

Van alle kanten belicht

Een studie over het postmoderne personage



Masterthesis

Juli 2010

Student en studentnummer: Lisette Huibers, 3134369

Moderne Nederlandse letterkunde

Universiteit Utrecht

Begeleider: Dr. S.B. Vitse

Van alle kanten belicht

Een studie over het postmoderne personage

Masterthesis

Student: Lisette Huibers

Studentnummer: 3134369

Masteropleiding: Moderne Nederlandse letterkunde

Universiteit Utrecht

Datum: juli 2010

Begeleider: Dr. S.B. Vitse

HET RAADSEL

*Zij zet haar masker af en wat ik zie
Is nog een masker. Ook dat zet ze af.
Wat dan verschijnt is masker nummer drie.
Vier, vijf, zes, zeven volgen op een draf.*

*'Het laatste masker,' zegt zij. Nummer acht.
Ik zal de waarheid zien. Kan ik er tegen?
Maar het gelaat dat vrijkomt lijkt verdacht
Veel op het eerste masker. Dat maakt negen.*

*Ze loog. Haar laatste masker is er niet.
Elfduizend elf. Steeds keert het eerste weer.
Een bloot gezicht is een staaf dynamiet.
Er gaat veel helderheid van uit. Eén keer.*

Gerrit Komrij in *Luchtspiegelingen*.

INHOUDSOPGAVE

WOORD VOORAF	8
INLEIDING	3
<u>DEEL 1: THEORETISCHE UITEENZETTINGEN</u>	<u>7</u>
1. HET POSTMODERNISME	9
2. VAN MENS NAAR CONSTRUCTIE: DE ONTWIKKELING VAN HET PERSONAGE	19
2.1 HET PERSONAGE ALS MENS	20
2.2 VAN MENS NAAR ROL	21
2.3 VAN ROL NAAR CONSTRUCTIE	25
3. TAAL, ONTWIKKELING EN VERLANGEN: EEN KORTE INTRODUCTIE OP LACAN	31
3.1 HET IMAGINAIRE, HET SYMBOLISCHE EN HET REËLE.....	33
3.2 LITERATUUR VOLGENS LACAN	36
4. SYNTHESE	39
<u>DEEL 2: CASESTUDIES</u>	<u>43</u>
5. DANIEL ROBBERECHTS	45
5.1 ROBBERECHTS' POËTICALE OPVATTINGEN	45
5.2 TRADITIONELE EN STRUCTURALISTISCHE ANALYSE VAN ROBBERECHTS' WERK	48
5.3 ROBBERECHTS' WERK POSTMODERN GEANALYSEERD	55
6. LOUIS FERRON	59
6.1 TRADITIONELE EN STRUCTURALISTISCHE ANALYSE VAN TURKENVESPERS	59
6.2 TURKENVESPERS POSTMODERN GEANALYSEERD.....	68
7. ATTE JONGSTRA	74
7.1 TRADITIONELE EN STRUCTURALISTISCHE ANALYSE VAN GROENTE	74
7.2 GROENTE POSTMODERN GEANALYSEERD	77

8. HUUB BEURSKENS.....	86
8.1 TRADITIONELE EN STRUCTURALISTISCHE ANALYSE VAN HET LAM	86
8.2 HET LAM POSTMODERN GEANALYSEERD	90
9. PETER VERHELST.....	94
9.1 TRADITIONELE EN STRUCTURALISTISCHE ANALYSE VAN TONGKAT	94
9.2 TONGKAT POSTMODERN GEANALYSEERD.....	103
10. DAVID NOLENS.....	112
10.1 TRADITIONELE EN STRUCTURALISTISCHE ANALYSE VAN STILTE EN MELK VOOR IEDEREEN	112
10.2 STILTE EN MELK VOOR IEDEREEN POSTMODERN GEANALYSEERD	117
11. CONCLUSIE	124
PSYCHOLOGISCHE ONMENSELIJKHEID: DE TRADITIONELE ANALYSE	124
DOELLOOSHEID ALS STROP: DE STRUCTURALISTISCHE ANALYSE.....	126
HERKENNING OF NUANCERING: DE POSTMODERNE ANALYSE	126
BIBLIOGRAFIE	132
PRIMAIRE BIBLIOGRAFIE	132
SECUNDAIRE BIBLIOGRAFIE	132

