wanneer de relatie tussen Sternheim en Freud nader wordt bekeken. Vitse geeft dieper inzicht in de complexe relatie tussen Sternheim en de

⁴⁰⁹ Boven, E. van & Dorleijn, G. (1999) p. 270

⁴¹⁰ Boven, E. van & Dorleijn, G. (1999) p. 270

⁴¹¹ Vitse, S.B. & Vitse, S. (2009) p. 453

⁴¹² Vitse, S.B. & Vitse, S. (2009) p. 444

Freudfiguur, door te wijzen op de verbanden die tussen deze personages worden gesuggereerd door de herhaling van woorden en beelden.⁴¹³

De interpretatie van de schim van Freud wordt in eerste instantie bemoeilijkt door een overweging van Kaspar, die het volgende overdenkt na een gesprek met Sternheim: ‘Het was zo vreemd praten met deze man. In zekere zin was hij vergelijkbaar met de oude man met de cilinderhoed, met dit verschil dat de een bepaalde, terwijl de ander juist wilde weten hoe en waarom er bepaald werd.’⁴¹⁴ Wie is wie in deze zin? Op het eerste gezicht lijkt Sternheim degene te zijn die als regisseur bepaalt wat er gebeurt, terwijl de schim van Freud als psychoanalyticus degene is die de achtergronden wil onderzoeken. Sternheim verbeeldt in deze opvatting de wereld van de film, terwijl de schim van Freud de psychoanalyse verbeeldt. Wanneer echter opnieuw wordt gekeken naar de eerder genoemde uitspraak van de Freudfiguur in ‘Het tweede consult’, valt er iets vreemds op: ‘Ik probeer verbanden te leggen tussen uw verleden en uw heden, stuur de schim van Hauser achter u aan en u doet maar of u daar allemaal niets mee te maken hebt.’⁴¹⁵ De man met de mantel bepaalt hier niet alleen waardoor iemand geestelijk door bepaald wordt, maar lijkt nu ook letterlijk te bepalen waar Kaspar door achtervolgd wordt. De man met de mantel suggereert hier dat hij, als abstracte auteur, invloed heeft uitgeoefend op de handeling van het verhaal, en dat hij verantwoordelijk is voor de schim van Hauser die Kaspar achtervolgt. Deze rol als abstracte auteur was eerder weggelegd voor Sternheim, de regisseur van het verhaal. De Freudfiguur is nu óók degene die bepaalt.

De man met de cilinderhoed en de cape refereert niet alleen aan de historische figuur Freud, maar dit personage wordt ook geassocieerd met de film. Dit wordt volgens Vitse duidelijk in het hoofdstuk ‘Geratel’.⁴¹⁶ In dit hoofdstuk wordt beschreven hoe Kaspar als kind in een eik klimt, en het volgende ervaart: ‘In mijn hoofd begon het te zoemen en te ratelen. Het was een oude filmprojector waarmee je alleen stomme films kon afdraaien.’⁴¹⁷ Het scherm waarop de film wordt geprojecteerd wordt opgezet door twee mannen: ‘En even later verscheen een man

⁴¹³ Vitse, S.B. & Vitse, S. (2009) p. 453

⁴¹⁴ Ferron, L. (1978) p. 318

⁴¹⁵ Ferron, L. (1978) p. 202

⁴¹⁶ Vitse, S.B. & Vitse, S. (2009) p. 453

⁴¹⁷ Ferron, L. (1978) p. 44-45

in een groen uniform wiens linker gezichtshelft donkerder gekleurd was dan de rechter.(...)De man werd gevolgd door een tweede, gehuld in een zwarte cape met pelerine en met een wel heel hoge cilinderhoed op het hoofd. Hij had een grijs puntbaardje en stekende ogen.⁴¹⁸ In de eerste figuur, legt Vitse uit, is Kunz te herkennen, aangezien Kaspar over Kunz aangeeft dat hij een brandvlek op zijn wang heeft, waarvan Kunz zelf zegt dat het een wijnvlek is,⁴¹⁹ terwijl de tweede man een personage is dat erg op Freud lijkt,⁴²⁰ zoals al eerder in deze analyse is aangetoond. Vitse stelt hierna het volgende vast: ‘Via de Freudfiguur wordt film dus geassocieerd met droom en fantasie. De film levert fantasieën maar beschikt ook over de macht om fantasieën voor te schrijven en op te leggen. Niet enkel levert de Freudfiguur het scherm waarop deze fantasieën gestalte krijgen, hij waakt ook over de inhoud van de fantasie.’⁴²¹ Kaspars droom, die als film wordt beschreven, toont hem immers een groep vrouwen, waaronder zijn moeder, die in een dorp door de man met de cape wordt opgewacht.⁴²² Hier kan nog aan worden toegevoegd dat de man met de zwarte pelerine en de hoge hoed ook voorkomt in Kaspars filmische droom over de historische Kaspar Hauser, als de geheimzinnige man die Kaspar gevangen houdt.⁴²³ In het hoofdstuk ‘Derde consult’ wordt eveneens het verband gelegd tussen de Freudfiguur en de film over de historische Kaspar Huser. Ferron Kaspar overpeinst de motieven van de Freudfiguur, en bedenkt zich het volgende: ‘In de vreemde film die ik in mijn kinderjaren ooit over Kaspar Hauser gezien had, was een dergelijke man voorgekomen. Tot drie keer toe had hij de handeling onderbroken om een aanslag op de arme Kasper te plegen omdat deze op het punt stond onthullingen uit zijn verleden te doen.’⁴²⁴ Hiermee wordt de scène verklaard waarin de Freudfiguur aangeeft verantwoordelijk te zijn voor de schim van Hauser die Kaspar achtervolgd: de Freudfiguur wordt neergezet als de abstracte auteur van de fantasieën en dromen die Kaspar heeft.⁴²⁵ Zijn invloed is niet van kracht op het niveau van de verhaalwerkelijkheid, maar op het niveau van Kaspars geestesleven en dromen. De schim van Freud wordt verbeeldt als de regisseur van

⁴¹⁸ Ferron, L. (1978) p. 45

⁴¹⁹ Ferron, L. (1978) p. 24, in: Vitse, S.B. & Vitse, S. (2009) p. 454

⁴²⁰ Vitse, S.B. & Vitse, S. (2009) p. 453-454

⁴²¹ Vitse, S.B. & Vitse, S. (2009) p. 454

⁴²² Ferron, L. (1978) p. 47, in: Vitse, S.B. & Vitse, S. (2009) p. 454

⁴²³ Ferron, L. (1978) p. 16

⁴²⁴ Ferron, L. (1978) p. 285

⁴²⁵ Ferron, L. (1978) p. 202

dromen. Andersom wordt de regisseur Joseph von Sternheim een ‘dromer van andermans dromen’ genoemd, zoals Vitse aangeeft.⁴²⁶ Sternheim en de schim van Freud lijken nu deels samen te vallen: allebei hebben ze te maken met films en dromen. Ook op andere manieren worden er volgens Vitse verbanden gelegd tussen de Freudfiguur en regisseur Sternheim. Zo voorspelt Sternheim de komst van Freud: ‘(...)eens zal er een man komen die ons op de snijtafel legt, een man die mijn dromen verklaart en dat zal het moment zijn waarop onze weerstand definitief zal breken, daar is geen traditie tegen bestand.’⁴²⁷ Daarnaast laat Vitse zien dat de man met het grijze baardje en de cilinderhoed de koffer met illusies komt afleveren die Sternheim aan Kaspar belooft heeft, waardoor de Freudfiguur de knecht van Sternheim lijkt te zijn.⁴²⁸

Naarmate de relatie tussen de Freudfiguur en Sternheim verder bekeken wordt, komen er meer en meer complexiteiten aan het licht. Zo toont Vitse dat Kaspar Sternheim herkent in de luitenant die verantwoordelijk is voor de moord op zijn familie: ‘Zoals hij daar stond, meende ik in hem een beroemd regisseur te herkennen, de ontdekker van de goddelijkste alle vrouwen en zoon van een hoedenmaker.’⁴²⁹ Niet alleen spreekt Kaspar de luitenant aan als mijnheer Sternheim, maar ook geeft Sternheim verderop in het verhaal zelf aan dat hij ‘oud officier van het *kk* regiment Prinz Eugen’ is.⁴³⁰ Het personage wordt nog complexer, merkt Vitse op, wanneer men opmerkt dat Kaspar zijn vader, die hij nooit gekend heeft, net als Sternheim ‘de zoon van een hoedenmaker’ noemt.⁴³¹ De suggestie wordt hier gewekt dat Sternheim Kaspars vader is, geeft Vitse aan: ‘Hauser zou in dat opzicht het ‘kind’, het product van een filmregisseur zijn, een fantasiebeeld van een droomproducent.’⁴³² De vader van Kaspar lijkt echter ook op de Freudfiguur vanwege de cilinderhoed die hij draagt, en stelt zich voor als ‘Egon Trumbauer, zoon van een hoedenmaker’.⁴³³ Vitse stelt vast dat de Trumbauer, wat droombouwer betekent, vanwege de thematiek van *Turkenvespers* zowel naar Sternheim als de Freudfiguur kan verwijzen.

⁴²⁶ Ferron, L. (1978) p. 105, in: Vitse, S.B. & Vitse, S. (2009) p. 454

⁴²⁷ Ferron, L. (1978) p. 107, in: Vitse, S.B. & Vitse, S. (2009) p. 455

⁴²⁸ Vitse, S.B. & Vitse, S. (2009) p. 455

⁴²⁹ Ferron, L. (1978) p. 42, in: Vitse, S.B. & Vitse, S. (2009) p. 455

⁴³⁰ Ferron, L. (1978) p. 104, in: Vitse, S.B. & Vitse, S. (2009) p. 455

⁴³¹ Ferron, L. (1978) p. 285, in: Vitse, S.B. & Vitse, S. (2009) p. 455

⁴³² Vitse, S.B. & Vitse, S. (2009) p. 455

⁴³³ Ferron, L. (1978) p. 21, in: Vitse, S.B. & Vitse, S. (2009) p. 455

Vitse voegt hieraan toe dat de ‘zorgvuldig gemanicuurde nagels’⁴³⁴ van Trumbauer hem in verband brengen met de aartshertog van Mayerling, die juffrouw Kamenow verkracht en zwanger maakt.⁴³⁵ Verkleed als bloedgravin Elizabeth Bathory ontvangt de aartshertog Kaspar, en toont hem ‘haar fraai gemanicuurde hand’.⁴³⁶ Ook Freiherr von Sayn, die sterk doet denken aan de filosoof Wittgenstein, heeft ‘fijne handen met zorgvuldig kortgeknipte nagels’.⁴³⁷

Vitse toont zo hoe de onbekende vader van Kasper via de gemanicuurde handen en de hoge hoed en de mantel allerlei personages met elkaar verbindt: ‘De onbekende vader van Kaspar Hauser is de spin in het centrum van het web. Hij is zowel met Sternheim en de Freudfiguur als met Mayerling en Von Sayn verbonden.’⁴³⁸ Het netwerk, dat zich uitbreidt via de vrije concrete motieven, schept naar Vitses idee enerzijds logische verbanden, die niet in strijd met een realistisch verwachtingspatroon.⁴³⁹ Anderzijds worden er echter niet realistische, onlogische associaties geschapen, waarbij personages verbonden worden die gescheiden leken te zijn.⁴⁴⁰ Volgens Vitse leidt dit tot het volgende: ‘Zo ontstaat een onvatbare samenhang die niet eenduidig geïnterpreteerd kan worden.’⁴⁴¹

Deze onmogelijkheid van de eenduidige interpretatie, en de onkenbare (verhaal)werkelijkheid die daar het gevolg van is, leiden naar het hoofdmotief van de roman. Het hoofdmotief in *Turkenvespers* is fictie versus werkelijkheid. Zoals in de voorafgaande analyse zichtbaar is geworden probeert Ferron op allerlei manieren fictie en werkelijkheid door elkaar heen te laten lopen, en de grenzen tussen beiden domeinen te vervagen. Ferron kent een wereldscheppend vermogen toe aan de verbeelding, zodat de waarde van de zogenaamde bestaande werkelijkheid onderuit wordt gehaald. De wereld die het subject waarneemt, kan immers een projectie zijn van andere subjecten, en is in dat geval evengoed een constructie van de verbeelding in plaats van een objectieve observatie van de werkelijkheid. Ferron wil

⁴³⁴ Ferron, L. (1978) p. 20

⁴³⁵ Vitse, S.B. & Vitse, S. (2009) p. 455

⁴³⁶ Ferron, L. (1978) p. 197, in: Vitse, S.B. & Vitse, S. (2009) p. 455

⁴³⁷ Ferron, L. (1978) p. 142, in: Vitse, S.B. & Vitse, S. (2009) p. 455

⁴³⁸ Vitse, S.B. & Vitse, S. (2009) p. 455

⁴³⁹ Vitse, S.B. & Vitse, S. (2009) p. 455

⁴⁴⁰ Vitse, S.B. & Vitse, S. (2009) p. 456

⁴⁴¹ Vitse, S.B. & Vitse, S. (2009) p. 456

het onderscheid tussen werkelijkheid en illusie ondermijnen, zoals hij zelf in een interview aangeeft: ‘Alsof je oneindige spiegelzalen hebt, waar het steeds verder doorgaat, zodat inderdaad ieder gevoel voor ‘realiteit’ wordt opgeheven, en dat het helemaal opgaat in de pure verbeelding. Dat is waar ik altijd mee bezig ben. De grens tussen verbeelding en werkelijkheid volledig opheffen, omdat alles verbeelding is. ‘De wereld, een droom’.’⁴⁴² Het is daarom van belang dat de fictionaliteit van een verhaal wordt blootgelegd, en dat de illusie wordt verbroken dat een verhaal verwijst naar gebeurtenissen en personen die buiten een verhaal om waarneembaar zijn.

Bij het vertellen uit dit zich in het fictionaliseren van de werkelijkheid, en in de wijze waarop fictie werkelijkheidswaarde krijgt toegekend. Kaspar doet dan ook al in het begin van het boek een veelzeggende uitspraak: ‘Al begreep ik toen al wel dat er meerdere werkelijkheden bestaan die ieder naar eigen maat gemeten dienen te worden.’⁴⁴³ Een fictie in de vorm van een verhaal of een filmscène is in de roman net zo goed de werkelijkheid als historische gebeurtenissen of wetenschappelijke feiten. De verschillende fictionele niveaus in *Turkenverspers* volgen elkaar tot in het oneindige op, en verwijzen oneindig naar elkaar door. De lezer komt nooit uit bij een werkelijkheid die buiten de verhaalwerkelijkheid staat. Ook de wijze waarop er wordt omgesprongen met tijd en ruimte leidt naar fictie versus werkelijkheid als hoofdmotief van de roman. Historische feiten worden gefictionaliseerd door ze, al dan niet gewijzigd, deel uit te laten maken van het verhaal. Ferron heeft net als Kaspar een manier gevonden om heden, verleden en toekomst naar eigen inzicht tot leven te brengen: in een verhaal kan de geschiedenis elke vorm worden gegeven die men maar wil. De verdraaiing van de historische feiten en de botsing tussen feit en fictie die Ferron laat plaatsvinden, geven de historische roman een andere invulling. In tegenstelling tot de eerdere historische roman, waarbij men de fictie een historische achtergrond wilde geven, probeert dit type roman, de historiografische metafictie, juist te tonen dat de geschiedenis zoals de lezer die kent is gebaseerd op fictie. De geschiedenis is niet toegankelijk door middel van objectieve interpretaties, er bestaat slechts subjectiviteit. Elke ordening die wordt aangebracht is het resultaat van de verbeelding van de persoon of groep die de ordening aanbrengt, en is niet inherent aan de historie zelf. Zoals Ferron zelf zegt: ‘...dat de historie niet bestaat, althans niet in die zin dat er één interpretatie van de geschiedenis zou zijn. Iedere generatie maakt zijn

⁴⁴² Roggeman, W.M. (1983) p. 38

⁴⁴³ Ferron, L. (1978) p. 39

eigen interpretatie van de geschiedenis. En dat feit, dat verhevig en versterk ik.⁴⁴⁴ Tijd en ruimte zijn verwant aan de personages, aangezien beiden tonen dat er een anachronistische collage wordt gemaakt, waarbij tijd en ruimte in elkaar overvloeien. De verwijzing van fictie naar fictie, en het fictionaliseren van de geschiedenis, is ook terug te zien bij de personages. Kaspar is gemodelleerd naar fictionele en historische figuren, waardoor de fictie dezelfde waarde krijgt als de werkelijkheid in het verhaal, en de elementen die de lezer als werkelijk beschouwt, worden als fictie opgevoerd.

Turkenvespers toont door middel van bovengenoemde procedés dat de werkelijkheid alleen maar kenbaar is door middel van fictie: de uiteindelijke referentie van een verhaal in de werkelijkheid is nooit te bereiken, maar blijft immer uitkomen bij de volgende fictie. Deze problematisering van het onderscheid tussen werkelijkheid en fictie wordt ook besproken in verschillende passages in de roman. Zo reflecteert Kaspar op deze ‘ordering van zaken’ wanneer hij op bezoek is bij de Edler:

‘Zo ondoorgrondelijk is de historie der mensen nu eenmaal in elkaar gezet: men meent een greep op de dingen te hebben, meent krachtlijnen te kunnen onderscheiden langs welke de dingen zich voltrekken en men gedraagt zich als zodanig; bukkend als geweld je dreigt te overspoelen, beleefd de hoed lichtend als de tijden van wellevendheid opnieuw zijn aangebroken, maar het blijken steeds weer de verkeerde premissen te zijn waar je van bent uitgegaan. Naast de beschreven wetten van bloei en verval, van macht en onderwerping, van streven en ontreddering, spelen die van neuspoliep en maagcatarre die evenzeer hunstempel op het doen en laten van volk en enkeling drukken.’⁴⁴⁵

Kaspar reflecteert hier op de wijze waarop men de menselijke geschiedenis in deelt volgens vaste lijnen, en probeert te verklaren aan de hand van vaste wetten en causale verbanden, zonder oog te hebben voor alternatieven. Zo worden alternatieve invloeden op de historie uit het oog verloren doordat men vasthoudt aan zijn vaste manier van verklaren, en wordt er geen aandacht besteed aan de *mogelijke geschiedenis* die plaats had kunnen vinden als gebeurtenissen een andere loop hadden genomen. Dit wordt ook verbeeld wanneer Kaspar reflecteert op ordening als hij onderweg is naar het verblijf van de aartshertog:

⁴⁴⁴ Roggeman, W.M. (1983) p. 28

⁴⁴⁵ Ferron, L. (1978) p. 149

‘Zo verward als de tijden waren, zo verward waren ook de gebeurtenissen die zich in die tijden afspeelden. Niets bleek nog op zijn plaats te staan en nog lang niet alles was gewend aan de nieuwe ordening van zaken die natuurlijk geen ordening was maar eerder een wanordening. Ligt dat aan de gebeurtenissen of ligt dat aan de mensen die de gebeurtenissen moeten interpreteren? Wie over een sluitend schema beschikt waarin hij de loop der geschiedenis en de gang van een enkeling kan passen, mag het zeggen.’⁴⁴⁶

Kaspar geeft hiermee aan dat er niet slechts één schema is waarmee gebeurtenissen en geschiedenis verklaard kunnen worden, er zijn altijd meerdere verklaringen en meerdere mogelijkheden. Deze denkwijze wordt zoals eerder aangegeven verbeeld door de dood van de schim van Freud in de roman. De theorieën van Freud over vaste verbanden tussen bepaalde gebeurtenissen in het verleden en bepaalde gedragingen in het heden, zijn niet meer van toepassing in deze tijden waarin wanordening hoogtij viert. Men kan geen toegang verkrijgen tot dé waarheid of werkelijkheid, het verleden is niet meer bereikbaar als referent van het heden. Het heden is een reeks ficties, en heeft slechts ficties als referent, wat duidelijk wordt doordat Sternheim, de man die verleden, heden en toekomst naar eigen verleden tot inzicht brengt, uiteindelijk overblijft als regisseur. Het netwerk laat zien hoe deze nieuwe wijze van betekenistoekenning en interpretatie in zijn werk gaat: een onvatbaar verband wordt gecreëerd, waarvan de betekeniskern niet langer kan worden vastgesteld.⁴⁴⁷ Vitse verwoordt dit als volgt: ‘De dubbelzinnigheid en onzekerheid – het ontbreken van een eenduidig perspectief – lijkt Ferron in zijn proza te bevestigen en te versterken.’⁴⁴⁸

⁴⁴⁶ Ferron, L. (1978) p. 192

⁴⁴⁷ Vitse, S.B. & Vitse, S. (2009) p. 456

⁴⁴⁸ Vitse, S.B. & Vitse, S. (2009) p. 467

4.3 *Tongkat*.

De flaptekst van de roman *Tongkat* van Peter Verhelst beschrijft het verhaal als volgt: ‘Zijn naam is Prometheus, de jongen-die-het-vuur-bewaart-achter-zijn-tanden. Hij wordt opgepakt in de hoofdstad en vermoord in de kelders van het politiegebouw. Vlak na zijn dood treedt een winter in die het land jarenlang zal teisteren. Als de koning ook verdwijnt, breekt de revolutie uit. (...) *Tongkat* bestaat uit verhalen over een stad die onherroepelijk uiteenvalt. De lezer wordt binnengeleid in een bordeel in het donkere hart van die stad, waar de warme lichamen uit worden bestaan en waar de meisjes die er werken tongkatten worden genoemd...’⁴⁴⁹ Deze beschrijving wekt de indruk dat het verhaal van *Tongkat* eenduidig te interpreteren is, en een heldere verhaallijn heeft.

In het artikel ‘Postmodernisme en leesstrategie. Over *Tongkat* van Peter Verhelst’ geeft Vaessen echter aan dat het werk van Verhelst onder critici en recensenten als ‘moeilijk’ en ‘ontoegankelijk’ te boek staat. Vaessens heeft hier zijn eigen mening over: ‘Recensenten maken iets heel ingewikkelds van de reeks sprookjesachtige verhaalflarden die *Tongkat* óók kan zijn. Ze zoeken naar een eenheid die er misschien helemaal niet is (...)’.⁴⁵⁰ Deze uitspraak doet vermoeden dat het verhaal van *Tongkat* niet zo eenvoudig te duiden is als de flaptekst suggereert.

De beste aanwijzing over de manier waarop de lezer *Tongkat* moet benaderen, wordt door Verhelst zelf gegeven in een interview: ‘Verhalen zijn zinloos omdat ze niet tot een inzicht leiden. Wel nodigen ze uit tot spelen, tot het maken van nieuwe reeksen, met misschien wel als enig nut het verdrijven van de verveling. (...) Van eenduidigheid heb ik de buik vol. Schud de elementen uit mijn boeken als een pak kaarten door elkaar en speel er net zo lang mee tot je een eigen duiding aan het verhaal hebt gegeven.’⁴⁵¹

⁴⁴⁹ Verhelst, P. (2000) *Tongkat. Een verhalenbordeel*. Amsterdam: Prometheus.

⁴⁵⁰ Vaessens, T. (2001, 3 oktober). Postmodernisme en leesstrategie. Over *Tongkat* van Peter Verhelst. *Neerlandistiek.nl*, 2001, artikel 01.10. Verkregen op 28 december, 2011, van <http://www.neerlandistiek.nl/01.10/>

⁴⁵¹ Pleij, S. (1996, 20 november). ‘Op engagement zul je mij niet betrappen’. Interview met de auteur van *De kleurenvanger*. *De groene Amsterdamer*, (47). Elektronische versie verkregen op 5 maart, 2012, van http://www.groene.nl/1996/47/sp_verhe.html

De ons bekende werkelijkheid en ordening worden in het werk van Verhelst aan stukken gescheurd en tot onderdeel gemaakt van een ingewikkeld literair spel. In de hierop volgende analyse zal worden getoond hoe *Tongkat* de traditionele leeswijze weerstreeft en de lezer dwingt op een nieuwe manier naar de roman te kijken.

4.3.1. Vertellen.

In *Tongkat* vertellen verschillende personages hun deel van het verhaal, waarbij de visies elkaar gedeeltelijk overlappen. In het eerste hoofdstuk, ‘Aardbeienmond’, wordt verteld hoe de inwoners van een klein dorpje omgaan met de plotseling ingezette vrieskou. De ik-verteller die in dit hoofdstuk verhaalt over de gebeurtenissen, is een jongeman uit het dorp. Nadat de koning de dorpelingen in het paleis heeft uitgenodigd, krijgt de jongen de taak om het ijs van de wandtapijten te slaan. Het tweede hoofdstuk, ‘Vuurjongen’, verhaalt over Prometheus, de jongen die het vuur achter zijn tanden bewaarde. Vanuit een afgezwakt auctoriaal verstelstandpunt wordt verteld over het leven van Prometheus, vanaf de bevruchting van zijn moeder tot het moment dat hij wordt meegenomen door zijn moordenaars. In het derde hoofdstuk, ‘Tongkat’, komt Ulrike aan het woord, en zij vertelt over haar leven vanaf haar vroegste herinneringen, tot aan het moment waarop ze Prometheus meeneemt naar de stad. Hoofdstuk vier, ‘Muurvrouw’, laat de moeder van Prometheus als ik-verteller aan het woord. De vrouw vertelt over haar ervaringen vanaf de dood van Prometheus tot haar eigen dood. Ulrike komt wederom als ik-verteller aan het woord in hoofdstuk vijf, ‘Tongkat²’. Ulrike vertelt haar ervaringen vanaf het moment dat de revolutie uitbrak, tot het moment waarop het geweld in de stad zijn hoogtepunt bereikt, en ze met een motor op de paleismuur afrijdt. In het zesde hoofdstuk, ‘Spijkerman’, is paleismagiër Juan de ik-verteller. De magiër vertelt hoe zijn leven is verlopen, hoe hij zijn positie in het paleis heeft verworven en een vondeling onder zijn hoede nam, en hoe hij er in slaagde de gedachten van de jonge koning binnen te dringen. Deze jonge koning is in hoofdstuk zeven, ‘Vleeskroon’, de ik-verteller. Hij vertelt over de gebeurtenissen die plaatsvonden vanaf het moment dat hij Ulrike kust, tot het moment dat hij voor de paleismuur staat en Ulrike recht met haar motor op zich af ziet rijden. In ‘Vuurhaar’, het laatste hoofdstuk, is de kamerjongen van de koning de ik-verteller. De kamerjongen vertelt over zijn jeugd, de gebeurtenissen in het paleis voor het intreden van de vrieskou, en tijdens de vrieskou en de revolutie, en over zijn ervaringen nadat de dooi is ingetreden. Vaessens spreekt in verband met deze verschillende perspectieven van de geactiveerde lezer, en zegt hierover het volgende: ‘De versies overlappen elkaar en er zijn nogal wat verschillen

tussen de visies op de verhaalde gebeurtenissen. Deze perspectivische structuur daagt de lezer uit om, los van de mogelijk vervalsende visies van de sprekende personages, het 'echte' verhaal te reconstrueren, zoals een rechter na het horen van acht getuigen ook een eigen, onafhankelijk oordeel velt.⁴⁵²

De betrouwbaarheid van de ik-vertellers en de vertelinstantie, en de alwetendheid van de vertelinstantie worden voortdurend aan het wankelen gebracht. De ik-vertellers leveren regelmatig commentaar op hun versie van de gebeurtenissen. Zo spreekt Ulrike de lezer persoonlijk aan, wanneer zij verteld heeft dat de haarlok op haar voorhoofd rood is geworden. 'Geloof u mij?'⁴⁵³ Vraagt ze de lezer. In de volgende alinea geeft Ulrike weer hoe haar opvoeding haar heeft moeten voorbereiden op haar taak als de stem van haar uitgemoorde dorpsgenoten. De opmerking die hierna volgt, zet deze versie van de gebeurtenissen weer in een ander daglicht: 'Maar ik had al die jaren op de grafheuvel niet meer gesproken. Of toch?'⁴⁵⁴ De vragen stellen de betrouwbaarheid van de vertelling op de proef: de ik-verteller lijkt niet alleen te spelen met het vertrouwen van de lezer, maar heeft ook geen grip op zijn of haar eigen geheugen. De verteller vertrouwt zichzelf niet eens.

De vertelinstantie in het tweede hoofdstuk heeft kennis van gebeurtenissen die buiten het blikveld van Prometheus zelf vallen, zoals het samenzijn van de ouders van Prometheus voor zijn geboorte: 'Pas nadat ze zijn haren had gewassen, keek ze hem aan, probeerde haar man te herkennen in dat pezig, witte lijf, waarin iets wilds zich had teruggetrokken, een hondelijf dat nog één keer grommend en met ontblote tanden zou opspringen. Ze trok haar kleren uit en ging op bed liggen.'⁴⁵⁵ De vertelinstantie toont hier zijn inzicht in de gedachten en gevoelens van de moeder van Prometheus, maar ook deze kennis wordt geproblematiseerd. Zo geeft de vertelinstantie in zijn verhaal het volgende aan: 'Het is moeilijk te zeggen of Prometheus mensen vermeed omdat hij zichzelf niet langer als een mens beschouwde, of dat hij van hen vervreemde omdat hij geen mensen meer zag.'⁴⁵⁶ De vertelinstantie toont hier niet alleen zijn onzekerheid over zijn eigen kennis, maar suggereert ook dat Prometheus zelf ook niet weet wat de oorzaak is van zijn vervreemding. Terecht zegt Thomas Vaessens in zijn artikel 'Postmodernisme en leesstrategie. Over Tongkat van Peter Verhelst' het volgende: 'Het

⁴⁵² Vaessens, T. (2001) *Geen paginering*

⁴⁵³ Verhelst, P. (2000) *Tongkat. Een verhalenbordeel*. Amsterdam, Prometheus. p. 130

⁴⁵⁴ Verhelst, P. (2000) p. 130

⁴⁵⁵ Verhelst, P. (2000) p. 85

⁴⁵⁶ Verhelst, P. (2000) p. 96

concept van de alwetende vertelinstantie is in deze roman niet meer valide. Normaal gesproken vertegenwoordigt zij het hoogste, want alwetende, 'gezag' in een verhalende tekst. In Tongkat echter vindt zij het moeilijk de gebeurtenissen te doorgronden. Ook de vertelinstantie zal de interpreterende lezer geen helpende hand toesteken. Je moet als lezer zélf orde aanbrengen in de betrekkelijke chaos van de aangereikte verhaalgebeurtenissen.⁴⁵⁷ De lezer wordt niet langer bij de hand genomen door de verteller bij zijn interpretatie van de roman, maar moet nu zelf proberen uit de verschillende verhaalversies een coherent verhaal te destilleren. De lezer krijgt alle verantwoordelijkheid toegeworpen en maakt zelf de beslissing welke verhaalversie volgens hem correspondeert met de verhaalwerkelijkheid. Vaak krijgt de lezer dan ook verschillende mogelijkheden toegeworpen door de verteller, zoals in het bovenstaande voorbeeld over de mensenschuwe Prometheus, of in een ander voorbeeld dat in het laatste hoofdstuk van de roman te vinden is:

‘Ik heb gelogen. Het is niet zo dat ik alles verloor toen ik door de modder werd gegrepen. Ik heb mijn mes nog. Misschien bewaarde ik het gewoon in mijn lichaam. (...) Misschien bestaat het mes uit de kogels die uit mijn lichaam zijn gegroeid; op warme dagen vielen ze uit mijn vlees op de houten bodem van mijn boot. (...) Misschien heb ik een van de messen opgevangen die mijn demonen naar me gooiden. Welke uitleg verkiest u?’⁴⁵⁸ De vondeling uit het paleis die later de kamerjongen van de kroonprins wordt, reflecteert hier in deze passage op de gebeurtenissen eerder in het hoofdstuk. Thomas Vaessens legt uit dat hier wederom de lezer de keuze wordt gelaten tussen de verschillende werkelijkheden van het verhaal.⁴⁵⁹ De lezer is de beslissende instantie die helemaal zelf moet kiezen welke structuur hij aanbrengt in het verhaal, en de vertellers bieden hem geen enkele hulp.

Het vertelperspectief en de wijze waarop dit wordt geïncrimineerd breiden de keuzemogelijkheden voor de lezer nog verder uit. Het perspectief verschuift soms op een manier die in de werkelijkheid onmogelijk is, of toch op zijn minst doet twifelen aan de betrouwbaarheid en zelfs de identiteit van de verteller. Een opvallend voorbeeld is te vinden in hoofdstuk één, waarin de ik-verteller, een dorpsjongen, de gebeurtenissen omschrijft in zijn dorp na de inzet van de vrieskoude. De dorpelingen bekleden de dorpskerk met

⁴⁵⁷ Vaessens, T. (2001) *Geen paginering*

⁴⁵⁸ Verhelst, P. (2000) p. 334

⁴⁵⁹ Vaessens, T. (2001) *Geen paginering*

spiegelscherven in de hoop een einde te maken aan de vrieskou. Om de kerk te bekleden met scherven moeten de dorpelingen een stellage bouwen van ijsbalken, zodat men goed bij de muren van de kerk kan, en voor deze stellage zijn ijsbalken nodig die omhoog moeten worden getakeld. De zoals hieronder zal blijken zeer belangrijke stappen van dit takelproces kunnen als volgt worden gereconstrueerd⁴⁶⁰: een zware man of een groep jongens staat in de nok van de stellage. Aan de voet van de kerk bevinden zich ijsbalken. Aan de man of aan de groep jongens wordt een touw vastgemaakt. Het touw wordt via een katrol naar de grond geleid, en aan de ijsbalken die daar liggen vastgemaakt. De man of de groep jongens springt, en trekt met zijn gewicht de ijsbalken omhoog: ‘Er werden katrollen in de bovenste ijsbalken gedreven. De zwaarste mannen bonden een touw rond hun middel en sprongen schreeuwend in de diepte, terwijl ze met hun gewicht een nieuwe lading ijsbalken omhoog trokken.’⁴⁶¹ Wanneer de stellage te hoog wordt, krijgen de mannen hoogtevrees, en worden kinderen ingezet bij het werk, waaronder de ik-verteller, die deel uitmaakt van de groep: ‘Onze groep kon vliegen. We waren met zijn vijven. We haakten de armen in elkaar en de anderen bonden het touw om ons heen. Als een tros lieten we ons van de bovenste ijsbalk vallen.’⁴⁶² Op een dag gebeurt er echter een ongeluk:

‘Op een dag hadden we in een ogenblik van onoplettendheid de touwen niet goed vastgemaakt. De tros van vijf jongens sprong, maar er werd niet gezongen, de ijsbalken kwamen niet omhoog. In plaats daarvan kwam de lege lus van het touw met een tik tegen de katrol terecht. We namen niet eens de tijd om ons vast te maken. We sprongen naar de lus en lieten ons vallen. Vijf jongens lagen als scherven op de grond.’⁴⁶³

Wanneer de lezer het perspectief van deze passage vast probeert te stellen, stuit hij op problemen: het perspectief lijkt van zin tot zin te verschuiven. Deze scène roept echter nog meer vragen op: wat gebeurt hier eigenlijk precies, en wie zijn de genoemde ‘we’ van moment tot moment? De reconstructie van het proces van ijsbalken takelen correspondeert niet met het hier omschreven ongeluk. Wanneer de passage van het ongeluk wordt vergeleken aan de hand van de reconstructie van het takelproces van ijsbalken, wordt zichtbaar waar de passage problematisch is:

⁴⁶⁰ Aan de hand van de op pagina 19 (Verhelst, P. 2000 p. 19) beschreven werkzaamheden.

⁴⁶¹ Verhelst, P. (2000) p. 19

⁴⁶² Verhelst, P. (2000) p. 19

⁴⁶³ Verhelst, P. (2000) p. 19

- ‘Op een dag hadden we in een ogenblik van onoplettendheid de touwen niet goed vastgemaakt’.⁴⁶⁴ Deze ‘we’ kan zowel uit de mensen beneden bestaan die de touwen aan de ijsbalken moet vastmaken, als uit de groep die de touwen aan de kinderen boven in de stelling moet vastmaken. De springende kinderen maken dit touw immers niet zelf vast: ‘We haakten de armen in elkaar en de anderen bonden het touw om ons heen.’⁴⁶⁵
- ‘De tros van vijf jongens sprong, maar er werd niet gezongen, de ijsbalken kwamen niet omhoog.’⁴⁶⁶ De bijzondere omschrijving van het groepje als ‘de tros van vijf jongens’ lijkt er op te wijzen dat het hier om groepje jongens gaat waar de ik-verteller eerder deel van uitmaakte. De ik-verteller vertelde daarnaast eerder het volgende over de sprong van het groepje jongens waar hij toe behoorde: ‘We hadden geen lepels ether meer nodig om te dromen, de val bracht ons hoofd aan het zingen.’⁴⁶⁷ In de passage die het ongeluk beschrijft, wordt aangegeven dat er nu niet werd gezongen, en aangezien er in dit gedeelte van het verhaal verder niet wordt gesproken over ‘zingen’ in verband met de sprong van de kerk, lijkt het hier over het zingen in de hoofden van de jongen te gaan. Het perspectief verschuift hier dus, en behoort nu toe aan de springende groep jongens. Wanneer het groepje jongens dat verongelukt echter de tros jongens is waartoe de ik-verteller behoort, komt de lezer voor een probleem te staan: wie is dan de ik-verteller na het ongeluk?
- ‘In plaats daarvan kwam de lege lus van het touw met een tik tegen de katrol terecht.’⁴⁶⁸ Door deze zin lijkt het perspectief weer te verschuiven naar de groep boven in de stelling, die het touw om de jongens vast moet maken. De tik van het touw is logischerwijs niet goed te horen voor de groep mensen aan de grond, of voor de springende jongens, die dan al een stuk naar beneden gevallen moeten zijn. Deze zin suggereert dat het ongeluk werd veroorzaakt doordat het touw niet goed vast zat aan de ijsbalken. Het touw beweegt immers alleen doordat de jongens springen. Wanneer de jongens een vrije val hadden gemaakt doordat het touw niet goed aan hun groepje

⁴⁶⁴ Verhelst, P. (2000) p. 21

⁴⁶⁵ Verhelst, P. (2000) p. 19

⁴⁶⁶ Verhelst, P. (2000) p. 21

⁴⁶⁷ Verhelst, P. (2000) p. 19

⁴⁶⁸ Verhelst, P. (2000) p. 21

vast zat, zou het touw niet door de katrol heen zijn bewogen, maar was het stil blijven hangen.

- ‘We namen niet eens de tijd om ons vast te maken.’⁴⁶⁹ Met deze zin wordt de passage nog problematischer. Zoals eerder uitgelegd, maakten de jongens zich zelf niet vast. Verder hoefde geen van de aanwezigen een touw aan zichzelf vast te maken. Wie is dus de ‘we’ in deze zin? Toch de jongens, voor wie het als enige noodzaak is om zich aan het touw vast te maken? De jongens zouden hier echter geen tijd voor hebben, laat staan dat ze zouden overwegen hier tijd voor te nemen. Misschien zijn het toch andere aanwezigen in de stelling, die probeerden de jongens te redden?
- ‘We sprongen naar de lus en lieten ons vallen.’⁴⁷⁰ De passage wordt nu nog problematischer. Wie is de ‘we’ in deze zin? Is de ‘we’ in deze zin toch de groep boven aan de toren, die het touw niet goed heeft vast gemaakt aan de springende jongens, en zo tegenwicht probeert te bieden? In dat geval zou echter de eerdere omschrijving van het ongeluk niet kloppen. Daarbij zouden door deze redding de springende jongens niet dood zijn gevallen omdat er op tijd tegenwicht werd geboden, óf zouden hun lijken weer omhoog zijn gehesen door het tegenwicht. Daar is het de springende groep mogelijk niet gelukt om het touw te grijpen, in welk geval er nog meer doden zouden zijn door een val van de kerktoren.
- ‘Vijf jongens lagen als scherven op de grond.’ Het probleem van het touw duikt hier weer op: werd er eerder gesuggereerd dat de jongens wel waren samengebonden maar de ijsbalken niet, dan lijkt het nu weer of de jongens niet zijn samengebonden. Het woord ‘scherven’ lijkt erop te duiden dat ze verspreid liggen, wat niet zo zou zijn als ze samengebonden waren. Het perspectief komt hier weer liggen bij de groep mensen op de kerktoren, of de groep mensen op de grond. Wie het perspectief uiteindelijk heeft, wordt voor de lezer niet duidelijk.