WOORD VOORAF

Een masterscriptie is iets waar je als student vier jaar naartoe werkt, waarin je al je opgedane kennis van de afgelopen jaren wilt kunnen verwerken, waarmee je een bijdrage wilt leveren aan de wetenschap, waarop je trots wilt kunnen zijn. Om voor een dergelijke uitdaging een passend onderwerp te vinden, is geen eenvoudig karwei. Al ver voordat de masterscriptie in zicht was, wist ik al dat ik graag een origineel onderwerp wilde: ik wilde iets onderzoeken wat nooit eerder was onderzocht. Mede daardoor was ik gegrepen door het postmodernisme, een literaire, vrij recente, uit andere landen overgewaaid tendens waar nog weinig onderzoek naar was gedaan. Dacht ik. Want al gauw bleek, toen ik daadwerkelijk aan mijn scriptie bezig was, dat er een enorme hoeveelheid studiemateriaal over te vinden was. Met name de Amerikaanse situatie was al vele malen uitvoerig onderzocht en in kaart gebracht. Ook met een studie specifiek over de postmoderne personages bleek Aleid Fokkema mij al te zijn voorgegaan, al baseert zij haar onderzoek op een geheel ander corpus en gebruikt zij een geheel andere onderzoeksmethode. Origineel is dit onderzoek helaas dus niet te noemen, maar hopelijk heb ik met deze scriptie toch een heel klein steentje aan de wetenschap bijgedragen.

Origineel of niet, ik heb met veel plezier aan deze scriptie gewerkt. Het postmodernisme was voor mij nieuw en onbekend terrein, en de periode dat ik met deze scriptie bezig ben geweest, ervaar ik dan ook als bijzonder leerzaam. Deze periode is extra plezierig geweest door de intensieve hulp en adviezen van mijn begeleider Sven Vitse. Hij is voor mij een bron van inspiratie geweest en heeft mijn interesse in het postmodernisme vele malen versterkt. Hem wil ik dan ook hartelijk danken voor al zijn inspanningen die hij voor mij en mijn scriptie heeft geleverd.

Aangezien mijn scriptie als afsluiting van de gehele masteropleiding geldt, wil ik deze mogelijkheid ook aangrijpen om Wilbert Smulders te danken voor zijn bijstand en belangstelling. Tijdens de gehele masteropleiding heb ik altijd het gevoel gehad bij hem terecht te kunnen met al mijn vragen.

Uiteraard kan ik hier ook niet voorbijgaan aan de grote steun die ik van mijn ouders heb mogen ontvangen. Hun luisterend oor, geduld en vertrouwen hebben mij enorm geholpen tijdens dit proces.

Lisette Huibers

INLEIDING

Wat ons voornamelijk bijblijft na het lezen van een goed boek, is de herinnering aan de karakters. Dat komt doordat gebeurtenissen – zowel in het werkelijke leven als in fictie – meer betekenissen krijgt wanneer we de mensen die erbij betrokken zijn, hebben leren kennen. Geef een ramp een menselijk gezicht en je raakt het publiek dieper. [...]

- Elizabeth George¹

Karakters, personages. Iedereen kan zich er iets bij voorstellen: de mensen in een boek, de figuren in een verhaal, de acteurs in een geschiedenis. Personages zijn onmiskenbaar met romans verbonden; we gaan er doorgaans van uit dat boeken over mensen gaan, een enkele uitzondering daar gelaten. En met die mensen kun je je als lezer identificeren. Vaak geldt daarbij dat hoe uitgebreider de personages beschreven zijn, hoe beter je je in het verhaal kunt verplaatsen. Een roman zonder personages is geen roman, zou je denken. En toch kun je dit niet zo stellig beweren: dit is namelijk volledig afhankelijk van wat je onder personages verstaat. De meeste mensen gaan ervan uit dat personages per definitie mensen zijn (dieren laat ik hier even achterwege), met menselijke gewoontes en eigenschappen. Dat zijn we immers gewend uit traditionele romans. Maar de personages die deze scriptie centraal staan, wijken af van wat wij gewend zijn, functioneren anders dan in traditionele verhalen. In postmoderne romans – want daar spreken we over - bestaan geen personages zoals we die in andere stromingen, zoals het realisme en modernisme, wel kunnen vinden. En toch is dát het onderwerp van deze scriptie: in deze scriptie staan de personages centraal uit romans die postmodern genoemd kunnen worden. Ik wil een antwoord kunnen vinden op vragen als: Hoe kunnen we deze postmoderne personages begrijpen en waarin wijken ze af van of komen ze overeen met 'traditionele' personages? Biedt de structuur van de roman meer inzicht in het postmoderne personage? Zijn er overeenkomsten tussen postmoderne personages en wat zijn die overeenkomsten dan? Kortom: het postmoderne personage wordt in deze scriptie van alle kanten belicht.