De passage van het ongeluk is hier zeer uitvoerig besproken, om aan te tonen hoe met kleine discrepanties, die bij de eerste blik nauwelijks opvallen, een groot en onoplosbaar probleem wordt geschapen. In deze scène worden zoveel verschillende invalshoeken mogelijk gemaakt, dat het onmogelijk is te bepalen voor de lezer wie hier de verteller en focalisator is. Dit werkt ook bevreemdend: hoe kan het perspectief van de jongens immers worden weergegeven, als

⁴⁶⁹ Verhelst, P. (2000) p. 21

⁴⁷⁰ Verhelst, P. (2000) p. 21

ze het zelf niet meer kunnen navertellen? Deze scène heeft bijna iets weg van een film, waarbij verschillende invalshoeken van de camera aan elkaar worden gemonteerd. De lezer moet zelf bepalen wie de verteller is, de tekst biedt onvoldoende aanwijzingen om tot een eenduidige conclusie te komen.

Een ander voorbeeld van de perspectivistische inconsequenties wordt aangedragen door Vaessens. Vaessens geeft aan dat de koning in hoofdstuk 7 zijn verhaal vertelt op het moment dat de gebeurtenissen al heeft plaatsgevonden⁴⁷¹, wat valt op te maken uit de onvoltooid verleden tijd die overwegend wordt gebruikt in het hoofdstuk. Aan het eind van het hoofdstuk sterft de koning echter⁴⁷², wat volgens Vaessens niet rijmt met de *vision par derrière*. Vaessens lijkt hier echter over het hoofd te zien dat de laatste passage van het hoofdstuk in de tegenwoordige tijd is geschreven, waardoor er nu sprake is van *vision avec*.⁴⁷³ Het is mogelijk dat de koning de gebeurtenissen tot aan de laatste momenten voor zijn dood achteraf heeft verteld, en dat er vervolgens mee wordt gekeken met de belevenissen van de koning zoals die zich op dat moment aan hem voordoen. De twee verschillende periodes worden ook in de opmaak van elkaar gescheiden door een ring van vijf sterren.⁴⁷⁴ Dit verklaart ook het abrupte einde van het hoofdstuk: '(...)en ik als een minnaar druipend van verlangen en...'⁴⁷⁵ Een beter voorbeeld van een dergelijke consequentie is te vinden aan het eind van hoofdstuk vijf. In dit hoofdstuk worden de wederwaardigheden van Ulrike als strijdster voor de revolutie verteld, en net als in hoofdstuk zeven wordt overwegend de onvoltooid verleden tijd gebruikt, en is er sprake van *vision par derrière*. Aan het einde van het hoofdstuk wordt verteld hoe Ulrike op haar motor op de paleismuur afrijdt, en het abrupte einde van het hoofdstuk suggereert haar dood.⁴⁷⁶ Het verschil met hoofdstuk zeven is echter dat onvoltooid verleden tijd nog steeds wordt gebruikt na de ring van vijf sterren, die de aanvang van de afsluitende passage markeert.⁴⁷⁷ Hoewel ook hier wordt overgegaan op de tegenwoordige tijd, suggereert de verleden tijd aan het begin van de afsluiting dat deze passage achteraf is verteld, wat niet

⁴⁷¹ Vaessens, T. (2001) *Geen paginering*

⁴⁷² Verhelst, P. (2000) p. 257 De dood van de koning wordt ook beschreven in het hoofdstuk 'Vuurhaar' (Verhelst, P. 2000 p. 321)

⁴⁷³ Verhelst, P. (2000) p.255-257

⁴⁷⁴ Verhelst, P. (2000) p.255

⁴⁷⁵ Verhelst, P. (2000) p. 257

⁴⁷⁶ Verhelst, P. (2000) p.191

⁴⁷⁷ Verhelst, P. (2000) p.191

strookt met de dood van Ulrike aan het eind van de passage. Wie hier verhaalt over Ulrikes laatste momenten, wordt echter in de roman niet duidelijk.

Steeds wordt de lezer de keuze gelaten om te beslissen wie de verteller is, welke plek deze verteller inneemt in het verhaal, en hoe betrouwbaar zijn verhaal is. Het meest treffend komt dit scala aan keuzemogelijkheden tot uiting aan het einde van het eerste hoofdstuk, waarin de ik-persoon vertelt hoe hij vanaf zijn eiland vogels de wereld in jaagt, met aan hun poten repen stof met daarop zinnen uit zijn verhaal. De ik-figuur zegt vervolgens het volgende: ‘Ik hou ervan te denken dat anderen die vogels zullen vangen, betoverd door hun veelkleurigheid. Ze zullen de linten wegnippen en mijn woorden lezen. Misschien zullen ze er hun eigen verhaal mee maken, geprikkeld door die onaffe zinnen. Misschien ook niet.’⁴⁷⁸ Deze scène kan als mise en abyme worden beschouwd, een weerspiegeling van de leeshouding die Tongkat wil bereiken met zijn onbetrouwbare en twijfelende vertellers. Het is niet mogelijk één juiste of op werkelijkheid berustende verhaalstructuur te destilleren uit de roman. Het is immers bijna onmogelijk dat de vogels meer dan één keer in dezelfde samenstelling op dezelfde plek zullen landen.⁴⁷⁹ Net zoals de vogels steeds anders terecht zullen komen en nooit hetzelfde verhaal zullen vormen, zo zal elke lezer vanuit zijn eigen achtergrond zijn eigen interpretatie geven aan de roman en zal iedere nieuwe interpretatie weer anders zijn door de voorgaande.

4.3.2. Tijd en ruimte

Vaessens⁴⁸⁰ reconstrueert de chronologie van Tongkat aanvankelijk volgens de traditionele conventies. De verschillende, niet-chronologische hoofdstukken kunnen zo worden geanalyseerd dat er een logisch-chronologische volgorde van gebeurtenissen wordt gereconstrueerd, die grofweg uit de volgende delen bestaat:

- de periode voor de ijstijd: het leven van Prometheus, het leven van Ulrike, en de gebeurtenissen in het paleis;
- de dood van Prometheus en de daaropvolgende ijstijd;
- de periode nadat de dooi is ingetreden.

⁴⁷⁸ Verhelst, P. (2000) p. 81 in: Vaessens, T. (2001) *Geen paginering*

⁴⁷⁹ Vaessens, T. (2001)

⁴⁸⁰ Vaessens, T. (2001)

Deze reconstructie veronderstelt volgens Vaessens echter een orde die er niet is: de roman presenteert zich niet als een lineair verhaal, dat voldoet aan de wetten van oorzaak en gevolg, maar is een ‘netwerk van acht in elkaar overgaande teksten’⁴⁸¹ die parallel lopen, in elkaar grijpen, en in elkaar overvloeien.⁴⁸² Terecht merkt Vaessens het volgende op:

‘Wie een narratieve tekst interpreteert, moet aannemen dat de daarin gerapporteerde gebeurtenissen een ‘ware’ of ‘werkelijke’ volgorde hebben, want alleen dan kan hij of zij de specifieke presentatie ervan in het verhaal (discourse, sujet) beschrijven als modificatie van die ‘natuurlijke’ volgorde. Gebeurtenissen, zo zou men immers nuchter kunnen redeneren, gebeuren nu eenmaal in een bepaalde volgorde. Wie die redenering volgt, gaat uit van het primaat van de geschiedenis en past aannames over de wereld toe op de tekst.’⁴⁸³

Wanneer aannames over de geschiedenis als logisch-chronologisch geordend geheel wegvallen, en er niet langer wordt geloofd in causaliteit als structuur, wordt het ook onmogelijk een verhaal dusdanig te reconstrueren dat de ‘werkelijke’ volgorde boven water komt. Een dergelijke werkelijkheid bestaat immers niet, en de structuur die men toepast, stijgt nooit boven het niveau van een bepaalde interpretatie of visie uit. De beschrijving van *Tongkat* als een netwerk van verhalen doet direct denken aan de door Vitse beschreven netwerkstructuur, waarin een groot aantal tekstelementen met elkaar op complexe wijze verbonden zijn. De netwerkstructuur zoals beschreven door Vitse, is ook zichtbaar in *Tongkat*: ‘Alle elementen zijn geïntegreerd in één structuur, maar deze structuur heeft geen eenduidige betekenis-kern.’⁴⁸⁴

De problematisering van een vaststaande volgorde én de onderliggende netwerkstructuur wordt zichtbaar wanneer de lezer het precieze moment probeert vast te stellen waarop de dooi intreedt. Verhelst brengt structuur aan in *Tongkat* met behulp van de tegenstelling warm/koud.⁴⁸⁵ Een warme periode wordt gevolgd door een koude periode, waarop weer een warme periode begint. Verhelst haalt dit logische schema echter onderuit door in de inzet van

⁴⁸¹ Vaessens, T. (2001)

⁴⁸² Vaessens, T. (2001)

⁴⁸³ Vaessens, T. (2001)

⁴⁸⁴ Vitse, S.B. & Vitse, S. (2009) p. 444

⁴⁸⁵ Ik werd op dit structuurprincipe en op de verschillende uitwerkingen ervan gewezen door Sven Vitse, die dit en andere principes uiteenzet in een ongepubliceerde tekst.

de vrieskou en de dooiperiode in verschillende vertellingen op verschillende momenten plaats te laten vinden.

Volgens het personage Muurvrouw zet de vrieskoude in op het moment dat Prometheus wordt vermoord: ‘De kou zaaide zich uit over de stad op de dag dat de jongen die het vuur achter zijn tanden verborgen hield vermoord werd.’⁴⁸⁶ Het eerste hoofdstuk begint met de inzet van de vrieskou. In het verhaal wordt verteld dat de winter en de dooiperiode als een totale verrassing komen: ‘Na de Grote Winter brak de Grote Dooiperiode aan, even onaangekondigd, even onbegrijpelijk en even verwoestend.’⁴⁸⁷ De oude koning, de vader⁴⁸⁸ ontbiedt de magiër uit de kerker onder het paleis. Deze magiër toont grote overeenkomsten met magiër Juan uit het zesde hoofdstuk: ‘Vele jaren voordien was de man naar het diepste punt van het paleis verbannen. Daar zat hij tot zijn middel in het ijs. Hij had alleen zijn boeken mee mogen nemen.’⁴⁸⁹ De koning krijgt de raad het Meisje met het rode Haar te zoeken om de warmte terug te doen keren.⁴⁹⁰ De koning zoekt en vindt het meisje en kust haar, waarop ze opstijgen en de koning verdwijnt.⁴⁹¹ De dooiperiode zet echter pas later in dan was voorspeld: eerst begint de belegering van het paleis, en wordt de bomaanslag in het paleis gepleegd: ‘De bom was zo krachtig geweest dat ze letterlijk een zwart gat had geslagen in het paleis’⁴⁹² Hierna begint de dooi.

De verhalen van het tweede en het derde hoofdstuk spelen zich af voor de Grote Winter. In het vierde hoofdstuk, waarin de moeder van Prometheus over haar belevenissen vertelt, begint de Grote Winter na de dood van Prometheus, maar over een bomaanslag wordt niet gesproken. In het vijfde hoofdstuk, waarin het verhaal van Tongkat wordt verteld, lijkt het steeds te vriezen. De opstandelingen stapelen na elke aanval lijken op de muur van lijken die als zandzakken worden gebruikt, ‘Waarna de winter de nieuwe, verhoogde muur verglaasde.’⁴⁹³ Er wordt gesuggereerd dat de vrieskou steeds opnieuw de nieuw aangevoerde lijken bevriest, wat de indruk wekt dat het verhaal inzet in de vriesperiode. Daarnaast wordt

⁴⁸⁶ Verhelst, P. (2000) p. 143

⁴⁸⁷ Verhelst, P. (2000) p. 70

⁴⁸⁸ Verhelst, P. (2000) p. 36

⁴⁸⁹ Verhelst, P. (2000) p. 27

⁴⁹⁰ Verhelst, P. (2000) p. 28

⁴⁹¹ Verhelst, P. (2000) p. 29-30

⁴⁹² Verhelst, P. (2000) p. 66

⁴⁹³ Verhelst, P. (2000) p. 176

het volgende verteld: ‘De kogels ketsten af op de bevroren grond en floten als wespen rond je oren.’⁴⁹⁴ Verder in het hoofdstuk wordt ‘de eerste explosie in het paleis’⁴⁹⁵ genoemd, waar al enkele aanslagen aan vooraf zijn gegaan. De bestorming van het paleis, waar Ulrike aan deelneemt, vindt ook plaats in de winterperiode: ‘Door de banden waren spijkers geslagen die in het ijs beten.’⁴⁹⁶

De eerstvolgende aanwijzing over de inzet van de vrieskou wordt gegeven door Juan de magiër, die de vrieskou voelt optrekken wanneer hij in zijn cel zit. Hier is het echter onduidelijk wanneer dit precies gebeurt doordat Juan zelf geen tijdsbesef heeft in zijn donkere cel. Het enige dat de lezer te weten komt, is dat de vrieskou is begonnen nadat Juan in de cel werd gestopt, toen de prins nog een kind was,⁴⁹⁷ en voordat de koning Juan ontbiedt om het begrip warmte uit te leggen.⁴⁹⁸ In tegenstelling tot het eerste hoofdstuk, waarin de oude koning de magiër om raad vroeg, wordt hier beschreven dat het de zoon van de oude gelovige koning is die om raad vraagt: ‘Het was de koning zelf die me ontboden had. De zoon.’⁴⁹⁹ Het optrekken van de vrieskou wordt in dit hoofdstuk heel anders beschreven dan in het eerste hoofdstuk, toen de kou in één nacht optrok: ‘Het was een avond geweest als alle andere. De sterren hadden misschien iets heviger geblonken aan de hemel, iets roder, of misschien ook niet. Je sloot ramen en deuren. Je ging slapen. Je werd wakker in een glazen wereld.’⁵⁰⁰ Hier wordt duidelijk aangegeven dat de kou zeer snel inzette, terwijl de kou in hoofdstuk zes veel langzamer lijkt in te zetten: ‘De kou schilderde ijsbloemen op de muren. *Steeds vaker* dromden de ratten samen op mijn lichaam. In mijn cel stonk het door de lijken, maar de stank leidde de aandacht af van de vrieskou. *Tot de vrieskou zelfs de stank verjoeg.* (...) Een voor een verdwenen de ratten. Verjaagd door de vrieskou.’⁵⁰¹ De zinsdelen die hier cursief zijn weergegeven geven de indruk dat het inzetten van de kou langere tijd in beslag nam, en kan worden afgemeten aan verschillende momenten (het samendrommen van de ratten, het verdwijnen van de stank, het verdwijnen van de ratten) die een langere tijdsspanne beslaan.

⁴⁹⁴ Verhelst, P. (2000) p. 176

⁴⁹⁵ Verhelst, P. (2000) p. 187

⁴⁹⁶ Verhelst, P. (2000) p. 189

⁴⁹⁷ Verhelst, P. (2000) p. 118

⁴⁹⁸ Verhelst, P. (2000) p. 221

⁴⁹⁹ Verhelst, P. (2000) p. 220

⁵⁰⁰ Verhelst, P. (2000) p. 9

⁵⁰¹ Verhelst, P. (2000) p. 220

Deze ervaring zou het gevolg kunnen zijn van het gebrek aan tijdsbesef dat Juan heeft in zijn cel, maar of dit het geval is, of dat de kou daadwerkelijk langzaam intreedt in deze vertelling, wordt aan de lezer overgelaten.

De vertelling van de koning in het zevende hoofdstuk speelt zich af tijdens de vrieskoude: ‘Omdat het door de weersomstandigheden onmogelijk was om water te drinken, likten de herten het ijs van de boomstammen af.’⁵⁰² Tijdens de voettocht van de koning lijkt er ook sprake te zijn van een lichte dooi: ‘Het getinkel dat ik om me heen hoorde werd niet langer veroorzaakt door de extreme kou, maar door een lichte dooi.’⁵⁰³ Aan het eind van het hoofdstuk refereert de koning net als Ulrike aan de spijkerbanden van de motoren: ‘De spijkerbanden die het ijs in fonteinen doen opspuiten’.⁵⁰⁴

De onzekerheid over de inzet van de vrieskou en de dooi wordt voortgezet in hoofdstuk acht. De kamerjongen geeft hier een nieuwe versie van het verhaal: hij pleegt de eerste aanslag, en deze vindt plaats in een hotel.⁵⁰⁵ In tegenstelling tot het eerste en het vijfde hoofdstuk, waarin de eerste bomaanslag plaatsvindt tijdens de winter en in het paleis plaatsvindt, wordt deze aanslag gepleegd nog voor dat de Grote Winter is ingezet. De kamerjongen raakt gewond tijdens de aanslag, maar zijn bloed is niet bevroren, aangezien zijn ‘hand gehandschoend was met bloed’.⁵⁰⁶ Ook worden er ontzettend veel beschrijvingen gebruikt die vloeibaarheid suggereren. Zo worden de glasscherven beschreven als ‘Vlijmscherpe druppels’ en ‘spoot het glas nu als water uit de kamers’.⁵⁰⁷ Vlak daarna zet de winter in, net als in het eerste hoofdstuk in één nacht.⁵⁰⁸ De dood van Prometheus wordt echter niet vermeld. Ook verdwijnt de koning in tegenstelling tot het eerste hoofdstuk pas na de bomaanslag, om met een limousine het Meisje-met-het-Rode-Haar te zoeken.⁵⁰⁹ Hierna lijkt de warmte terug gekeerd, en de belegering begint.⁵¹⁰ Gudrun zegt echter het volgende tegen de kamerjongen over de feestvierende massa: ‘Pla-ce-bo. Nep. Ze denken dat ze het warm hebben, maar het vriest de

⁵⁰² Verhelst, P. (2000) p. 231

⁵⁰³ Verhelst, P. (2000) p. 231

⁵⁰⁴ Verhelst, P. (2000) p. 256

⁵⁰⁵ Verhelst, P. (2000) p. 296

⁵⁰⁶ Verhelst, P. (2000) p. 297

⁵⁰⁷ Verhelst, P. (2000) p. 297

⁵⁰⁸ Verhelst, P. (2000) p. 300

⁵⁰⁹ Verhelst, P. (2000) p. 303-304

⁵¹⁰ Verhelst, P. (2000) p. 66

stenen uit de grond.⁵¹¹ De bestorming van het paleis vindt plaats tijdens de winter, waarbij wederom aan de vrieskou wordt gerefereerd door middel van het opspattende ijs onder de spijkerbanden.⁵¹² Tijdens de bestorming wordt ook gesproken over het bloed dat letterlijk vloeit: ‘Tot zowel de stenen als de lichamen doordrenkt waren van bloed.’⁵¹³ De dooi zet echter pas later in, nadat de kamerjongen weer is genezen van de wonden die hij opliep tijdens de gruwelijkheden die zich afspeelden na de val van het paleis.⁵¹⁴

Het exacte moment waarop de vrieskou inzet is niet alleen moeilijk te bepalen vanwege de diffuse tijdsaanduidingen, maar ook doordat de verschillende vertellers verschillende versies van de gebeurtenissen geven. De verschillende verhalen hebben echter allemaal evenveel waarde: er is geen enkele aanwijzing die de lezer kan helpen de ene verhaalversie te verkiezen boven de andere verhaalversie. De discrepanties in de chronologie van de verschillende verhaalversies worden niet opgelost maar blijven naast elkaar bestaan. Hiermee is Vitses begrip ‘netwerkstructuur’ weer van belang: het toont hoe door het onderscheid van warmte en koude een netwerk van betekenissen wordt uitgezet, waarbij het echter nooit mogelijk is een centrale betekenis kern te bepalen. De perioden van vrieskou en dooi verbinden de verschillende verhalen maar ondermijnen tegelijkertijd deze verhalen, en maken een eenduidige interpretatie onmogelijk.

4.3.3. Personages

Net als in *Turkenvespers* zijn ook bij *Tongkat* de personages verwant aan tijd en ruimte, en tonen ze dat er een anachronistische collage of netwerk gemaakt is. De personages refereren aan andere fictionele personages, of tonen opvallende overeenkomsten met historische figuren.

Opvallend aan de personages in *Tongkat* is hun sprookjesachtige karakter. Dit uit zich in de overeenkomsten die zij vertonen met mythologische figuren. Het duidelijkste voorbeeld van deze intertekstualiteit is natuurlijk te vinden in het voorbeeld van Prometheus. Met deze figuur wordt er direct gerefereerd aan de mythische Prometheus, die het vuur van de goden

⁵¹¹ Verhelst, P. (2000) p. 300

⁵¹² Verhelst, P. (2000) p. 320

⁵¹³ Verhelst, P. (2000) p. 320

⁵¹⁴ Verhelst, P. (2000) p. 325

stal en aan de mensen gaf. Hij werd voor deze daad gestraft door aan een rots te worden geketend, waarna een adelaar elke dag zijn lever kwam wegvreten.⁵¹⁵ Waar intertekstualiteit vaak wordt gebruikt om de illusie van werkelijkheid te creëren, wordt de lezer hier juist met het fictieve karakter van het verhaal geconfronteerd. Het sterkst komt dit naar voren in het tweede hoofdstuk, ‘Vuurjongen’, waarin het verhaal van Prometheus wordt verteld. De Prometheus in dit hoofdstuk vertoont oppervlakkig gezien overeenkomsten met de mythe. Hij is ‘de jongen die het vuur achter zijn tanden bewaarde’⁵¹⁶, waarmee wordt verwezen naar de diefstal van het vuur door de mythische Prometheus. Daarbij is hij de zoon van de titaan Japetos, en kan hij met zijn scherpe rechteroor de vleugelslag van een adelaar onderscheiden van die van een arend.⁵¹⁷ Het verband met de mythische Prometheus wordt zo nog sterker, aangezien deze Prometheus elke dag de kwellende aanval van een adelaar moest doorstaan. Verder in de roman wordt verteld dat de vrieskoude intrad na de dood van Prometheus, wat ook vanuit de mythe kan worden verklaard: Prometheus was immers degene het vuur aan de mensen ter beschikking stelde.

De Prometheus uit Tongkat wordt verder echter niet gekarakteriseerd als een mythische figuur, maar wordt afgeschilderd als een gewone jongen, die opgroeit zoals alle anderen kinderen: ‘Het groeide op zonder noemenswaardige problemen, doorstond ziektes zoals kinderen dat nu eenmaal doen (...)’⁵¹⁸. De kinderziektes die Prometheus doorstaat zijn echter niet doorsnee: ‘Op een dag werd het kind wakker met de smaak van as in zijn mond. Op de binnenkant van zijn wangen zaten kleine blaren. De dokter haalde zijn schouders op: de dertiende kinderziekte.’⁵¹⁹ De suggestie is dat deze in werkelijkheid onbekende ziekte wordt veroorzaakt door het vuur in Prometheus’ mond, maar de dokter reageert op deze vreemde symptomen alsof het een alledaags ziektebeeld is, van een standaardnormaal kind. De mythologische Prometheus zoals die lezer die kent, wordt hier net zo werkelijk als alle andere personages in het verhaal. Er wordt geen onderscheid gemaakt tussen mythe, fictie en werkelijkheid. Dit wordt ook zichtbaar wanneer er wordt verteld over de tijd waarin de moeder van Prometheus haar zwangerschap veldroeg. De verteller vertelt het volgende: ‘In die dagen geloofde men nog in de goden, omdat die zwijmelend van dronkenschap hun

⁵¹⁵ Vaessens, T. (2001)

⁵¹⁶ Verhelst, P. (2000) p. 85

⁵¹⁷ Verhelst, P. (2000) p. 85

⁵¹⁸ Verhelst, P. (2000) p. 86

⁵¹⁹ Verhelst, P. (2000) p. 87

bliksemschichten over de aarde uitbraakten.⁵²⁰ Wanneer deze zin aan een nadere beschouwing wordt onderworpen, wordt het duidelijk dat de mensen hier in goden geloofden, om de eenvoudige reden dat de Goden bestonden. Geloof en werkelijkheid is hier hetzelfde: de feitelijke aanwezigheid van de goden is de reden dat mensen de goden waarnemen, en in de goden geloven. Geloven is werkelijkheid, en waarnemen is geloven.⁵²¹

De grenzen tussen verschillende niveaus van werkelijkheid vervallen. Ook verder in het tweede hoofdstuk wordt dit duidelijk wanneer de groep waarin Prometheus reist, wordt omschreven. Bij deze groep is een vrouw aanwezig, Ariël, en ‘Iedereen noemde haar Ariël, naar de zeemeermin die haar vissenstaart had ingeruild voor vrouwenbenen’⁵²². Deze Ariël beweert net als de zeemeermin uit het sprookje van Hans Christian Andersen haar benen te hebben opgeofferd voor de liefde, op haar vlucht voor de godinnen die jaloers waren op haar voorkeurspositie bij de goden van licht en duisternis. Hoewel deze Ariël daadwerkelijk geen voeten meer heeft, wordt er niet aangenomen door de groep dat dit het gevolg is van een leven als zeemeermin, noch wordt gedacht dat Ariël daadwerkelijk haar voeten moest opofferen voor de liefde. Haar verhaal wordt niet geloofd door de groep, en wordt niet als werkelijkheid gepresenteerd. Wanneer Ariël overlijdt, verandert dit echter: ‘Die nacht vielen dikke, zwarte regendruppels uit de hemel. Iedereen stond op straat verbaasd te kijken naar zijn eigen lichaam dat kletsnat werd en zwart, alsof die regen het vlees wegspoelde en een nieuw, gitzwart lichaam openbaarde dat er misschien altijd al was geweest. Misschien. Mogelijk. Waarschijnlijk. Had Ariël toch de waarheid gesproken? Was ze terug bij de octopus? Bij de goden van licht en duisternis die nu om haar lichaam streden?’⁵²³ De groepsleden maken vervolgens voeten van klei en bevestigen deze aan Ariëls lijk, om de neergutsende regen te bezweren. Later wordt het de lezer duidelijk dat de zwarte regen het gevolg is van een vulkaanuitbarsting⁵²⁴, maar voor de groepsleden krijgt Ariëls verhaal werkelijkheidswaarde.

⁵²⁰ Verhelst, P. (2000) p. 85

⁵²¹ De zin bevat daarnaast een anachronisme. Door te verwijzen naar de tijd waarin de mensen natuurverschijnselen aanzagen voor goden, en door de referenties aan de mythische Prometheus, wordt gesuggereerd dat het verhaal zich in de Griekse Oudheid afspeelt. Dit stemt niet overeen met referenties aan de moderne tijd, zoals de motoren, benzine en pistolen die gebruikt worden.

⁵²² Verhelst, P. (2000) p. 89

⁵²³ Verhelst, P. (2000) p. 92

⁵²⁴ Verhelst, P. (2000) p. 95 Ook deze vulkaanuitbarsting bevat een anachronisme. De gebeurtenis doet denken aan de uitbarsting van de Vesuvius in 79 voor Christus (Mount Vesuvius. (z.d.). Verkregen op 16 maart, 2012,

Interessant is ook de verwijzing naar de octopus in bovenstaand citaat. Hiermee wordt gerefereerd aan het verhaal van een ander groepslid, de Aal genoemd, dat verteld heeft hoe ze ontsnapt is aan een reuzenoctopus. Uit woede om haar ontsnapping maakt de octopus nu iedere nacht de hemel zwart met zijn inkt, aldus de Aal.⁵²⁵ Het verhaal van de octopus wordt hier echter toegeschreven aan Ariël, waardoor de personages van de Aal en Ariël versmelten. Ook op een ander vlak worden de grenzen tussen verschillende werkelijkheidsniveaus overschreden door de personages: de Titanen hebben vijf messen aan hun linkerhand. Hier wordt zeer expliciet gespeeld met de grens tussen verschillende werkelijkheden, wanneer deze eigenschap wordt besproken: ‘Zo beweerde de volksmond: elke titaan is geboren met aan de linkerhand vijf lemmeten in plaats van vijf vingers, daarom zijn ze zo moeilijk te bevechten. Onzin. Onder het vlees van hun vingers zitten kootjes. Elke zoon krijgt tijdens de eerste vijf levensjaren telkens een mes als verjaardagsgeschenk, maar dan wel een mes dat als ring over de vingers kan worden geschoven.’⁵²⁶ Hier wordt de volksmythe openlijk tot onzin bestempeld, en verklaart men het gegeven van de vijf messen met een praktische uitleg. Nadat op deze manier de mythe tot werkelijkheid is gemaakt, wordt de lezer echter een ander werkelijkheidsniveau in getrokken: de vijf messen herinneren aan de legendarische filmmoordenaar Freddy Krueger. Dit personage droeg een handschoen met messen aan de vingers bevestigd, en vermoordde mensen in hun dromen, wat resulteerde in hun dood in de werkelijkheid.⁵²⁷ De Titanen lijken niet alleen qua uitdossing op Krueger, maar overschrijden ook net als de moordenaar de grenzen tussen verschillende werkelijkheidsniveaus. Deze overgang valt des te meer op omdat het mythische karakter van Prometheus en de titanen uit de Oudheid sterk botsen met de moderne wereld van de filmische horror. Op verschillende wijzen wordt dus gespeeld met de verschillende niveaus van fictie: mythe wordt werkelijkheid, de werkelijkheid blijkt afkomstig uit een film, en op een ander moment lijkt de werkelijkheid weer op een sprookje. Elke verhaalniveau krijgt evenveel werkelijkheidswaarde, een hiërarchie is niet vast te stellen.

van <http://www.vulkanisme.nl/mount-vesuvius.php>), die Pompeii en Herculaneum verwoestte. Het onbegrip van de groep reizigers draagt bij aan deze referentie.

⁵²⁵ Verhelst, P. (2000) p. 91

⁵²⁶ Verhelst, P. (2000) p. 87

⁵²⁷ A nightmare on Elm Street. (z.d.). Verkregen op 7 maart, 2012, van <http://www.imdb.com/title/tt0087800/>

Daarnaast wordt er voortdurend gerefereerd aan de historische werkelijkheid buiten het verhaal. Het meest in het oog springend is de verwijzing naar de Rote Armee Fraktion of Baader-Meinhofgroep. De leden van de rebellengroep in *Tongkat* hebben namen die overeenkomen met de kopstukken de communistische en terroristische groepering: ‘Vingers, stemmen en gezichten. Holger, Volker, Dorothea, Rainer, Horst, Manfred, Michael, Ingrid, Ina, Dieter, Antje, Peter, Charly.’⁵²⁸. De groep hanteert een links begrippenapparaat: ‘Er werden dure woorden gebruikt zoals ‘kapitalisme’ en ‘verknechting’ en ‘revolutie’, maar het enige woord waar ik van hield was de revolutionaire *cel*, omdat ik gefascineerd was door wat je door een microscoop kon zien.’⁵²⁹ De leden van de groep gebruiken dan ook biologische wapens, en hun aanslagen zijn niet gericht op directe fysieke schade maar op het verspreiden van virussen zoals miltvuur. Zo krijgt het begrip terroristische cel bij Verhelst de connotatie van virus, wat duidelijk wordt uit een gesprek dat zich afspeelt tussen leden van de groep. ‘We zijn cellen’⁵³⁰ geeft één van de leden van de groep aan, waarop een ander het volgende antwoord geeft: ‘Nee, virussen’⁵³¹. Deze virussen, zo blijkt uit het gesprekje dat volgt, zijn *voorlopig* nog goedaardig.⁵³² Dit komt overeen met de ontwikkeling van de Rote Armee Fraktion, wier doel om de Duitse regering met geweld omver te werpen, en zo sociale verandering te bewerkstelligen, aanvankelijk werd gesteund door tien procent van de jonge Duitsers. Na de vele terreuraanslagen in mei 1972 werd de RAF niet meer als goedaardig beschouwd en nam deze steun echter snel af.⁵³³ Een dergelijk oordeel over goed en kwaad is in *Tongkat* echter niet te vellen. De ideologische van de terreurgroep wordt niet duidelijk uit de roman, en het marxistische taalgebruik dat de groep bezigt lijkt betekenisloos. De inzet van de strijd wordt nergens verklaard, waardoor de woorden die de terroristen gebruiken, ‘zoals kapitalisme’ en ‘verknechting’ en ‘revolutie’⁵³⁴ lege betekenaars worden. De terreurgroep uit *Tongkat* verwordt tot een simulacrum, er is geen betekenis of diepte achter de strijd die ze

⁵²⁸ Verhelst, P. (2000) p. 118

⁵²⁹ Verhelst, P. (2000) p. 286

⁵³⁰ Verhelst, P. (2000) p. 116

⁵³¹ Verhelst, P. (2000) p. 117

⁵³² Verhelst, P. (2000) p. 117

⁵³³ Huffman, R. (z.d.) The gun speaks. The Baader-Meinhoff Gang and the Invention of Terror. Verkregen op 7 maart, 2012, van <http://www.baader-meinhof.com/the-gun-speaks/>

⁵³⁴ Verhelst, P. (2000) p. 286

voeren, slechts de herinnering aan de Rote Armee Fraktion die een strijd voerde die wel gemotiveerd was door de afkeer van het kapitalisme.

Ook andere referenties roepen historische situaties op waarin de strijd wel gemotiveerd was. De jongen die zichzelf in brand steekt tijdens de belegering van het paleis, en zo letterlijk nieuwe vuur geeft aan de revolutie, refereert aan de Praagse Lente in 1968. In 1968 valt het Russische leger Tjecho-Slowakije binnen om een eind te maken aan de hervormingen die worden doorgevoerd onder leiding van partijsecretaris Dubcek. Uit protest tegen deze bloedige ingreep stak de student Jan Palach zich in 1969 in brand op een Praags plein.⁵³⁵ De strijd in *Tongkat* refereert zo niet alleen aan de strijd die de RAF tegen het kapitalisme voerde, maar ook aan de Tjechische strijd tegen het communisme.

De terroristische groepering in *Tongkat* roept ook een herinnering op aan de experimenten van de beruchte kamparts Mengele op joodse kinderen die tijdens de Tweede Wereldoorlog plaatsvonden: 'We waren allen kinderen toen het gebeurde. Meerlingen waren we en Japetos had ons verwekt. De geschiedenis had uitgewezen dat meerlingen perfect zijn voor het uitvoeren van experimenten.'⁵³⁶ De verwijzing naar de meerlingen met één vader roept in de context van Mengeles experimenten ook de gedachte op aan de vermeende na-oorlogse experimenten van Mengele. Volgens de geruchten zou Mengele na de oorlog een superieur ras van Arische tweelingen hebben gecreëerd in een Braziliaans dorpje.⁵³⁷ Volgens een andere versie van dit verhaal, in beeld gebracht in de film *The boys from Brazil*, zou Mengele Hitler hebben gekloond en de daaruit voortgekomen kinderen hebben ondergebracht in een Braziliaans dorpje. Het slot van de film suggereert dat de klonen dezelfde ontwikkeling als Hitler zullen volgen.⁵³⁸ Deze combinatie van onschuld en terreur in de jeugdige klonen is ook terug te vinden in de groep rebellen in *Tongkat*, waarvan het nooit duidelijk wordt of ze het goede of het kwade vertegenwoordigen. Daarnaast impliceert de verwijzing naar dit verhaal een cyclus waarin het ideologische kwaad steeds opnieuw terugkeert. Deze cyclus wordt ook

⁵³⁵ Praagse Lente 40 jaar geleden beëindigd. Sovjets smoren Tsjechische vreugde. (2008, 20 augustus).

Verkregen op 7 maart, 2012, van <http://www.geschiedenis24.nl/nieuws/2008/augustus/Praagse-Lente-40-jaar-geleden-be-indigd.html>

⁵³⁶ Verhelst, P. (2000) p. 133, Hoek, C. (2011, 29 januari). Dokter Jozef Mengele: de engel des doods. Verkregen op 7 maart, 2012, van <http://www.scientias.nl/dokter-jozef-mengele-de-engel-des-doods/3018>

⁵³⁷ Hoek, C. (2011)

⁵³⁸ The Boys from Brazil (film). (z.d.). Verkregen op 8 maart, 2012, van [http://en.wikipedia.org/wiki/The_Boys_from_Brazil_\(film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Boys_from_Brazil_(film))

getoond door andere gebeurtenissen in het boek. De vrouwen die na de revolutie worden kaalgeschoren herinneren de lezer aan de behandeling van de nazi-liefjes na de bevrijding in 1945⁵³⁹, waarmee wordt getoond dat de macht die de overwinning de revolutionairen schenkt kwalijke gevolgen heeft. De manier waarop de nieuw verworven macht corrumpert, wordt ook getoond door de mishandeling van een officier mishandeld tijdens de val van het paleis, waarbij er wordt gerefereerd aan de leuzen van de Franse Revolutie: ‘ ‘Zeg het!’ (...) ‘Bwoedewlijkheid.’ ‘De volgende!’ ‘Gewijkheid.’ ‘De laatste.’ ‘Vwijheib.’ ‘Zie je wel dat je het kunt.’’⁵⁴⁰ De leuze ‘vrijheid, gelijkheid, broederschap’, symbool voor de overwinning van het Franse volk op de koning en het ancien regime⁵⁴¹, wordt hier geïroniseerd: van de gelijkheidsidealen die de inzet waren van de Franse revolutie blijven door de mensonwaardige behandeling van de officier weinig over. De rebellen maken misbruik van hun macht, zoals gewoon is na een revolutie: ‘Wie verdacht werd van sympathieën, was de kop van jut’.⁵⁴² De personages in *Tongkat* zijn knooppunten die verschillende historische perioden en politieke ideeën met elkaar verbinden. De combinatie van al deze soorten informatie geven de personages echter geen duidelijke betekenis: integendeel, door de overdaad aan referenties, en de onduidelijke betekenis en de contrasten tussen de referenties, wordt het voor de lezer onmogelijk een standpunt in te nemen over de aard van de personages én van de strijd. De tegenstellingen, de antagonismen die normaliter kunnen worden gebruikt om een oordeel te vellen, zijn niet meer bruikbaar. Deze tegenstellingen en ideologieën worden juist gebruikt om een eenduidige betekenisgeving te ondermijnen.