Het doel van deze scriptie is tweeledig. Allereerst wil het een theoretisch kader bieden voor het postmodernistische personage, waarbij ik wil kijken naar de manier waarop een dergelijk personage kan worden begrepen en in welk literair en filosofisch klimaat het postmoderne personage ontstond. Ten tweede wil het aan de hand van een aantal casestudies een beeld vormen van het postmoderne personage, waarbij op zoek wordt gegaan naar overeenkomsten tussen postmoderne personages.

¹ Zie Brillenburg Wurth & Rigney 2006, p. 163.

Het eerste, theoretische deel bestaat uit vier hoofdstukken, waarvan het eerste en tweede van literair-narratologische en het derde van filosofisch-psychologische aard zijn. Het vierde hoofdstuk is een overgangshoofdstuk tussen de theorie en de praktische analyses in deel twee van deze scriptie.

In het eerste hoofdstuk worden in het kort de belangrijkste opvattingen over het postmodernisme behandeld, waarbij de aandacht uitgaat naar vier prominente theorieën over het postmodernisme, namelijk die van Bertens en D'Haen, van Ibsch, van Ruiters en Smulders, en die van Vervaeck zoals hij die heeft beschreven in zijn specialistische handboek *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*.

In het tweede hoofdstuk worden verschillende opvattingen over de analyse van personages geschetst, waarbij de evolutie van de analyse vanaf de traditionele wijze via de structuralistische naar de postmoderne wijze wordt beschreven. Ook zal ik de kenmerken van postmoderne personages zoals die in de theorieën verwoord zijn, uiteenzetten, zodat er een duidelijk theoretisch kader ontstaat dat de basis zal vormen voor de casestudies in deze scriptie.

In het derde hoofdstuk is de filosofische grondslag voor het postmoderne personage weergegeven. Ik heb mij hierbij gericht op de ideeën van de Franse psychiater en psychoanalyticus Jacques Lacan. In dit hoofdstuk wil ik zijn taaltheorie toelichten en behandelen hoe zijn ideeën terug te vinden zijn bij de (uitspraken, gedachten en handelingen van de) personages in romans.

In het vierde hoofdstuk sla ik een brug van de theorie naar de analyses in de volgende hoofdstukken. In dit hoofdstuk geef ik een overzicht van wat in het tweede deel van deze scriptie aan de orde komt. Ook zal ik mijn werkwijze bij de analyses van de romans toelichten.

Het tweede deel is van geheel andere aard en bestaat uit een aantal concrete casestudies, waarbij ik getracht heb de theorie uit het eerste deel te illustreren aan de hand van romans uit de laatste helft van de twintigste en het begin van de eenentwintigste eeuw. In de casestudies analyseer ik de belangrijkste personages in de roman en geef ik aan hoe het personage in de roman functioneert. Omdat ik in deze studie tevens wil onderzoeken waarin de postmoderne analyse van het personage verschilt van de analyse op traditionele en structuralistische wijze, onderwerp ik de personages uit de postmoderne romans aan theorieën over de traditionele personagestudie en de structuralistische benadering. Zo wil ik aantonen waar de grote verschillen, indien die aanwezig zijn, bestaan.