Het innemen van een standpunt wordt verder bemoeilijkt doordat de grens tussen personages wordt geslecht. De personages vloeien over in elkaar en zijn niet duidelijk van elkaar gescheiden, doordat verschillende uitdrukkingen bij dezelfde personages voorkomen. Als het om alledaagsheden zou gaan dan zou men zich dat nog kunnen voorstellen, maar het gaat hier om heel specifieke, persoons- en registergebonden uitspraken, die worden gebruikt door personen die elkaar niet ontmoeten in de verhaalwerkelijkheid.⁵⁴³ Zo hebben zowel de jongen

⁵³⁹ Vaessens, T. (2001) *Geen paginering*

⁵⁴⁰ Verhelst, P. (2000) p. 322

⁵⁴¹ 14 juli 1789: Begin van de Franse Revolutie. (z.d.) Verkregen op 9 maart 2012 van http://www.kb.nl/galerie/kalender/jaar_2011/juli/pagina/14.xml

⁵⁴² Verhelst, P. (2000) p. 71

⁵⁴³ Vaessens, T. (2001) *Geen paginering*

uit hoofdstuk één als Prometheus' moeder het in totaal verschillende contexten over 'de glimlach van gelovigen, debielen en jonge moeders'.⁵⁴⁴ Hetzelfde gebeurt met de uitdrukking 'twee zachte spiegels van vlees'⁵⁴⁵ en met 'de smaak van zilveren armbanden in mijn mond'⁵⁴⁶. Daarnaast lijken verschillende personages op elkaar. Zo hebben Ulrike en de kamerjongen van de prins uit het laatste hoofdstuk alle twee eigenschappen van een kat. Ulrike vertelt hoe ze de eerste nacht doorbracht met de groep rebellen: 'De eerste nacht sliepen we als een nest katten tegen elkaar aan in het park.'⁵⁴⁷ Ook heeft Ulrike ogen als van een kat, en ontleent ze haar naam aan het dier: 'Mijn tong was even lenig als een kat, vandaar.'⁵⁴⁸ De kamerjongen blaast en kromt zijn rug als een kat, en over hem wordt door Juan de magiër het volgende gezegd: 'Het kwam en ging als een kat.'⁵⁴⁹ Daarnaast heeft de kamerjongen net als een kat negen levens, en sterft hij ook daadwerkelijk acht keer in het verhaal: 'Ik heb evenveel levens als een kat. Maar ik ben wel al acht keer gestorven.'⁵⁵⁰

Zo vormen de personages niet alleen knooppunten tussen fictieve verhaallijnen uit de extra-tekstuele werkelijkheid en tussen historische verhaallijnen, maar ook binnen de verhaalwerkelijkheid worden verschillende verhaallijnen gecombineerd. Hierdoor komt in elk personage zoveel betekenis samen, dat het niet meer mogelijk is zodanig te interpreteren dat er een eenduidige betekenis ontstaat.

4.3.4. Motieven.

Het hoofdmotief in *Tongkat* is structuur en dualisme versus chaos. Op verschillende manieren wordt deze betekenis onder de aandacht van de lezer gebracht.

⁵⁴⁴ Verhelst, P. (2000) p. 76 / 117

⁵⁴⁵ Verhelst, P. (2000) p. 119/153

⁵⁴⁶ Verhelst, P. (2000) p. 247 / 261

⁵⁴⁷ Verhelst, P. (2000) p. 133

⁵⁴⁸ Verhelst, P. (2000) p. 184

⁵⁴⁹ Verhelst, P. (2000) p. 207 Ulrike ontleent haar naam niet alleen aan haar lenige kattentong: Tongkat Ali is een supplement, verkregen uit de wortels van de plant *eurycoma longifolia*. Het extract heeft de naam de testosteronniveaus te verhogen, waardoor libido, spiermassa en seksuele prestaties toenemen. De drug wordt dan ook voornamelijk gebruikt als afrodisiacum (How Tongkat Ali Works. (z.d Verkregen op 9 maart 2012 van <http://www.tongkatalieffects.com>). Tongkat verhandelt niet alleen dromen alsof ze drugs zijn, ze verbeeldt via haar naam zelf een drug die symbool staat voor masculiniteit en seksualiteit.

⁵⁵⁰ Verhelst, P. (2000) p. 262

Allereerst merkt de lezer de het veelvuldige voorkomen van een aantal beelden op, zoals de ster, de aardbei, en de spiegel. Deze beelden krijgen echter zoveel betekenis en worden zo nadrukkelijk opgevoerd dat ze hun betekenis weer verliezen, het procedé dat Vervaeck ‘dechiffreering’ noemt. De traditionele chiffrage wordt hierbij met zoveel betekenissen verbonden dat het explodeert en onvatbaar wordt in plaats van dat het beeld de betekenis van de roman verheldert.⁵⁵¹ Een kleine greep uit de manieren waarop de spiegel voorkomt laat snel zien waarom dit beeld geen structuur biedt aan de betekenis van de roman. De spiegel komt onder andere voor als hemel: ‘En telkens als de groep mannen de lijken achter haar opstelde, begon ze over de hemel. Die was volgens haar een spiegel geweest. Maar de hemel was het zo beu om ons, zondaars, te weerspiegelen dat hij uit elkaar was gespat.’⁵⁵² Hier staat het beeld spiegel voor de hemel, die de mensen op aarde en hun gedrag weerspiegelt. De spiegel staat hier voor de desillusie, het verbroken vertrouwen in de mensen die te zondig zijn om weerspiegeld te worden. Vervolgens wordt de kerk in het eerste hoofdstuk met ijs bekleed, en wordt het gebouw een spiegel. De kerk moet hier de hemel als spiegel vervangen, en zorgen voor vergiffenis van de zonden. Deze tactiek lijkt echter niet te werken, aangezien de kerk zijn spiegelende kracht verliest: ‘Door de extreme kou verkrumelde het ijs. De spiegelkerk werd dof.’⁵⁵³ Op bladzijde 23 worden zowel het paleis als de wandtapijten in het paleis met spiegels vergeleken. Het paleis zorgt voor een oneindige weerspiegeling: ‘Één groot spiegelpaleis was het, waardoor iedereen duizendvoudig werd weerkaatst.’⁵⁵⁴ Hier lijkt de spiegel symbool te staan voor de eeuwige doorverwijzing, een oneindige spiegeling waarbij men nooit achterhaalt wat het oorspronkelijke beeld is (in tegenstelling tot de afspiegeling, waarbij de werkelijkheid wordt weergegeven via het beeld). De tapijten worden in dezelfde alinea spiegels genoemd, maar hier lijkt de aanduiding spiegel slechts te wijzen op de bevroren toestand van de tapijten. Later in het verhaal komt er een werkelijke spiegel voor: ‘Tussen haar bed en mij stond een spiegel.’⁵⁵⁵ Deze spiegel is hier slechts een meubelstuk en als er al een extra betekenis is, dan wordt die niet duidelijk uit de scène. De bibliotheek in het paleis wordt door Juan als volgt ervaren: ‘Alsof je tussen spiegels plaatsnam en een oneindige

⁵⁵¹ Vervaeck, B. (1999) p. 46

⁵⁵² Verhelst, P. (2000) p. 17

⁵⁵³ Verhelst, P. (2000) p. 21

⁵⁵⁴ Verhelst, P. (2000) p. 23

⁵⁵⁵ Verhelst, P. (2000) p. 64

ruimte zich voor je ontvouwde.⁵⁵⁶ Hier is er letterlijk en figuurlijk sprake van een aaneenschakeling van ficties: er staan letterlijk duizenden boeken naast elkaar die ieder een fictie op hun bladzijden hebben staan, en Juan ervaart deze rijen en rijen boeken als spiegels, een oneindige weerspiegeling, een oneindige doorverwijzing van ficties, waarbij men nooit uitkomt bij de werkelijkheid. Het beeld spiegel komt nog veel vaker voor in de roman, maar heeft steeds een andere betekenis: hierdoor krijgt het begrip zo veel lading, dat het voor de lezer niet meer is te bepalen welke betekenis de juiste is. Het beeld wordt juist van zijn betekenis ontdaan, het is een hol vat dat op bijna elke plek kan voorkomen zonder meer inhoud of structuur te bieden aan het verhaal. Waar deze motieven de lezer normaal structuur zouden bieden, zorgen ze nu juist voor chaos. De beelden maken de verwarring groter en wijzen er op dat de gebruikelijke wijze van betekenis geven in deze roman niet van toepassing is.

Verschillende dualismen die mensen gebruiken om de werkelijkheid structuur en betekenis te geven worden door Tongkat omver geworpen. Zo wordt het onderscheid tussen leven en dood al direct in het begin van de roman overboord gezet, wanneer mensen door de extreme koude bevroren, en toch doorleven: ‘Aandachtig betastte de koning zijn arm en voelde de bevroren adertakjes onder zijn huid’.⁵⁵⁷ Ook de kamerjongen in het laatste hoofdstuk overschrijdt deze grens, door steeds opnieuw weer te sterven en tot leven te komen: ‘De eerste keer dat je sterft weet je niet wat je overkomt.’⁵⁵⁸ Het onderscheid tussen dromen en werkelijkheid wordt aan de kant gezet door magiër Juan, die in staat is de dromen van anderen te betreden en daarmee de werkelijkheid naar zijn hand te zetten: ‘Ik ga samen met de koning op zoek naar het meisje. Het is niet moeilijk om plaats te nemen in zijn dromen. (...) Hij zal vinden wat hij zoekt. Hij heeft me niet langer nodig. Ik heb me toch in zijn hoofd genesteld.’⁵⁵⁹ Niet alleen dromen zijn werkelijkheid, ook taal is werkelijkheid. Het is weer Juan die dit het duidelijkst aan het licht brengt: ‘Ik wilde wel iets. Gordijnen. Ik had het woord nog niet helemaal uitgesproken of ze hingen als voor de ramen.’⁵⁶⁰ De magiër hoeft het woord maar te noemen, of het genoemde manifesteert zich in de werkelijkheid. Maar ook op een andere manier is de

⁵⁵⁶ Verhelst, P. (2000) p. 210

⁵⁵⁷ Verhelst, P. (2000) p. 28

⁵⁵⁸ Verhelst, P. (2000) p. 262

⁵⁵⁹ Verhelst, P. (2000) p. 221

⁵⁶⁰ Verhelst, P. (2000) p. 202

taal werkelijkheid, namelijk doordat taal letterlijk is in de roman. Zo steelt Japetos letterlijk harten, heeft de kamerjongen letterlijk negen levens, en bevindt de onderwereld zich letterlijk onder de grond. Verhalen worden beschreven als drugs: de fictie brengt een ordening aan, een logische volgorde, een structuur die niet in overeenstemming is met de werkelijkheid, en die verslavend is.⁵⁶¹ ‘Ik moest haar betalen met verhalen (...) Haar verhalen, verklapte ze, kon ik meenemen naar huis, in een vijzel stoppen, ze op suikerklontjes druppelen, vermengen met tabak, samenpersen tot pillen en die onder mijn tong leggen.’⁵⁶² Deze wijze van betekenis geven, waarbij de beeldspraak niet langer refereert aan een werkelijkheid die wordt weergegeven volgens een literair procedé, maar simpelweg de werkelijkheid wórdt, brengt de lezer verder naar het hoofdmotief, structuur versus chaos.

In *Tongkat* wordt er vaak verwezen naar strakke ordening, en woorden als netwerk, configuratie, structuur en plan worden veelvuldig gebruikt. Deze woorden worden echter vooral toegepast in situaties waarin ze niet van toepassing zijn of wanneer er juist sprake is van een gebrek aan structuur. Zo noemt de ik-figuur uit hoofdstuk één de ster die op zijn hoofd wordt getatoeëerd ‘Het grondplan van mijn kapsel’⁵⁶³, wat een overdreven uitdrukking lijkt voor een haardracht. Daarnaast refereert deze jongen aan de seksuele escapades van het paleis personeel als een ‘netwerk van overspel’⁵⁶⁴, en omschrijft zo een chaotisch geheel met een woord dat normaal gebruikt wordt om een bepaalde structuur aan te duiden. Daarnaast zijn er voorbeelden zoals het strijdplan dat de verzetsbeweging gebruikt, maar dat nergens wordt geëxpliciteerd, en dat niet waar te nemen is in de gebeurtenissen.

Dit betekent echter niet dat er geen structuur waar te nemen is in *Tongkat*. De structuren die worden gebruikt zijn echter geen structuren in de traditionele zin van het woord. De structuren zijn niet gebaseerd op logica, maar juist op obscure samenhangen, letterspelletjes, en beeldenrijm. De structuren hebben iets dwangmatigs en ritueels.⁵⁶⁵ Zo handelen de dorpsbewoners in het eerste hoofdstuk aan de hand van de uitspraken van de vrouw die plotseling in hun midden is, en de letters die op de lijken achter haar verschijnen en steeds

⁵⁶¹ Vaessens, T. (2001)

⁵⁶² Verhelst, P. (2000) p. 182

⁵⁶³ Verhelst, P. (2000) p. 58

⁵⁶⁴ Verhelst, P. (2000) p. 61

⁵⁶⁵ Vaessens, T. (2001) *Geen paginering*

meer aan betekenis verliezen: in het begin vormen ze ‘ora’⁵⁶⁶, hetgeen de handeling bidden voorschrijft, die de lezer niet als onlogisch zal beschouwen in zulke barre tijden. Op het laatst verschijnt er echter het woord ‘matador’, waar de bewoners niets meer van begrijpen, en waarmee ook de eerdere woorden hun betekenis verliezen.

De structuren waarmee op traditionele wijze betekenis wordt gegeven, worden in *Tongkat* ondergraven. De verschillende verhalen van de vertellers laten zich niet terugbrengen tot één betekenskern, en de personages vertegenwoordigen zoveel verschillende ideeën dat er geen oordeel meer is te vellen over hun ideeën en gedragingen. Toch wordt er wel degelijk structuur aangebracht in *Tongkat*. Dit gebeurt echter op een andere wijze dan de lezer gewoon is. In *Tongkat* wordt structuur aangebracht door de hier eerder besproken netwerkstructuur, die een onvatbaar verband creëert tussen alle verhaalelementen, en de eenduidige interpretatie onmogelijk maakt.⁵⁶⁷ De ordeningen die in *Tongkat* worden aangebracht berusten paradoxaal genoeg op willekeur, wat het duidelijkst zichtbaar wordt in de metafoor van het virus en de uitzaaiing. Het motief structuur versus chaos krijgt uitdrukking en wordt gecombineerd in deze netwerkstructuur, waarbij een groot aantal verschillende elementen wordt verbonden, en die op vele verschillende manieren terug te vinden is in de roman. Op deze wijze wordt er een bijna dwangmatige samenhang gecreëerd, legt Vervaeck uit: ‘De logica van het netwerk staat tussen orde en chaos in. Omdat alles een eindeloze weerspiegeling is van al het andere, is er tegelijkertijd samenhang (orde) en onoverzichtelijkheid (chaos). (...) Omdat hij [de samenhang] associatief en beeldend is in plaats van logisch of chronologisch, lijkt de samenhang raadselachtig (...)’.⁵⁶⁸

Het virus in *Tongkat* is zowel motief als thema en structuur. De handelingen van de rebellenbeweging worden in de roman beschreven in medisch-biologische termen: het verzet verspreidt zich door celdeling, een proces dat nauwgezet kan worden omschreven, maar het is wel celdeling in de vorm van kanker, de ongestructureerde, wilde celdeling waar de mens nog geen vat op kan krijgen.⁵⁶⁹ Zo heeft de kamerjongen in het laatste hoofdstuk de volgende bespiegeling: ‘Wat is het verschil tussen celdeling en ontarding? Ik vermoed dat ook Carlos

⁵⁶⁶ Verhelst, P. (2000) p. 18

⁵⁶⁷ Vitse, S.B. & Vitse, S. (2009) p. 444

⁵⁶⁸ Vervaeck, B. (1999) p. 42

⁵⁶⁹ Vaessens, T. (2001)

het antwoord niet wist. Hij was een meester in het creëren van virussen, maar hij wist dat hij die zelf niet altijd in de hand kon houden.⁵⁷⁰

⁵⁷⁰ Verhelst, P. (2000) p. 311

5. Ideologie en ideologiekritiek in drie postmoderne romans.

5.1 De avonturen van Henry II Fix.

Het hoofdmotief van *De avonturen van Henry II Fix* is systeem en classificatie, waarbij er juist aandacht is voor alles wat afwijkt. Henry kijkt op een bijzondere manier naar de wereld en neemt de wereld gefragmenteerd waar. Hij begrijpt de wereld niet en neemt slechts de oppervlakte waar. Henry omschrijft zijn waarneming als volgt:

‘Dat laatste is in mijn avonturen uiteraard niet het geval. Wie zich te Zwolle bevindt, hoeft naar geen andere streken te haken, want deze plaats is de best mogelijke van alle werelden. In mijn geval bestaan de avonturen uit verkenningen van precies deze beste wereld, die net als overal op onze aardbol grillig is, onoverzichtelijk, opgebouwd uit losse onderdelen, nauwelijks cacao van te roeren. Soms vergelijk ik het met een klok die uit elkaar is genomen, waarbij enkele radaren zoek zijn geraakt en het aan de lezer is er zelf weer een lopend uurwerk van te maken.’⁵⁷¹

De orde die wordt aangebracht in de waarnemingen die men doet zijn dus subjectief: Henry heeft zijn eigen methoden om overzicht aan te brengen in zijn observaties, en ook de lezer moet zelf zijn methode kiezen om een lopend geheel te maken van alle fragmenten die worden aangeboden in *De avonturen van Henry II Fix*.

De eenheid wordt geboden, door het hoofdmotief: systeem, classificatie én de moeilijkheden die het aanbrengen van een systeem met zich meebrengt. Wanneer men kijkt naar de roman ziet men dat niet alleen de ingebedde autobiografie van Henry II Fix een bijzondere kijk geeft op de wijze waarop men systemen gebruikt om de wereld in kaart te brengen. Ook de inleiding en het nawoord, waarin verhaald wordt over het gevonden manuscript en de betekenis ervan, geven aanleiding tot een nadere beschouwing van systemen.

Het verhaal waarin Jongstra, de boekbezorger, de manuscripten van Henry II Fix vindt, vestigt de aandacht op het onderscheid tussen fictie en werkelijkheid. Wanneer men verder zoekt naar de achtergronden van het werk, komt men uit bij de website van het Historisch Centrum Overijssel.⁵⁷² Bezoekers van de website kunnen lezen hoe de tot dusver onbekende

⁵⁷¹ Jongstra, A. (2007) p. 19

⁵⁷² Tentoonstelling: de encyclopedie van Henry II Fix. (z.d.) Verkregen op 16 januari 2012 van http://www.historischcentrumoverijssel.nl/hcoroot/hoofdnavigatie/over_ons/agenda/archief/Tentoonstelling+De+encyclopedie+van+Henry+II+Fix.htm

Henry II Fix onder de aandacht is gekomen door de roman *De avonturen van Henry II Fix*. De website vervolgt met de volgende tekst over de tentoonstelling: ‘Fix verzamelde en ordende op unieke wijze. De bezoeker wordt verrast door een bizarre encyclopedische uitstalling en binnengezogen in de verbeeldingswereld van Henry II Fix. Een prachtig voorbeeld van hoe geschiedenis tot leven kan worden gebracht.’ Ook in de roman wordt een mooi voorbeeld gegeven van hoe de wereld tot leven *kan* worden gebracht: de roman toont hoe de geschiedenis er uit ziet door de ogen van een man die een ander systeem hanteert dan het gebruikelijke. Ook de auteur Jongstra heeft een ander systeem gehanteerd dan het gebruikelijke: in de inleiding zet hij de realistische illusie van het gevonden manuscript onder druk, door nadrukkelijk de aandacht te vestigen op de verhouding tussen werkelijkheid en fictie. Vanaf het begin is het onduidelijk of er nu daadwerkelijk sprake is van een gevonden manuscript of niet. Vervaeck zegt het volgende over dit procedé: ‘Dit doorprikken van de realistische illusie is meteen een commentaar op de traditionele omschrijving van de realiteit. Ook de werkelijkheid is opgebouwd uit conventies. Voor de mens is het leven slechts toegankelijk in de vorm van een verhaal.’⁵⁷³ Jongstra speelt met de illusie dat er een werkelijk gevonden manuscript is, van een werkelijk bestaande historische figuur, onder het voetlicht gebracht door een traditionele boekbezorger. In werkelijkheid is er echter sprake van een fictie, een romanfiguur, een fictieel manuscript, en een fictieele verzameling historische gegevens die tentoon wordt gesteld. De ordening waaronder de historische gegevens samen worden gebracht is dus een fictie: de ordening van Henry II Fix bestaat immers niet. Hiermee wordt echter wel de aandacht gevestigd op een mogelijke andere geschiedenis, en wordt er gewezen op de subjectiviteit van geschiedenis. Jameson zou deze doorverwijzing van fictie naar fictie echter eerder opvatten als een gebrek aan kritiek, een gebrek aan norm om een bepaalde visie aan af te meten. *De avonturen van Henry II Fix* kan immers ook onder de noemer pastiche worden gebracht, de neutrale imitatie zonder norm, die Jameson omschrijft. Hierbij wordt gepoogd een gevoel van het verleden op te roepen door stijlen uit het verleden te imiteren, maar omdat men het verleden alleen maar kan kennen via ficties benadert men het echte verleden nooit. De gefragmenteerde blik van Henry en de willekeur waarmee hij zijn onderwerpen kiest, tonen volgens Jamesons theorie niet een alternatieve kijk op de geschiedenis, maar het gebrek aan enige kennis van de geschiedenis: het verleden is alleen nog weer te geven door een collectie beelden zonder referent, een collectie simulacra. De

⁵⁷³ Vervaeck, B. (1999) p. 19

afbeeldingen die in Jongstra's roman staan en met volslagen willekeur en zonder systeem lijken te zijn gekozen, passen goed in deze waarneming van het verleden als een collectie beelden.