Bij het samenstellen van het corpus voor deze scriptie heb ik een keuze moeten maken uit een enorme hoeveelheid romans, die allemaal in meer of mindere mate postmodern genoemd zouden kunnen worden. Daarbij heb ik getracht een zo representatief mogelijk beeld van de postmoderne roman te creëren. Ik heb mij bij deze keuze laten inspireren door de selectie van Vervaeck. Zijn corpus heb ik enerzijds uitgebreid met een oudere roman, omdat deze mijns inziens ook een groot aantal postmoderne kenmerken bezit, en daardoor misschien ook postmoderne personages ten tonele voert. Ik heb het nu over het werk van Robberechts, die weliswaar niet door Vervaeck

postmodern wordt genoemd, maar door andere literatuurwetenschappers wel degelijk onder de postmodernisten wordt geschaard.² Anderzijds heb ik Vervaecks corpus aangevuld met romans die zijn verschenen na de publicatie van Vervaecks studie (1999) en die mijns inziens goed binnen Vervaecks postmodernismeconcept zouden passen (*Tongkat*) of die interessant zijn om in het postmoderne licht te bestuderen (*Stilte en melk voor iedereen*).

Uiteraard heb ik ook een heel aantal auteurs die Vervaeck in zijn werk bespreekt achterwege moeten laten. Niet omdat ik twijfel aan hun 'postmodernismegraad' of aan hun literaire kwaliteit, maar simpelweg omdat deze scriptie niet zo uitgebreid is als zijn studie: een inperking was noodzakelijk. Maar zoals altijd bij dergelijke keuzes geldt, zoals een oud gezegde luidt: kiezen is verliezen. En daar sluit ik mij volledig bij aan.

² Brems nuanceert Vervaecks theorie door te stellen dat ook in onder andere experimenteel proza en in werk van auteurs van de *Revisor*-groep een groot aantal postmoderne kenmerken te vinden zijn en daarom ook in aanmerking komen om 'postmodern' genoemd te worden. Ruiter en Smulders scharen het *Raster*- en *Revisor*-proza ook onder (de intellectuele variant van) het postmodernisme. In hoofdstuk één zal hier nog uitgebreid aandacht aan worden besteed. De specifieke positie van Robberechts binnen het postmodernisme zal ik in hoofdstuk vijf nog uitgebreid behandelen.

Deel 1:

Theoretische uiteenzettingen

1. HET POSTMODERNISME

*Maar altijd was er die ambitie naar lichtheid, die zich uitte in het licht maken van de taal waardoor de betekenissen worden meegevoerd op een net van woorden dat gewichtloos lijkt. Een ambitie die zich verzet tegen het zwaar worden van betekenissen, ingesnoerd als ze zijn door conventies.*³

Het postmodernisme ontstond in de Verenigde Staten in de jaren veertig en vijftig en heeft lange tijd weinig aandacht in Nederland gekregen: de term kwam nauwelijks voor in de Nederlandse kritieken. Halverwege de jaren tachtig kwam daar verandering in.⁴ Zo verschenen er in 1983 twee artikelen die Thomas Pynchons werk betitelden als 'postmodernistisch'. Het literaire tijdschrift *Raster* wijdde een speciaal nummer aan de Amerikaanse literatuur, waarin Johan Thieleman Pynchons werk eveneens als postmodernistisch bestempelde. In 1983 verscheen ook een uitgave van het tijdschrift *De Gids* waarin het postmodernisme in het algemeen en John Hawkes, William Gass, Thomas Pynchon en Gilbert Sorrentino in het bijzonder, bediscussieerd werden.⁵

In de jaren tachtig werd op de Nederlandse literatuur een scala aan etiketten geplakt. Om daar een (overigens onvolledige) indruk van te geven: er werd gesproken over academisme, ander proza, anekdotisme, decadenten, deformatieve poëzie, experimenteel proza, feministische schrijfsters, neorealisme, neoromantiek, objectivisme, Rasterproza, Revisorproza en –poëzie, Tiradegroep en transformatieve poëzie.⁶ In die periode kunnen we echter toch, zonder andere literatuur ernstig tekort te doen, spreken over drie belangrijke literaire tendensen: 1) het realisme; 2) het revisorproza, naar het tijdschrift *De Revisor*, ook wel 'academisme' genoemd; en 3) het rasterproza, naar het tijdschrift *Raster*, ook wel bekend als 'ander proza'.⁷ De laatste twee worden ook wel samen onder het begrip 'experimenteel proza' geschaard. Mertens heeft een artikel aan dit experimentele proza gewijd. Volgens hem is er aan dit proza (te) weinig aandacht besteed en heeft het een weinig geprononceerde plaats in de literatuurgeschiedenissen gekregen. Hij noemt daarvoor twee mogelijke redenen:

'Een reden daarvan zou kunnen zijn dat er niet, zoals bij de Vijftigers, van groepsvorming sprake is geweest en evenmin van een gemeenschappelijk programma. [...] Bovendien werden de vernieuwingen in het proza vaak minder als een breuk met

³ Van Kempen & Mertens 1993, p. 58.

⁴ Ruiter 1997, p. 205.

⁵ Ruiter 1997, p. 249.

⁶ Zie Schouten in Van Deel, Matsier en Offermans 1986, p. 9.

⁷ Ruiter 1997, p. 254.

de voorafgaande prozaliteratuur gezien. Technische middelen [...] werden op een organische manier in het vertrouwde romanconcept verwerkt zodat ze de leesconventies niet fundamenteel aantastten.’⁸

Volgens Mertens zijn er een aantal verschijnselen die bijgedragen kunnen hebben tot het beeld van een aparte groep experimenterende auteurs. Een belangrijke rol was daarbij weggelegd voor het tijdschrift *Raster* (*Raster I* 1967-1973; *Raster II* 1977-2009). Van meet af aan besteedde het tijdschrift aandacht aan nieuwe ontwikkelingen op het terrein van de (internationale) poëzie, muziek, beeldende kunst, film en literatuurtheorie. Meer dan in *Raster I* – toen ging het om incidentele presentaties – kreeg in *Raster II* het experimentele proza in binnen- en buitenland de nadruk.⁹

De *Raster*-groep wilde breken met de bestaande literaire traditie en aandacht schenken aan nieuwe artistieke ontwikkelingen. In het zomernummer van 1970 stond een discussie afgedrukt, waarin men voor het eerst een profiel probeerde te schetsen van het experimentele proza. Daaruit bleek volgens Mertens dat de *Raster*-groep het schrijven zelf tot het onderwerp van de literatuur wilde maken: zij wilde dat de aandacht van de inhoud van de tekst naar de literaire procédés zou verschuiven. Ook moest de aandacht uitgaan naar het betekenisproces en niet naar de compositie van een verhaal of de uitdrukking van een bepaald thema. Daarnaast moest een auteur volgens de groep niet meer opgevat worden als ‘creator mundi’, schepper van een fictieve werkelijkheid, maar als een operateur, die het taalmetaal met de hem ter beschikking staande technieken omvormde: hij bewerkte en verwerkte reeds bestaande teksten, codes en repertoires in nieuwe teksten.¹⁰

De groep rond het tijdschrift *De Revisor* (sinds 1974) wilde ook de bestaande literaire trend vernieuwen. Hoewel zij volgens Mertens minder expliciet dan de *Raster*-groep aangaf wat zij nu precies wilde vernieuwen en bereiken, was het duidelijk dat ook zij wilde breken met de illusie dat literatuur een afbeelding zou zijn van een gegeven werkelijkheid.¹¹ In een ‘gesprek’ tussen Frans Kellendonk en Maarten ‘t Hart, die het tijdschrift eens vergeleek met een varkenstrog,¹² komen deze opvattingen goed uit de verf. Kellendonk zegt in dat gesprek: ‘[W]ij [de Revisor; LH] stellen, als we een verhaal vertellen, de vorm van dat verhaal, de vorm van die mededeling, tegelijkertijd ter discussie, zodat de lezer weet wat hij leest en dus kritisch kan blijven.’¹³ Hij legt vervolgens een verband tussen deze ontwikkeling, het grotere belang van de vorm, en de ontwikkelingen in de wetenschap, die zich erg is gaan toeleggen op de methodologie.

In dit literaire klimaat in de jaren tachtig dook met steeds grotere regelmaat de term ‘postmodernisme’ op: een label, een etiket dat op een groot aantal romans uit de tweede helft van de twintigste en het begin van de eenentwintigste eeuw kan worden geplakt. In beginsel werd in

⁸ Mertens 2000, p. 275.

⁹ Mertens 2000, p. 276.

¹⁰ Idem.

¹¹ Mertens 2000, p. 278.

¹² Kellendonk & ‘t Hart 1980, p. 2.

¹³ Idem.