Toch is het maar de vraag of een dergelijk nihilisme is te herkennen in *De avonturen van Henry II Fix*. Henry zegt zelf het volgende over zijn plek in de wereld:

‘Zo zeldzaam dat het eerder tot het rijk der hypothesen leek te behoren dan tot dat van de werkelijkheid, zoals zoveel onwaarschijnlijkheden die toch echt lijken te bestaan. Ik geloof dat de kern van mijn wezen zich in dat half-duistere, schemerige grensgebied bevindt, veel van mijn avonturen hebben zich daar afgespeeld.’⁵⁷⁴ De kern van Henry's wezen en de betekenis van de roman bevinden zich dus in het schemergebied tussen hypothesen of fantasie, en werkelijkheid. Ook het nawoord lijkt er op te wijzen dat Henry op de grens stond tussen verstand en gevoel: zoals eerder uitgelegd is dat nu juist waar Fix exemplarisch voor was, de wankelheid tussen feit en fictie, en het onvermogen daar een keuze tussen te maken. Hoewel er dus een doorverwijzing van fictie naar fictie bestaat, wordt het idee van een bestaande werkelijkheid niet volledig verworpen. Hiermee is de norm niet verdwenen, en lijkt Jongstra's visie overeen te komen met die van Eagleton: er zijn wel degelijk harde feiten zoals ziekte en dood. Om deze reden zijn er verschillende historische gegevens in de roman verwerkt en wordt er met deze historische gegevens gespeeld. De roman toont een andere kant van deze feiten, zoals het verhaal van Louis over de slag bij Waterloo, dat geen heldendaad omschrijft, maar een seksuele daad die weinig met de strijd van doen heeft. Hiermee blijft er ruimte over voor ideologiekritiek, hoewel er niet gepoogd wordt een objectieve versie van de werkelijkheid te presenteren, of een norm vast te stellen. Henry reflecteert over deze rol van het schrijverschap:

‘Gaandeweg het schrijven aan overhavige avonturen heb ik vaak nagedacht over de verhouding tussen het kleine en het grote. Ik meen dat die verhouding wederkerig is, en ik heb in die overtuiging gewerkt door in het kleine het grote te zoeken en in het grote het kleine. Het mensenexemplaar Henry II Fix, zeg ik in alle bescheidenheid, vormt naar mijn diepste inzichten een brandpunt van de hele menselijke beschaving. In mijn leven en werken heb ik immer getracht alle burgers van Zwol, Mastenbroek of elders tot voorbeeld te strekken. Ik weerspiegelde de wereld, maar hield ook een

⁵⁷⁴ Jongstra, A. (2007) p. 328

spiegel voor. Dat ik dat deed op een hoogst persoonlijke, misschien wel uitzonderlijke wijze, hangt samen met mijn karakter. Ook ik blijf immers een mens.’⁵⁷⁵

Henry weerspiegelt de wereld zoals deze is. In de ironische weerspiegeling van *De avonturen van Henry II Fix* wordt duidelijk hoe fictie en realiteit versmelten, en hoe een alternatieve visie op de wereld mogelijk is. Werkelijkheid en geschiedenis worden hierbij niet vernietigd, maar fungeren als uitgangspunt waardoor de kritische afstand mogelijk wordt gemaakt, zonder buiten de ideologie te gaan staan. Henry weerspiegelt de verhoudingen tussen het kleine en het grote, gevoel en verstand, werkelijkheid en fictie, die de realiteit bepalen.

⁵⁷⁵ Jongstra, A. (2007) p. 283

5.2 *Turkenvespers*.

In *Turkenvespers* is fictie versus werkelijkheid het hoofdmotief, en wordt er continu een spanning tussen deze twee werelden gerealiseerd. De wereld van de film speelt een belangrijke rol in het werk, wat direct doet denken aan het werk van Vervaeck, waarin wordt aangegeven dat deze opvoering van scenario's bedoeld is om conventies van literatuur én werkelijkheid te doorbreken. Vervaeck verwoordt dit als volgt: 'Door die literaire vormgeving wordt het gewicht of de dwang van de werkelijkheid niet ontkend. Integendeel, de realiteit is in elke postmoderne roman nadrukkelijk aanwezig, maar dan wel in de enige vorm waarin ze voor ons ooit aanwezig is, namelijk die van het verhaal, de fictie.'⁵⁷⁶ Hierbij is deze vormgeving van de werkelijkheid als een wereld van ficties een kritiek op de wijze waarop men de conventies van de fictie niet langer waarneemt, maar deze beschouwt als werkelijkheid.

De vraag is echter of deze visie op Ferrons filmwereld juist is. Een aantal uitspraken doen anders vermoeden. Zo overpeinst Kaspar het volgende:

'Er zijn bepaalde belichtingstrucs waarmee men de acteurs als het ware in een halo kan zetten. De contouren vervagen, de grenzen tussen het personage en zijn directe omgeving worden opgeheven. (...) Hoeveel grote liefdes zijn niet in dit licht vastgelegd en tevens voor altijd ontoegankelijk gemaakt? (...) Vastleggen en ontoegankelijk maken, dat is het exportartikel dat wij te bieden hebben.'⁵⁷⁷

Kaspar geeft hier aan dat het vastleggen zorgt voor ontoegankelijkheid. De diepte verdwijnt: grenzen die het personage onderscheiden van zijn werkelijkheid worden opgeheven. Het personage als individu verdwijnt hiermee ook, er is geen grens meer tussen hem en zijn omgeving. Dit doet al denken aan Jamesons omschrijving van het verlies van het gevoel, en van de wereld als serie simulacra, beelden zonder referent. Een volgend citaat roept nog sterker de gedachte aan Jamesons theorie op: 'Wie het ratelen van projectoren nooit in zijn achterhoofd heeft gehoord, weet niet wat herinneringen zijn, evenmin kent hij de visioenen van het heden, die morose beelden die door het doek heensijpelen en hun grillige vormen op nooit bedoelde achterwanden werpen.'⁵⁷⁸ Dit kan worden geïnterpreteerd als een verwijzing

⁵⁷⁶ Vervaeck, B. (2000) p. 19

⁵⁷⁷ Ferron, L. (1978) p. 128

⁵⁷⁸ Ferron, L. (1978) p. 259

naar het verlies van het verleden en de noodzaak van de pastiche: 'In faithful conformity to poststructuralist linguistic theory, the past as 'referent' finds itself gradually bracketed, and then effaced altogether, leaving us with nothing but texts.'⁵⁷⁹ Zonder de film, geeft Kaspar hier aan, is er geen herinnering, het verleden is slechts als beeld, als fictie toegankelijk. De referent bestaat niet meer. Er is hier geen sprake meer van een bestaande werkelijkheid die men echter alleen kan waarnemen via ficties, zoals Vervaeck weergeeft, maar de referent is daadwerkelijk verdwenen, en slechts beelden zijn er voor in de plaats gekomen.

Dit verlies aan diepte wordt ook verbeeld door de dood van Freud. Freud zocht een verklaring voor gebeurtenissen in het heden door te kijken naar het verleden, voor zowel persoonlijke problemen als cultureel-maatschappelijke verschijnselen.⁵⁸⁰ Hierbij was het noodzakelijk dat men uitging van een individu, dat problemen ervoer door verborgen of onderdrukte ervaringen en gevoelens, en dat men uitging van causale verbanden tussen verleden en heden. Jameson geeft weer dat deze denkbeelden in de huidige postmodernistische samenleving niet meer mogelijk zijn: 'Overhastily, we can say that besides the hermeneutic model of inside and outside which Munch's painting develops, there are at least four other fundamental depth models which have been generally reduplicated in contemporary theory: the dialectical one of essence and appearance, the Freudian model of the latent and the manifest, or of repression, the existential model of authenticity and inauthenticity, (...) and finally, latest in time, the great semiotic opposition of signifier and signified (...).'⁵⁸¹ De oude theorieën die Freud gebruikte om verklaringen te geven voor bepaalde verschijnselen zijn dus niet langer geldig: er is nu alleen nog maar oppervlakte, een aaneenschakeling van beelden, zoals Sternheim die biedt.

Dit verdwijnen van de dieptemodellen zorgt in *Turkenvespers* echter niet voor het nihilisme dat Jameson zo afkeurt. De postmodernistische theorie, waarbij de werkelijkheid niet meer waar te nemen is, wordt ook door Edler van Eynhuf verbeeld. De Edler bespreekt de werking van het starre ambtenarenapparaat met Kaspar en komt tot de volgende bespiegeling:

'Welke die objectieve gang dan was? Ik moest het vergelijken met het gangwerk van een klok. Ieder beleefde de tijd zoals hij die beleven wilde. Voor wie zich druk maakte om het beleg, kon een seconde een eeuwigheid duren, voor wie zich er niet aan stoorde

⁵⁷⁹ Jameson, F. (1984) p. 66

⁵⁸⁰ Greven, E. (2006) p.30

⁵⁸¹ Jameson, F. (1984) p. 61

en vertier zocht in Grinzing of Prater, kon een nacht wellicht in één tel verstrijken, maar het objectieve raderwerk hielp iedereen weer met de benen op de grond. Het gangwerk van het ambtelijk leven markeerde de tijd zodanig dat men er houvast aan had. Kwam er een vuiltje in dat raderwerk, dan werd het pas goed een zootje, dan wist men niet meer of men in de Dubbelmonarchie dan wel op de maan leefde en dat maakte volgens de Edler nogal een verschil.⁵⁸²(...) ‘Begreep ik nu wat het probleem was? Begreep ik nu ook welke oplossing hem voor ogen stond? In plaats van dat ene stofje uit het raderwerk te verwijderen –wat onmogelijk was gebleken- leek hem de enige oplossing het hele mechaniek in het stof onder te dompelen, zodat het hele uurwerk, relatief gezien, weer keurig liep. Ik beschikte over het stof. In mijn koffer.’⁵⁸³

Hier ziet men weer een beschouwing over de werking van systemen. De werkelijkheid is slechts subjectief waar te nemen, zo toont deze passage, maar een systeem dat de werkelijkheid ordent, is voor de mensen noodzakelijk, om houvast te kunnen krijgen en grip te houden op de werkelijkheid. Het is onmogelijk het systeem te bekritisieren door er buiten te gaan staan, zo geeft de uitleg van de Edler weer. Een fout in het systeem, het stofje, verwijderen, is onmogelijk, dus in plaats daarvan is het het beste om het hele systeem te onderwerpen aan de logica van die fout. Deze uitweiding van de Edler kan als volgt worden geïnterpreteerd: de systemen die door mensen worden gebruikt om de werkelijkheid te ordenen, baseren zich op de onderdrukking van de traumatische kern van de werkelijkheid. De antagonismen die worden onderdrukt om ordening aan te kunnen brengen en eenheid te ervaren, zijn echter onmogelijk op te lossen of te synthetiseren. Deze fout is heden ten dage geconstateerd maar onoplosbaar, en kan dus het beste worden aanvaard en worden toegepast op het hele systeem, lijkt de Edler te zeggen. Door de fout toe te passen op het hele systeem en de illusie van eenheid (of werkelijkheid of objectiviteit) op te heffen, wordt er een nieuw systeem aangebracht: een anti-systeem. Ook roept deze referentie aan de verspreiding van de fout in het systeem weer het beeld van de netwerkstructuur van Vitse op: ‘De netwerkstructuur lijkt in elk geval samen te hangen met een wereld die in toenemende mate gekenmerkt wordt door integratie via netwerken (bijvoorbeeld informatie- en communicatienetwerken), maar die tegelijk door interne inconsistenties en structuurfouten

⁵⁸² Ferron, L. (1978) p. 151

⁵⁸³ Ferron, L. (1978) p. 152

ondermijnd wordt.⁵⁸⁴ Hier komen we in het vaarwater van Hawkes, die aan geeft dat ideologie en werkelijkheid hetzelfde is voor postmodernisten, ‘because both are constructed out of the manipulation of empty signifiers; truth and falsehood are merely effects produced by non-referential signs.’⁵⁸⁵ Deze versmelting van werkelijkheid en fictie of ideologie, waarbij alles besmet wordt, maakt echter ideologiekritiek niet onmogelijk. De netwerkstructuur problematiseert, maar vernietigt immers niet: er wordt een onvatbaar vebrand gecreëerd. Žižek toont daarbij dat het juist noodzakelijk is om binnen de ideologie te blijven om verantwoord kritiek te leveren. Wil men immers uit de ideologie stappen, dan wordt automatisch weer het terrein van de ideologie betreden. De mogelijkheid om kritiek te leveren zonder buiten de ideologie te gaan staan wordt weergegeven door de op Robert Musil gebaseerde kunstenaar die op bezoek komt bij Korngold en zijn vrouw:

“Zoals ik al min of meer gezegd heb, jongeman, is al het denkbare mogelijk. Het moet dus ook mogelijk zijn mij aan de hand van die nietige eigenschappen te beschrijven. Maar, let wel, en dat is een voornaam onderdeel van het onderzoek dat ik onderhanden heb, ik zal trachten aan te tonen dat, naarmate een persoon over minder eigenschappen beschikt, het moeilijker zal blijken hem te omschrijven. Men zal dan tot een beschrijving uit het ongerijmde moeten komen. Men zal hem moeten omschrijven naar wat er aan hem ontbreekt. Met andere woorden, men zal een hele wereld moeten beschrijven en wat overblijft, wat men dus niet geschreven heeft, dat maakt dan de essentie van de desbetreffende persoon uit. Stel, ik beschrijf een wereld, Kakanië geheten, het gat in die wereld zal dan de man zijn die ik heb willen beschrijven. Dit nog afgezien van het feit dat Kakanië in mijn visie op zich weer een soort vacuüm is. Om dat vacuüm te beschrijven zou ik eigenlijk eerst een beschrijving van onze hele planeet moeten geven.’ (...) Ik dacht over dit alles na en vond dat de waarheid in het midden lag. Ergens tussen de vuile nagels en de kosmos in. In Kakanië misschien.⁵⁸⁶

Deze passage past goed bij de door Žižek aangedragen ruimte voor ideologiekritiek. Žižek gebruikt in dit verband de term spectre: ‘What the spectre conceals is not reality but its ‘primordially repressed’, the irrepresentable X on whose ‘repression’ reality itself is

⁵⁸⁴ Vitse, S.B. & Vitse, S. (2009) p. 469

⁵⁸⁵ Hawkes, D. (1996) P. 7

⁵⁸⁶ Ferron, L. (1978) p. 96-97

founded.’⁵⁸⁷ Wat in de passage uit *Turkenvespers* toont, is precies deze manier waarop de werkelijkheid en de werking van de ideologie kan waarnemen: vanuit een plek die niet te omschrijven is, die slechts kan worden getoond door plekken waar de representatie van de werkelijkheid tekortschiet, kan men de ideologie waarnemen. Ferron zelf zegt het volgende over het onderscheid tussen waarheid of valsheid: ‘Aan waarden en waarheden heb ik geen boodschap. Achter iedere waarheid schuilt een tegengestelde waarheid en iedere waarde is ontstaan uit zijn tegendeel’⁵⁸⁸ Hier komen we weer uit bij het onderdrukte antagonisme, waarop werkelijkheid, waarheid en eenheid is gebaseerd: achter elk van deze begrippen schuilt het tegendeel, de andere pool van het antagonisme die noodzakelijk is voor de betekenis van het begrip. Zo werkt een ideologie: wat niet beschreven wordt door de ideologie, dat bepaalt de essentie, de kern van de ideologie, die het mogelijk maakt de ideologie te onthullen. De combinatie van beide polen van het antagonisme bepaalt betekenis. Het gat dat weergeeft wat onze beschrijving van de wereld niet toont, en wat de betekenis die wij aan onze wereld geven bepaalt, bevat de waarheid. Zo kan er betekenis worden gegeven aan Kaspars uitspraak dat de waarheid in het midden ligt, tussen de uitersten van de aardse vuile nagels en de onstoffelijkheid van de kosmos. Niet in de eenheid, maar in datgene wat aan die eenheid ontbreekt: ‘In Kakanië, misschien.’⁵⁸⁹

⁵⁸⁷ Žižek, S. (1994) p. 21

⁵⁸⁸ Ferron, L. (1977b) p. 96. In Vitse, S.B. & Vitse, S. (2009) p. 468

⁵⁸⁹ Ferron, L. (1978) p. 97

5.3 *Tongkat*.

‘*Tongkat* is zo intens dat horen en zien er bij vergaan: richtingloze sterke beelden staan er gewild plompverloren bij, als fragmenten van een gedemonteerde tekententoonstelling. De curator is niet gewoon ziekjes, maar is dood. Vermoord. Bedolven onder *Exhibit A to Z*. Poëtisch, esthetisch en sexy. Of toch voor een bladzijde of tien. Daarna: godvergeten saai.’⁵⁹⁰ Deze harde veroordeling is afkomstig uit Bert Bultincks recensie ‘De onthoofde revolutie’. Volgens Bultinck komen realiteit en beeld bij Verhelst niet los van elkaar te staan, doordat de werkelijkheid teveel in beeld blijft. Om dit te illustreren haalt Bultinck het volgende citaat van Lyotard aan: ‘de inzet van de kunsten, vooral van de schilderkunst en de muziek [kan] niets anders zijn dan het benaderen van de materie. Met andere woorden, het benaderen van de presentie, zonder terug te grijpen op de middelen van de representatie’.⁵⁹¹ Bultinck geeft aan dat Verhelst probeert de materie te benaderen, maar dat dit de auteur niet lukt *omdat* hij de middelen van de representatie blijft gebruiken. De beelden en motieven die worden gebruikt door Verhelst berusten teveel op de realiteit en staan het sublieme, dat het moet hebben van een minimum aan herkenbare presentatie, in de weg. Om het sublieme te benaderen zouden de beelden moeten transformeren of ontploffen⁵⁹², hetgeen volgens Bultinck om drie redenen wordt verhinderd: de beelden worden gerecycleerd, de ontploffing is zowel motief, schema als thema tegelijk⁵⁹³, en de verhalen maken frictie onmogelijk.⁵⁹⁴ Bultincks recensie wordt hier aangehaald omdat zij een duidelijk voorbeeld is van een negatief oordeel over de postmoderne roman, dat wordt gevoed door het door de beoordelaar waargenomen gebrek aan betekenis, betrokkenheid of inhoud. Zo bestempelt Bultinck de roman tot ‘een handvol leuke beelden die tegen mekaar aan staan te schurken, zonder ooit vonken te slaan’.⁵⁹⁵ Een nadere beschouwing van Bultinck argumenten biedt inzicht in de werking van de beelden in *Tongkat*, en toont het ideologiekritisch potentieel van de roman.