Nederland deze uit de Verenigde Staten geïmporteerde term veelal gereserveerd voor auteurs die in het klimaat van het tijdschrift *De Revisor* werkten, zoals Brakman, De Winter, Nootboom en Krol, omdat zij in hun romans experimenteerden met gangbare vertelprocédés.¹⁴ Toch is dit slechts één van de vele theorieën: het lastige aan het postmodernisme is dat er niet één geldende, algemeen aanvaarde theorie is geformuleerd over wat het postmodernisme inhoudt en welke romans daaronder geschaard kunnen worden. Er zijn diverse opvattingen over deze complexe literaire stroming, die allemaal de nodige navolging hebben gekend en zijn gebruikt door diverse literatuurcritici en analytici. Dat heeft tot gevolg dat er niet over ‘de postmoderne roman’ kan worden gesproken; romans bezitten meer of minder postmoderne kenmerken. Want, zoals zo vaak bij etikettering het geval is, geldt ook bij het postmodernisme: het is maar hoe je het bekijkt.

Toch zijn in het scala van definities en opvattingen een aantal bekende, belangrijke of invloedrijke opvattingen te onderscheiden, die mijns inziens nuttig zijn om in grote lijnen te behandelen.

Eén van de eerste studies over het postmodernisme is geschreven door Bertens en D’Haen en stamt uit 1988. In hun *Het postmodernisme in de literatuur* richten zij zich met name op de Angelsaksische literatuurwetenschap. Zij hanteren hier het postmodernisme niet als een definiërend begrip, maar als een heuristisch instrument.

In de studie worden vier soorten postmodernisme onderscheiden. Allereerst het existentialistische postmodernisme dat gebaseerd is op Heideggeriaanse opvattingen en dat we voornamelijk aantreffen in de Amerikaanse poëzie uit de jaren veertig en vijftig. De tweede soort is het avantgardistische postmodernisme, de ‘counterculture’, die zich wilde afzetten tegen de traditie. Hieronder scharen Bertens en D’Haen anti-serieuze en anti-artistieke kunst, waarbij niet de betekenis belangrijk was, maar de nadruk op de vorm lag. De derde soort is de soort die wij ook in Nederland kennen: het poststructuralistische postmodernisme. Bertens en D’Haen noemen bij dit soort postmodernisme enkele bekende onderzoekers, zoals Ihab Hassan, die als pionier van onderzoek naar het literaire postmodernisme gezien kan worden.¹⁵ Hassan ziet het postmodernisme als het episteme van onze tijd. Volgens hem is het typerend voor het postmodernisme dat de kunst zichzelf ontkent en vernietigt. Bij hem zijn duidelijk invloeden van Nietzsche en Derrida te ontwaren, als hij stelt dat in het postmodernisme niets waar is, dat er geen uiteindelijke stabiliteit bestaat en dat er geen centrum bestaat, zelfs niet in de taal. Elke zogenaamde waarheid is volgens hem niets anders dan een tijdelijke en bovendien alleen in de taal bestaande constructie die niet in de werkelijkheid verankerd is. Dit noemt hij *indeterminacy*.¹⁶ Een direct gevolg van deze *indeterminacy* is wat hij noemt *immanence*: ‘the capacity of mind to generalize itself in the World, to act upon both self and World, and so become, more and more, im-mediately, its own environment’.¹⁷ Dit betekent dat als

¹⁴ Mertens 2000, p. 278.

¹⁵ Zie Bertens & D’Haen 1988; Ibsch 1989.

¹⁶ Bertens & D’Haen 1988, p. 31.

¹⁷ Hassan 1983, p. 29. Via Bertens & D’Haen 1988, p. 32.

niets met zekerheid gekend kan worden, alles speculatie is en dat de mens daardoor niet anders kan leven dan in zijn eigen ficties.

Bertens en D'Haen noemen ook McHale, die het postmodernisme afzet tegen het modernisme. Volgens McHale draait het modernisme om epistemologische twijfel (epistemologie: leer van het kennen) en het postmodernisme om ontologische twijfel (ontologie: leer van het zijn).¹⁸ De laatste variant die Bertens en D'Haen beschrijven is het puur esthetisch postmodernisme, dat alle technieken gebruikt die met het postmodernisme worden geassocieerd, maar geen politieke of filosofische stellingen wil innemen.