⁵⁹⁰ Bultinck, B. (2000). De onthoofde revolutie. *Yang*, 36 (2). Verkregen op 13 maart, 2012, van <http://www.yangtijdschrift.be/editorhtml.asp?page=20002L2> *Geen paginering*

⁵⁹¹ Lyotard, J. (1988) *Het onmenselijke. Causerieën over de tijd*. Kapellen, Pelckmans. In: Bultinck, B. (2000)

⁵⁹² Bultinck spreekt het niet expliciet uit, maar hij lijkt (onder andere door het gebruikte citaat van Lyotard) de benadering van het sublieme als taak of doel van de kunsten te beschouwen, en rekent *Tongkat* af op de naar zijn idee ontbrekende benadering van het sublieme.

⁵⁹³ Bultinck (Bultinck, B. 2000) noemt dit recuperatie, wat zich laat vertalen als herstel of herwinning.

⁵⁹⁴ Bultinck, B. (2000) *Geen paginering*

⁵⁹⁵ Bultinck, B. (2000) *Geen paginering*

Naar Bultincks idee moeten de beelden die in *Tongkat* worden gebruikt ontploffen, worden vernietigd, om toegang tot het sublieme te verkrijgen. De keuze voor het woord ‘ontploffen’ is geïnspireerd door de woorden van Verhelst zelf: ‘In dit boek bijvoorbeeld heb ik het beeld van de vijfpuntige ster gebruikt in de vorm van astrocytomen, een soort kankergezwellen. Ik hoop dan ook dat de tekst zich net als deze kankercellen vermenigvuldigt en uitzaait. In de realiteit gebeurt het reproduceren van die cellen op zo’n manier dat de schedel van de patiënt uiteindelijk ontploft. En misschien wil ik daar wel naar toe, dat de lezer echt alle besef kwijtraakt’.⁵⁹⁶ Door de te sterke aanwezigheid raakt de lezer zijn besef naar Bultincks idee echter niet kwijt.

Het eerste mankement dat de ontploffingen voorkomt, is de recyclage van de beelden. Hierover zegt Bultinck het volgende: ‘Zijn [Verhelsts] semantischstilistische economie bezuinigt op het vocabulaire en de syntaxis, maar pronkt met de recyclage ervan’.⁵⁹⁷ Bultinck stelt dat Verhelst gebruik maakt van een aantal vormen: een beperkt vocabulaire, generische uitspraken oftewel ‘zinnen die zeggen wat het geval is’⁵⁹⁸, en zinnen zonder persoonsvorm die zich vaak zelfs beperken tot één woord, zoals de eerder aangehaalde zin ‘de glimlach van gelovigen, debielen en jonge moeders’⁵⁹⁹. Deze vormen, aldus Bultinck, werken samen met de beelden van revolutie, drugs, lichaam en liefde in het boek, en verschijnen steeds opnieuw in iets andere of zelfs dezelfde context. Maar in plaats van uitgeput te sterven en het niets te tonen, ‘transformeren de beelden niet, en blijven ze in hun zintuiglijkheid steken’⁶⁰⁰ volgens Bultinck. Door de voortdurende herhaling wordt niet het niets bereikt, maar worden de clichés alleen maar verder uitgesleten, meent Bultinck: ‘Verhelst deinst telkens op het voorlaatste moment terug. Telkens wanneer zijn beelden dreigen te ontploffen, en zo iets nieuws kunnen gaan betekenen, krabbelt hij terug’.⁶⁰¹ Bultinck legt hier echter een vreemde relatie tussen het ontploffen, en een nieuwe betekenis. Het ontploffende beeld doet immers denken aan de chiffrage van Vervaeck, de verklarende betekenis, die zo wordt overladen met betekenissen

⁵⁹⁶ Peter Verhelst in de FET, 26 mei 1999. In: Bultinck, B. (2000) *Geen paginering* (Deze referentie is overgenomen uit Bultincks tekst, aangezien de originele tekst onvindbaar bleek)

⁵⁹⁷ Bultinck, B. (2000) *Geen paginering*

⁵⁹⁸ Bultinck, B. (2000) *Geen paginering*

⁵⁹⁹ Verhelst, P. (2000) p. 171

⁶⁰⁰ Bultinck, B. (2000) *Geen paginering*

⁶⁰¹ Bultinck, B. (2000) *Geen paginering*

dat het explodeert, en de betekenis *onvatbaar* wordt.⁶⁰² Eerder in de analyse is aangetoond dat de ster een dergelijk beeld is dat steeds meer betekenis verkrijgt door de nieuwe contexten waar het in geplaatst wordt, en daardoor uiteindelijk *ontploft* en hol wordt. De explosie leidt dus juist naar het ongrijpbaar worden van de betekenis, niet naar een nieuwe betekenis. Bultinck heeft gelijk in die mate dat niet alle beelden ontploffen. Het beeld (of de vorm) ‘De glimlach van gelovigen, debielen en jonge moeders’⁶⁰³ bijvoorbeeld wordt door de roman heen in verschillende verhalen gebruikt, maar de context en de inhoud blijft hetzelfde: de zin wordt gebruikt om de naïeve, verdwaasde en tegelijk gelukkige gezichtuitdrukking van personen weer te geven. Deze uitdrukking is niet zozeer een chiffrage, waar Bultinck het voor houdt, maar een knooppunt in het aan het chiffrage verwante netwerk zoals beschreven door Vitse: ‘De netwerkstructuur veronderstelt dat een groot aantal tekstelementen op een complexe manier met elkaar verbonden zijn, en dus samen een soort netwerk vormen. De manier waarop elementen verbonden worden, kan variëren, maar vaak gebeurt dit door middel van terugkerende beelden’.⁶⁰⁴ De voorbeelden van gerecycleerde beelden die Bultinck noemt, zijn dergelijke elementen of knooppunten, die verschillende personages en verhaallijnen verbinden, en zijn niet per sé beelden die overladen worden met betekenissen zoals de spiegel of de ster. De netwerkstructuur is ook niet uit op vernietiging, legt Vitse uit, maar wil een onvatbaar verband creëren en alle elementen samen laten komen in één structuur, zonder dat er een eenduidige betekenis wordt vastgelegd.⁶⁰⁵

De netwerkstructuur is ook van belang bij het volgende argument van Bultinck, die zelfdestructie als de laatste uitweg ziet wanneer de vernietiging van het beeld door de auteur niet wordt volbracht. Deze zelfdestructie wordt volgens Bultinck echter onmogelijk gemaakt door het principe van recuperatie of herstel: ‘(...) de ontploffingen, brandjes en uitzaaiingen zijn in *Tongkat* motief, schema en thema tegelijk. Wie echt de beelden wil vernietigen, moet niet in vernietigingen spreken. Door de installatie van een dergelijk meta-beeld, worden de eersterangsbeelden steeds opnieuw opgevist voor ze voorgoed kunnen versplinteren, metamorfoser’.⁶⁰⁶ Zoals echter duidelijk werd in de analyse van de motieven van *Tongkat*, is het virus het metabeeld, het motief en het thema in de roman. Volgens Bultincks logica doet

⁶⁰² Vervaeck, B. (1999) p. 46

⁶⁰³ Verhelst, P. (2000) p. 171

⁶⁰⁴ Vitse, S.B. & Vitse, S. (2009) p. 444

⁶⁰⁵ Vitse, S.B. & Vitse, S. (2009) p. 444

⁶⁰⁶ Bultinck, B. (2000) *Geen paginering*

deze installatie van juist dat virus als metabeeld precies wat het moet doen: het vist de beelden steeds opnieuw op, het laat ze steeds verder uitzaaien en circuleren, en stelt zo het voortbestaan van de woekerende beelden veilig. Met andere woorden: het metabeeld gedraagt zich volgens de logica van het virus. De terugkerende ontploffingen, door Bultinck als motief beschouwd, berusten evenmin op het principe van vernietiging: de bomaanslagen hebben een viraal karakter en zijn niet bedoeld om fysieke schade aan te richten. De bomaanslagen zorgen er voor dat het virus verspreid wordt: ‘De bom was zo krachtig geweest dat ze letterlijk een zwart gat had geslagen in het paleis. (...) Tegen de ochtend had het paleis zich al hersteld. (...) Toch was er iets veranderd. Natuurlijk was er iets veranderd. Het virus had zich ín het lichaam van het paleis genesteld. Het had zich vastgehecht aan een cel. Het bracht zijn kenmerken over. Waarna de celdeling begon’.⁶⁰⁷ De ravage wordt inderdaad amper beschreven, wat Bert Bultinck als een misstap beschouwt: ‘Dat is inefficiënt als het je om de ravage te doen is’.⁶⁰⁸ Het gaat in *Tongkat* echter niet om de ravage die wordt aangericht door de bomaanslag, maar om de virusinfectie die de aanslag tot gevolg heeft en die niet duidelijk zichtbaar is. Hier kan ook weer het citaat van Verhelst over astrocytomen worden gebruikt, dat Bultinck als aanleiding ziet voor kritiek: ‘In de realiteit gebeurt het reproduceren van die cellen op zo’n manier dat de schedel van de patiënt uiteindelijk ontploft’.⁶⁰⁹ Terecht identificeert Bultinck de cellen als beelden, maar het ontploffen van de cellen wordt door de recensent te letterlijk opgevat: Verhelst gebruikt de ontploffing hier als beeldspraak. Het hoofd van de patiënt ontploft immers ook niet letterlijk, maar raakt overvol met cellen, waardoor het sluitende systeem dat hoofd is onklaar wordt gemaakt. Dit geberut volgens de logica die het lichaam eigen is, maar die niet langer beheersbaar is: de oncontroleerbare celdeling. In *Tongkat* zelf wordt het volgende verteld over astrocytomen: ‘De punten van de ster breken af en vermenigvuldigen zich, ster na ster, tot een web van sterren in het hoofd gesponnen is. Tot het hoofd zelf te klein geworden is’.⁶¹⁰ De structuur van het virus is nooit uitgegroeid, en gaat altijd door met het uitzaaien van betekenis, waardoor eenduidige interpretatie onmogelijk wordt. Interessant in dit verband zijn ook de bewoordingen waarin de schade van de bomaanslag omschreven wordt: ‘De bom was zo krachtig geweest dat ze

⁶⁰⁷ Verhelst, P. (2000) p. 66

⁶⁰⁸ Bultinck, B. (2000)

⁶⁰⁹ Peter Verhelst in de FET, 26 mei 1999. In: Bultinck, B. (2000)

⁶¹⁰ Verhelst, P. (2000) p. 311

letterlijk een zwart gat had geslagen in het paleis'.⁶¹¹ Het zwarte gat is niet het resultaat van een explosie, maar van een implosie, legt Vervaeck uit in zijn artikel 'Het verdriet van de wereld. *Zwerm* van Peter Verhelst'.⁶¹² De uitleg die Vervaeck hier geeft voor Verhelsts roman *Zwerm* lijkt ook van toepassing te zijn op *Tongkat*. Vervaeck legt uit dat Verhelst de werkelijkheid beschrijft als een projectiescherm, waarop alle onbewuste menselijke verlangens en angsten worden weergegeven. Dit scherm bevat echter een plooi, een scheur in het systeem, waardoor alles wat verborgen wordt heen schemert, en waardoor diepte wordt gecreëerd in het vlakke scherm.⁶¹³ Het scherm is het systeem waarmee de wereld betekenis wordt gegeven, maar dit systeem wordt zo overladen met betekenissen, dat het zijn ordenende capaciteit verliest, legt Vervaeck uit, evenals de netwerkstructuur die *Zwerm* vormgeeft, de zwerm zelf.⁶¹⁴ De parallel met *Tongkat* is eenvoudig waar te nemen: hierin zaait de structuur van het virus zijn betekenis uit en wordt het virus overladen met betekenis. Deze overdaad van betekenis is geen vrijblijvend spel, meent Vervaeck:

‘Het moet er voor zorgen dat de lezer aan den lijve voelt wat alle personages van Verhelst ervaren: de overdaad, het exces aan betekenissen. (...) Als we deze overdaad verbinden met het beeld van de plooi in het scherm, dan kunnen we dit ons voorstellen als een zwart gat, een holte die zoveel betekenissen in zich draagt dat de ene betekenis de andere overschrijft, alsof duizenden woorden over elkaar heen geschreven werden.’⁶¹⁵

De bomaanslag geeft geen explosie weer, maar een implosie: ‘Alsof er een orgaan was uitgerukt. Opgeslokt.’⁶¹⁶ Het sterrenkundige zwarte gat heeft een enorme massa in een klein volume, waardoor de zwaartekracht zo groot wordt dat zelfs het licht er niet aan kan ontsnappen.⁶¹⁷ Het zwarte gat dat Verhelst en Vervaeck beschrijven, verbeeldt de enorme betekenisdichtheid die beelden door de virale structuur toebedeeld krijgen bij Verhelst. Het

⁶¹¹ Verhelst, P. (2000) p. 66

⁶¹² Vervaeck, B. (2006). Het verdriet van de wereld. *Zwerm* van Peter Verhelst. *Ons Erfdeel*, 49(1), pp. 57-66

⁶¹³ Vervaeck, B. (2006) p. 59

⁶¹⁴ Vervaeck, B. (2006) p. 59

⁶¹⁵ Vervaeck, B. (2006) p. 60

⁶¹⁶ Verhelst, P. (2000) p. 66

⁶¹⁷ Wat is een zwart gat? Verkregen op 10 maart 2012 van

http://www.rug.nl/sciencelinx/blackholegame/encyc_mod3_q1.html

zwarte gat, de scheur in het systeem waardoor het virus kan binnendringen, toont een oneindig aantal onverenigbare en elkaar tegensprekende geschiedenissen en betekenissen, die nooit tot een synthese komen.

Als derde reden dat de beelden niet ontploffen, noemt Bultinck het gebrek aan frictie tussen de verhalen. Om de frictie te bewerkstelligen die tot zelfontbranding van beelden leidt, moet er volgens Bultinck contrast worden gecreëerd tussen de beelden, door bijvoorbeeld een puur esthetisch discours te laten contrasteren met een sociaal bewogen discours.⁶¹⁸ Naar Bultincks mening leiden de in *Tongkat* gebruikte verhaalstructuren zoals het sprookje, de mythe, maar ook de revolutie, alles in goede banen, zodat de beelden niet botsen: ‘Een van de dingen die *Tongkat* glashelder aantoont is dat revolutie en sprookjes hand in hand gaan. De confrontatie levert dan ook niet veel op.’⁶¹⁹ Weer refereert Bultinck aan de botsing en de ontploffing als structuren die beelden doen ontploffen en openbreken. Tegen Bultincks redenering zijn echter twee bezwaren in te brengen. Ten eerste is de ontploffing niet het principe dat *Tongkat* structureert, maar het virus, dat niet wil vernietigen, maar wil circuleren en ondermijnen. Volgens de logica van het virus is het juist de bedoeling dat de verschillende beelden en hun betekenis naast elkaar blijven bestaan, en in elkaar vervloeien. De beelden botsen niet, maar komen ook nooit tot een eenheid of synthese. Dit lijkt Bultinck over het hoofd te zien: de beelden bestaan *naast* elkaar, maar rijmen nooit met elkaar. Ten tweede lijkt Bultinck te vergeten dat de botsing tussen verschillende discoursen juist in een postmodernistische roman zal ontbreken. Bultinck maakt een scherp onderscheid tussen verschillende taalregisters, tussen het esthetische, factische en het sociaal bewogen register, dat in de postmoderne theorie niet meer houdbaar is. Men kan hierbij naar postmodernistische literatuur kijken door de bril van Hawkes, die het de postmodernisten verwijt waarheid en ideologie met elkaar te vereenzelvigen omdat beiden de manipulatie van lege betekenaren inhouden⁶²⁰, of de theorie van Vervaeck als uitgangspunt nemen, die meent taal en werkelijkheid in de postmodernistische literatuur deels overlappen, maar ook botsen.⁶²¹ Welke positie ook wordt ingenomen, het is duidelijk dat er geen duidelijke grens meer is taaldomeinen als ‘werkelijkheidsbeschrijvende taal’ en ‘fictionele of literaire taal’. Vervaeck zegt hierover het volgende: ‘Taal en werkelijkheid vallen niet samen, ze overlappen gedeeltelijk, maar lopen

⁶¹⁸ Bultinck, B. (2000) *Geen paginering*

⁶¹⁹ Bultinck, B. (2000) *Geen paginering*

⁶²⁰ Hawkes, D. (2003) p. 7

⁶²¹ Vervaeck, B. (1999) p.95

ook uiteen en botsen vaak met elkaar. Het gaat niet om goed omliggende domeinen, maar om vage grenzen en nooit aflatende grensconflicten.⁶²² Het vervloeien van de beelden, waarbij er overlap is maar het nooit tot een volledige synthese komt, is precies wat er in *Tongkat* gebeurt.

Ten derde acht Bultinck de ontbrekende frictie als een fout, omdat naar de mening van de recensent zo geen engagement of leermoment ontstaat: ‘Dat [de esthetisering van elk beeld] kan geen inzicht, shock of morele verontwaardiging opwekken in een boek waarin alles sowieso al geësthetiseerd is’. Bultinck schrijft de roman een sociaal-politieke rol toe, waarvan het maar de vraag is of zij deze heeft. Allereerst kan er worden gekeken naar de uitspraken van Verhelst zelf, die het volgende zegt over zijn werk en intentie: ‘Lezen is eigenlijk net patience spelen. Verhalen zijn zinloos omdat ze niet tot een inzicht leiden. Wel nodigen ze uit tot spelen, tot het maken van nieuwe reeksen, met misschien wel als enig nut het verdrijven van de verveling. Persoonlijk ingrijpende boeken? Ik denk niet dat die bestaan. En een nuttig boek? Ik ken er geen een. De mensen mogen mijn boeken naar eigen goeddunken begrijpen. Van eenduidigheid heb ik de buik vol.’

Ten tweede lijkt het begrip engagement een progressieve kijk op de geschiedenis te impliceren, waarbij men in de naam van de vooruitgang misstanden aan het licht probeert te brengen. Engagement vereist daardoor bepaalde normen en waarden, zoals oordelen over een te verbeteren probleem, die in de postmodernistische theorie mogelijk niet meer houdbaar zijn. Het is de vraag of Bultinck het aan het licht brengen van een ongemakkelijke waarheid, die geen verlichting of verbetering brengt, ook als engagement beschouwd.

Ongemakkelijk is de wereld die Verhelst toont. De samensmelting van mythe, literatuur en werkelijkheid, de strijd die wordt opgevoerd zonder dat er enige motivering achter schuil lijkt te gaan, het geweld en de excessen: deze werkelijkheid is moeilijk te aanvaarden. Vitse drukt het ongemakkelijke gevoel dat de netwerkstructuur met zich meebrengt als volgt uit:

‘Ontsnappen lijkt niet meer mogelijk: men bevindt zich er altijd middenin. Het netwerk drukt een vorm van paranoia uit, alsof men met elke handeling, op elk moment en op elke plek opgenomen is in een structuur die men niet kan overzien maar waardoor men wel gecontroleerd lijkt te worden’.⁶²³ Er is geen notie meer van een buitenpositie, legt Vitse uit, waardoor er nauwelijks sprake is van polarisering of een onderscheid tussen goed en

⁶²² Vervaeck, B. (1999) p.95

⁶²³ Vitse, S. (2009) p. 468

kwaad.⁶²⁴ Verhelst biedt een kritische blik op de werking van de ideologie in zijn allesomvattende macht. In de vertekening van de werkelijkheid, in het onderdrukking van het antagonisme, is de ideologie waarneembaar. Een alternatieve waarheid wordt niet langer geboden, en ook de hang naar de universele waarheden is weg. In de wereld van Verhelst is de wetenschap van het antagonisme en de allesomvattende netwerkstructuur van de wereld voldoende kennis: ‘Ik heb er geen enkele behoefte aan om wat dan ook te weten. Ik lig op een bed van aardbeien en rozen en voel hoe ze tussen mijn vingers door groeien. Over me heen. Als ik opsta, zie ik hoe ze de vorm van mijn lichaam vasthouden. Dat is voldoende.’⁶²⁵

⁶²⁴ Vitse, S. (2009) p. 468

⁶²⁵ Verhelst, P. (2000) p. 80

6. Conclusie

Het is tijd om terug te keren naar de vraag waar het om begon: Bezit de postmoderne roman ideologiekritisch potentieel?