Een andere bekende theorie, die niet zoals Bertens en D'Haen uitgaat van de internationale situatie, maar zich richt op de Nederlandse literatuur, is de benadering van Ibsch uit 1989. Zij schreef dit omdat zij het niet eens was met de eerdere bevindingen van Hassan en McHale en zette in deze studie het postmodernisme af tegen het modernisme. Hassan had volgens haar het modernisme karikaturaal en onvolledig beschreven. McHale's theorie is volgens haar onjuist omdat epistemologische en ontologische twijfel nooit los van elkaar kunnen worden gezien. Ibsch stelt dan ook dat er zowel bij het modernisme als het postmodernisme sprake is van epistemologische twijfel, maar dat die op een andere manier wordt verwerkt. In het modernisme is sprake van een rationeel-reflecterende verwerking. In het postmodernisme wordt deze twijfel geradicaliseerd en gedramatiseerd en is er sprake van een mimetische verwerking. Met 'rationeel-reflecterend' bedoelt Ibsch dat epistemologische vraagstukken voornamelijk in reflecties van verteller of personages ter sprake komen, het begrip 'mimetisch' heeft zij gekozen om aan te duiden dat de epistemologische twijfel het reflecterende meta-niveau heeft verlaten en is doorgedrongen tot de structuur van het verhaal zelf, tot de geschiedenis ervan, tot de personages, die de twijfel niet meer ter discussie stellen maar als het ware 'leven', 'dramatiseren'.¹⁹ Deze postmoderne mimetische verwerking leidt tot bedrieglijkheid, wanorde, toeval, multi/duplicaties, incoherenties en herhalingen in postmoderne romans. Ibsch noemt ook nog drie andere zaken die zij typisch postmodern acht. Het eerste is dat de lezer zelf zijn weg moet vinden in het verhaal. Ook vindt zij het typisch postmodern dat de roman conventies overschrijdt met betrekking tot de werkelijkheid. Het derde kenmerk is dat er in postmoderne romans vaak sprake is van herschrijving van genres en "bandeloosheid" ten aanzien van de scheiding van feit en fictie'.²⁰

Een andere theorie over het postmodernisme is die van Ruiter en Smulders, geformuleerd in *Literatuur en moderniteit in Nederland* (1996). Zij hanteren een brede definitie, waardoor een ruim scala aan literaire werken onder de noemer postmodernisme worden geschaard, waardoor het postmodernisme meer als periodeconcept wordt gebruikt dan als label voor een bepaalde literaire tendens. Zij baseren hun postmodernismeconcept op de studie van Bertens uit 1995, *The Idea of the*

¹⁸ McHale heeft deze verandering beschreven in het hoofdstuk 'Change of dominant' in *Postmodernist fiction*.

¹⁹ Ibsch 1989, p. 351.

²⁰ Ibsch 1989, p. 357.

Postmodern. A History.²¹ Zij halen een citaat aan waarin Bertens stelt dat het postmodernisme allereerst refereert aan het modernisme: 'Ieder op zijn eigen wijze probeert datgene te doorbreken, wat men beschouwt als de begrenzingen die het modernisme zichzelf had opgelegd. In zijn zucht naar autonomie, zuiverheid en tijdloze afbeeldingen met universele waarde had het modernisme de ervaring aan onaanvaardbare intellectualisering en reducties onderworpen'.²²

Ruiter en Smulders splitsen het postmodernisme op in een intellectuele en een niet-intellectuele vorm. De eerste is de poststructuralistische variant: die is gekant tegen de vervlakking van de literatuur. De auteurs die hieronder geschaard kunnen worden, keerden zich fel tegen de opkomende massacultuur en hanteerden een kritische taalopvatting: zij herinterpreteerden de moderne denkers, zoals Nietzsche, Marx en Freud en problematiseerden de rol van de taal. Deze groep auteurs was niet erg omvangrijk en verzamelde zich rond het tijdschrift *Raster*: 'Schrijvers die zich tot deze intellectuele vorm van het postmodernisme aangetrokken voelden en in deze geest literatuur wilden maken [...] groepeerden zich in de loop van de jaren zeventig rond het tijdschrift *Raster; tijdschrift in boekvorm* (vanaf 1977).²³ Ook de schrijvers rond het tijdschrift *De revisor* waren niet gediend van de niet-intellectuele vorm, maar zij reageerden minder principieel dan de Raster-groep. *De revisor* wilde literatuur opnieuw voorzien van een cachet dat in de jaren zeventig teloor was gegaan en het tijdschrift richtte zich daarom met name tegen het anti-esthetische en anti-intellectuele karakter van de niet-intellectuele literatuur.