Deze vraag is ook na uitgebreide analyse niet eenvoudig te beantwoorden.

Laten we beginnen met *De avonturen van Henry II Fix*, de roman van Atte Jongstra die aandacht schenkt aan de bijzondere, kleine verhalen van de geschiedenis. Het hoofdmotief van de roman, systeem en classificatie, wordt op verschillende niveaus zichtbaar. De auteur Jongstra heeft zijn roman gepresenteerd als autobiografie van een historische figuur, waardoor discussie ontstond over het bestaan van de onbekende Henry II Fix. De boekbezorger Jongstra, de ik-verteller in de inleiding en het nawoord van het werk, draagt bij aan deze illusie, waardoor het onderscheid tussen werkelijkheid en fictie verder vervaagt.

Hoofdpersoon Henry tenslotte worstelt op verschillende manieren met de ordeningen die hij aanbrengt in zijn werk en in zijn leven. Het is de taak van de lezer om er ‘een lopend uurwerk van te maken’⁶²⁶ en de verschillende aanwijzingen te interpreteren: de lezer krijgt geen coherent verhaal voorgeschoteld, maar moet zelf eenheid aanbrengen, na op het verkeerde been te zijn gezet door de realistische illusie van de autobiografie. De gebruikelijke leeswijze voor een autobiografie wordt geïnteressant, waardoor de lezer oog krijgt van een andere dan de gebruikelijke afspiegeling van de werkelijkheid. De roman toont zo hoe de wereld en de geschiedenis er uit ziet door de ogen van een man die een ander systeem hanteert dan het gebruikelijke, en toont hoe het verleden een doorverwijzing is van ficties, waarbij het verleden als referent niet te bereiken is. De werkelijkheid is slechts waar te nemen door een serie simulacra die oneindig blijft doorverwijzen zonder ooit uit te komen bij een referent in de realiteit.

Van nihilisme is hierbij echter geen sprake: de spanning tussen fictie en werkelijkheid wordt levend gehouden. Hierdoor blijft er ruimte over voor ideologiekritiek. In *De avonturen van Henry II Fix* is de parodie van Hutcheon te herkennen, de satire die de norm nodig heeft om zich tegen af te zetten en zich zo in het spanningsveld tussen fictie en werkelijkheid beweegt. Als normen fungeren de traditionele autobiografie, de encyclopedie, en de bekende weergave van de geschiedenis, die allen worden geïnteressant. Minder grote concepten worden evengoed geïroniseerd: een voorbeeld is de liefdesrelatie van Henry en weduwe Wilders, die

⁶²⁶ Jongstra, A. (2007) p. 19

door Henry als grootse liefde wordt beschreven, maar nooit ontsnapt aan de grenzen van de fictie. Door het actualiseren van deze normen wordt de ironie mogelijk gemaakt, waarin Hutcheon de paradox en het ideologiekritisch potentieel van het postmodernisme waarneemt.

Louis Ferrons *Turkenvespers* speelt eveneens met de grenzen tussen fictie en werkelijkheid, maar de vervaging van deze grenzen leiden hier tot een gevoel van onbepaaldheid bij Kaspar Hauser. De nadrukkelijke verwijzingen naar de wereld van de film tonen de werkelijkheid als een opvoering van ficties, maar hierbij wordt benadrukt dat de werkelijkheid door het vastleggen ervan ontoegankelijk wordt gemaakt. Dit doet sterker aan Jamesons pastiche denken dan aan de parodie, de neutrale imitatie waarbij er geen erkenning meer is dat er een norm bestaat. Ook een ander dieptemodel dat Jameson noemt wordt in *Turkenvespers* verworpen: de dood van Freud wijst op het verdwijnen van het subject en de verklarende kracht van verbanden tussen uiterlijke emotie en innerlijke pijn, en verbanden tussen heden en verleden. Er is nu alleen nog maar oppervlakte, een aaneenschakeling van beelden, zoals Sternheim die biedt. Dit verdwijnen van de dieptemodellen zorgt echter ook in *Turkenvespers* niet voor het nihilisme dat Jameson en Hawkes zo afkeuren. Een eerder geciteerde passage is hierbij belangrijk: ‘Met andere woorden, men zal een hele wereld moeten beschrijven en wat overblijft, wat men dus niet geschreven heeft, dat maakt dan de essentie van de desbetreffende persoon uit. (...) Ik dacht over dit alles na en vond dat de waarheid in het midden lag. Ergens tussen de vuile nagels en de kosmos in. In Kakanië misschien.’⁶²⁷ Deze passage is te interpreteren als een uitleg van de theorie die Žižek beschrijft aan de hand van zijn term spectre: deze term onthult de onderdrukking van het antagonisme, de niet-eenheid, waar onze waarneming van de realiteit op is gebaseerd. De *essentie* van de werkelijkheid bevindt zich in het antagonisme, en door te kijken naar wat niet wordt ingevuld door de wijze waarop de realiteit is weergegeven, is het mogelijk ideologie te bekritisieren en de werkelijkheid te benaderen.

Verhelsts *Tongkat* tenslotte wordt door Bultinck bekritiseerd vanwege de te sterke aanwezigheid van de realiteit in de roman. Naar Bultincks idee ontploffen de beelden in *Tongkat* niet, waardoor er geen zicht op het sublieme wordt verkregen en de roman niet meer wordt dan een esthetisch spel. *Tongkat* verkrijgt echter betekenis door de logica van de

⁶²⁷ Ferron, L. (1978) p. 96-97

netwerkstructuur, niet door ontploffingen of vernietigingen. De virale structuur van de roman creëert een onvatbaar verband waarbij nooit eenheid wordt bereikt. Het virus is nooit uitgegroeid, en gaat altijd door met het uitzaaien van betekenis, waardoor eenduidige interpretatie onmogelijk wordt. De werking van het virus komt het sterkst tot uiting in het zwarte gat, gecreëerd door een bomaanslag in het paleis. Het zwarte gat is de toegang waardoor het virus het paleis binnendringt, maar het is ook letterlijk en figuurlijk een mise en abyme, waardoor de oneindige uitzaaiing van betekenis wordt getoond. Alle mogelijke onverenigbare en elkaar tegensprekende geschiedenissen en betekenissen worden in het zwarte gat getoond. Engagement, zo zegt Verhelst, leidt tot eenduidigheid, een valkuil waar ook Vitse voor waarschuwt bij zijn verwijzing naar het laatpostmodernisme van Vaessens.⁶²⁸ Net als Ferron geeft de auteur aan niet te willen moraliseren, maar te willen problematiseren. Een gebrek aan een sociaal-politieke auteursintentie zegt echter niet dat de roman geen ideologiekritisch en geëngageerd moment heeft. Door het zwarte gat te tonen, de traumatische kern die ten grondslag ligt aan de werkelijkheid en die door de ideologie wordt verborgen, toont *Tongkat* zijn ideologiekritisch potentieel. In het zwarte gat en in het virus dat in *Tongkat* structuur, motief en thema is, worden ontelbare betekenissen zichtbaar, waarmee de mogelijkheid tot een eenduidige interpretatie voorgoed verloren is.

Het moge duidelijk zijn dat in deze interpretaties het ideologiekritisch potentieel aanwezig is. Het ideologiekritisch potentieel kan worden gezien in het tonen van de kleine verhalen van de geschiedenis door Henry II Fix, of in het uitbannen van een voor algemeen geldend verklarend model, zoals het vermoorden van de schim van Freud, die de verklarende kracht van het verleden verbeeld, door Kasper. Het ideologiekritisch potentieel toont zich echter voornamelijk in het tonen van de traumatische kern van de samenleving, de onderdrukking van één van de polen van het antagonisme ten gunste van de geprivilegieerde pool. De oneindige verscheidenheid die er aan betekenissen mogelijk is, en die ontbreekt in de traditionele wijze van waarnemen en betekenis geven, wordt getoond in de wereldgeschiedenis die aan Henry voorbij gaat, in het Kakanië waar Kasper de waarheid localiseert, en in het zwarte gat dat de rebellen slaan in het paleis. Of hiermee een geëngageerde literatuur zoals Vaessens deze graag zou willen zien wordt bereikt, is echter nog maar de vraag.

⁶²⁸ Vitse, S. (2009) p. 873

Zowel Hutcheon als Hawkes, qua standpunten de uitersten van de visies op het postmodernisme als ideologiekritiek en postmodernisme als ideologie, zijn van mening dat postmodernisten de verscheidenheid aan betekenis als bevrijdend en progressief beschouwen.⁶²⁹ Is deze bevrijding en progressie echter waar te nemen in de geanalyseerde romans?

Henry sterft na een leven dat zich voornamelijk binnen de muren van zijn huis heeft afgespeeld, met achterlating van een onvoltooid manuscript dat niet de betekenis heeft die hij zelf er aan wilde toeschrijven. Deze onvervuldheid is voornamelijk voor de lezer zichtbaar, maar Ferrons Kaspar daarentegen lijdt sterk onder het gebrek aan mogelijkheden tot betekenis geven en bepalen. De geboorte van het kind, dat net als Kaspar slechts een scala aan ficties als achtergrond heeft, lijkt Kaspar respijt te geven, en hij vertrekt met het vreemde kind naar Amerika. De laatste scène lijkt er echter op te wijzen dat ook hier geen vooruitgang wordt geboekt: 'Toen de man, die naar Johnny *Guitar* had gekeken thuiskwam, keek hij in het kistje en besloot een ander te worden dan die hij was geweest. Maar omdat hij niet wist wie hij geweest was, wist hij ook niet wie hij worden moest, zodat het een besluit was zonder gevolgen.'⁶³⁰ In *Tongkat* overleven slechts de dorpsjongen uit het eerste hoofdstuk en de kamerjongen van de prins de revolutie, maar hun achterblijven op verschillende eilanden suggereert dat ook zij de dood zullen vinden. De andere personages vinden een gewelddadige dood ten gevolge van een revolutie waarvan de redenen en de idealen nooit duidelijk worden. Zo wordt de paradox van het postmodernisme duidelijk: de romans tonen ideologiekritisch potentieel, in hun problematisering van het sluitende begrip en in de onthulling van de traumatische kern van de realiteit. In deze kern is echter geen mogelijkheid tot eenwording van het antagonisme of vooruitgang waar te nemen. De inzichten en het begrip die de literatuur hebben geleverd maken het de lezer onmogelijk om terug te gaan naar zijn oude illusies, maar de weg vooruit is eveneens afgesloten. Net zoals Henry op zijn sterfbed, Kaspar in zijn Amerikaanse kamer, en Verhelsts overlevenden op het eiland, lijkt de lezer te verstillen en te verstommen. Het alternatief dat de laatste hoorbare stem in *Tongkat* biedt, is de afdruk in het bed van aardbeien en rozen, 'de veelkleurige repen rond de poten van een vogel.' Vindt de lezer dat ook voldoende? Dit hangt van de lezer af. Van het verhaal dat van de verschillende repen stof wordt gemaakt.

⁶²⁹629 Hutcheon, L. (1988) p. 11, Hawkes, D. (2003) p. 11

⁶³⁰ Ferron, L. (1978) p. 332

7. Literatuurlijst

2. Alphen, E. van (1987). *Bang voor Schennis? Inleiding in de ideologiekritiek*. Utrecht: HES Uitgevers.
3. A nightmare on Elm Street. (z.d.). Verkregen op 7 maart, 2012, van <http://www.imdb.com/title/tt0087800/>
4. Bergreen, L. (1996). *As Thousands Cheer: the Life of Irving Berlin*. New York: Da Capo Press.
5. Bertens, H. (2001). *Literary Theory: the basics*. London: Routledge.
6. Bijl, Y. (2011). *Christelijke slaaf van Ottomaanse kapers. Ottomaanse kaapvaart en slavenhandel in de zestiende eeuw*. Amsterdam: Jonge Historici Schrijven Geschiedenis. p. 4-5
7. Boven, E. van & Dorleijn, G. (1999). *Literair Mechaniek*. Bussum: Coetinho.
8. Brockhaus Enzyklopadie. (n.d.) Verkregen op 4 januari 2012 van <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/80653/Brockhaus-Enzyklopadie>
9. Bultinck, B. (2000). De onthoofde revolutie. *Yang*, 36 (2). Verkregen op 13 maart, 2012, van <http://www.yangtijdschrift.be/editorhtml.asp?page=20002L2>
10. Currie, M. (1998). *Postmodern Narrative Theory*. New York: St. Martin's Press
11. Currie, M. (2004). *Difference*. London: Routledge.
12. De Daguerrotypie. (n.d.) Verkregen op 3 januari 2012 van <http://www.nederlandsfotomuseum.nl/content/category/18/759/lang.nl/>
13. Eagleton, T. (1991) *Ideology. An Introduction*. London / New York: Verso.

14. Ferron, L. (1978). *Turkenvespers*. Amsterdam: De Bezige Bij
15. Feuerbach, A.R. (1832) *Kaspar Hauser, Voorbeeld van een misdaad, gepleegd tegen de geestvermogens of het zieleleven van een mens*. Amsterdam, Ten Brink & De Vries. In Boom, M.X. & Brand, E.J.P. (1990) *Kaspar Hauser. Kind van Europa. Zijn leven zijn opvoeding zoals waargenomen en beschreven door vier tijdgenoten*. Amsterdam: Candide.
16. Greven, E. (2006). *Freud uitgeven*. (Niet officieel gepubliceerde doctorale dissertatie) Leiden: Universiteit Leiden.
17. Grimmelshausen, H. (1939) *De avontuurlijke Simplicissimus* Ed. Frans Lichtenberger. p. 12 Verkregen op 27 december 2011 van http://www.dbnl.org/tekst/grim013avon02_01/
18. Harris, R.J. (2009, 11 December). The Best Selling Record of All. ‘White Christmas’ and the reasons it endures. *The Wall Street Journal* p. 15 Verkregen op 5 januari 2012 via <http://www.wallstreetjournal.de/article/SB10001424052748703499404574561734246276554.html>
19. Hawkes, D. (2003). *Ideology*. London: Routledge.
20. Hoek, C. (2011, 29 januari). Dokter Jozef Mengele: de engel des doods. Verkregen op 7 maart, 2012, van <http://www.scientias.nl/dokter-jozef-mengele-de-engel-des-doods/3018>
21. How Tongkat Ali Extract Works. (2011, 31 augustus). Verkregen op 13 maart, 2012, van <http://www.tongkatalieffects.com>
22. Huffman, R. (z.d.) The gun speaks. The Baader-Meinhoff Gang and the Invention of Terror. Verkregen op 7 maart, 2012, van <http://www.baader-meinhof.com/the-gun-speaks/>
23. Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism*. New York: Routledge.

24. Jameson, F. (1984). Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. *New Left Review*, (146), pp. 5-92.
25. Jongstra, A. (2007). *De avonturen van Henry II Fix*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
26. Marx, K. & Engels, F. (1998). *The German Ideology*. New York: Prometheus Books.
27. Moderne meiden. Dameswielrijders en emancipatie rond 1900. (n.d.) Verkregen op 3 januari 2012 van <http://www.gendergeschiedenis.nl/nl/dossiers/fiets.html>
28. Mount Vesuvius. (z.d.). Verkregen op 16 maart, 2012, van <http://www.vulkanisme.nl/mount-vesuvius.php>
29. Mertens, A. (z.d.). Over de utopie van de exactheid. Verkregen op 5 maart 2012 van <http://nl.robertmusil.net/werken/essays/>
30. Norris, C. (1990). *What's wrong with postmodernism: Critical theory and the ends of philosophy*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf.
31. Pelkwijk, J. ter (1826) *Beschrijving van Overijssels Watersnood, in Februarij 1825*. Verkregen op 14 januari 2012 van http://www.dbnl.org/tekst/_vad003182701_01/_vad003182701_01_0099.php
32. Pleij, S. (1996, 20 november). 'Op engagement zul je mij niet betrappen'. Interview met de auteur van *De kleurenvanger*. 'De groene Amsterdammer', (47). Elektronische versie verkregen op 5 maart, 2012, van http://www.groene.nl/1996/47/sp_verhe.html
33. Praagse Lente 40 jaar geleden beëindigd. Sovjets smoren Tsjechische vreugde. (2008, 20 augustus). Verkregen op 7 maart, 2012, van <http://www.geschiedenis24.nl/nieuws/2008/augustus/Praagse-Lente-40-jaar-geleden-be-indigd.html>

34. Roggeman, W. (1983). Louis Ferron (pp. 23-41). In Roggeman, W. (1986) *Beroepsgeheim 5. Gesprekken met schrijvers*. Amsterdam: Facet.
35. Simon, N. (1978). Kaspar Hauser's recovery and autopsy: A perspective on neurological and sociological requirements for language development. *Journal of Autism and Developmental Disorders*, 8(2), pp. 209-217.
36. Smulders, W.H.M. (2007). Poëzie en proza: de poëtische en epische functie. *Neerlandistiek.nl*, 2007, artikel 07.08e Verkregen op 24 december 2011 van <http://www.neerlandistiek.nl/07.08e/>
37. Tentoonstelling: de encyclopedie van Henry II Fix. (z.d.) Verkregen op 16 januari 2012 van http://www.historischcentrumoverijssel.nl/hcoroot/hoofdnavigatie/over_ons/agenda/archief/Tentoonstelling+De+encyclopedie+van+Henry+II+Fix.htm
38. The Boys from Brazil (film). (z.d.). Verkregen op 8 maart, 2012, van [http://en.wikipedia.org/wiki/The_Boys_from_Brazil_\(film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Boys_from_Brazil_(film))
39. The Enigma of Kaspar Hauser (n.d.). Verkregen op 3 maart 2012 via <http://www.imdb.com/title/tt0071691/>.
40. Über den Simplicissimus. (z.d.) Verkregen op 4 januari 2012 van <http://www.grimmelshausen-simplicissimus.de/simplicissimus.html>
41. Vaessens, T. (2001, 3 oktober). Postmodernisme en leesstrategie. Over Tongkat van Peter Verhelst. *Neerlandistiek.nl*, 2001, artikel 01.10. Verkregen op 28 december, 2011, van <http://www.neerlandistiek.nl/01.10/>
42. Vaessens, T. (2009). *De revanche van de roman. Literatuur, autoriteit en engagement*. Nijmegen: Vantilt.
43. Verhelst, P. (2000) *Tongkat. Een verhalenbordeel*. Amsterdam: Prometheus.

44. Vervaeck, B. (2006). Het verdriet van de wereld. *Zwerm* van Peter Verhelst. *Ons Erfdeel*, 49(1), pp. 57-66
45. Vitse, S. (2009). Het postmodernisme en de crisis van Links. Dertig jaar na *La condition postmoderne*. *Streven*, 76, pp.867-878
46. Vitse, S.B. & Vitse, S. (2009). Montage en netwerk. Ander proza en de postmoderne roman. *Spiegel der Letteren: Tijdschrift voor Nederlandse Literatuurgeschiedenis en voor Literatuurwetenschap*, 51(4), 441-470.
47. Wat is een zwart gat? (z.d.). Verkregen op 10 maart 2012 van http://www.rug.nl/sciencelinx/blackholegame/encyc_mod3_q1.html
48. Wesseling, E. (1991). *Writing History as a Prophet*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
49. Wesseling, L. (1987). Louis Ferron en de historische roman. *Forum der Letteren*, 28(1), pp. 24-34.
50. Žižek, S. (ed.) (1994). *Mapping Ideology*. London: Verso.
51. 10 januari 1920: De eerste vergadering van de Volkenbond. (z.d.) Verkregen op 15 januari 2012 van http://www.kb.nl/galerie/kalender/jaar_2011/januari/pagina/10.xml
52. 14 juli 1789: Begin van de Franse Revolutie. (z.d.). Verkregen op 9 maart, 2012, van http://www.kb.nl/galerie/kalender/jaar_2011/juli/pagina/14.xml