De tweede variant, ook wel literaire popart genoemd, is juist voor de vervlakking van de literatuur. Deze variant ontstond in de jaren zeventig – met de Zeventigers – en werd voortgezet door popartschrijvers, zoals de auteurs van de Generatie Nix (onder andere Ronald Giphart, Joris Moens en Hermine Landvreugd). Zij wilden een onmiddellijke uitdrukking van alledaagse zaken, waarbij leesbaarheid het enige raffinement vormde dat nog was toegestaan; 'literatuur als berekende consumptie voor de gewone man, die onderkend [werd] als een geëmancipeerde culturele consument'.²⁴ Ook typisch popart is volgens Ruiter en Smulders de net opgekomen column: wegwerpliteratuur bij uitstek. De column was niet zozeer een tekst met bepaalde tekstuele kenmerken, maar vormde een permanente stroom van dagelijks gepubliceerde teksten.

Een bijzondere positie binnen deze popartgroep wordt ingeruimd voor wat we verstaan onder 'camp': kitscherige literatuur waarbij de centrale vraag was: hoe is het mogelijk om te provoceren in een massacultuur? Camp-kunstenaar pur sang was Gerard Reve.

In 1999 heeft Vervaeck een nieuwe theorie gepresenteerd in zijn studie *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Vervaeck stelt dat 'postmodern 'slechts' een verzamelnaam is voor een aantal kenmerken dat door de literatuurkritiek aan bepaalde teksten toegeschreven wordt' en

²¹ Ruiter & Smulders 1996, p. 305.

²² Ruiter & Smulders 1996, p. 306.

²³ Ruiter & Smulders 1996, p. 307.

²⁴ Ruiter & Smulders 1996, p. 314.

dat postmodern voor hem 'niet noodzakelijk een kwaliteitslabel [is].'²⁵ Ook is het postmodernisme voor hem 'niet de opvolger, de uitdager of de doodgraver van het modernisme.'²⁶

Vervaeck heeft in zijn corpus een kleine honderd romans opgenomen, geschreven door ongeveer vijftientig auteurs. Alle romans die hij bespreekt hebben een zekere mate van complexiteit en onconventionaliteit gemeen. Auteurs die (nog) erg veel waarde aan de samenhang in de roman hechten, zoals Kellendonk, Matsier – schrijvers rond *De revisor* – en Otten, heeft Vervaeck niet opgenomen, maar hij haalt hen wel sporadisch aan, indien zij toch postmoderne kenmerken vertonen. Het rasterproza heeft hij eveneens niet opgenomen in zijn corpus. Ook de literaire popart – Ruiter en Smulders' niet-intellectuele variant – heeft geen plaats gekregen binnen zijn benadering. Volgens Vervaeck dwingen deze romans de lezer niet tot een andere leeshouding, in tegenstelling tot postmoderne romans, en zijn deze romans zowel inhoudelijk als formeel te traditioneel om postmodern genoemd te worden.²⁷ Vervaeck houdt zich niet aan de tweedeling van Ruiter en Smulders of de vierdeling van Bertens en D'Haen, zoals hij ook in zijn inleiding schrijft: '[z]oals de lezer zal zien, kunnen de auteurs die ik typisch postmodern noem, niet ondergebracht worden bij een van de vier versies van Bertens en D'haen of bij een van de twee varianten van Ruiter en Smulders.'²⁸

Vervaecks theorie heeft Brems geïnspireerd bij het schrijven van zijn *Altijd weer vogels die nesten beginnen* (2006) uit de reeks *De geschiedenis van de Nederlandse literatuur*.²⁹ 'Dit onderdeel [bedoeld wordt het deel over het postmodernistische proza; LH] is in hoge mate schatplichtig aan Vervaeck 1999'.³⁰

Brems merkt op dat als men het postmodernisme een stroming wil noemen, men kan kijken naar de mate waarin de roman uit 1985 of later aan het postmoderne beeld voldoet en/of de postmoderne kenmerken bezit. Als men het postmodernisme wil zien als een zoeklicht en als leesstrategie, dan is het postmodernisme al veel eerder te vinden; het is maar net hoe je het benadert. Terecht merkt hij op:

'Verhalen en versies die tegen elkaar ingaan en door elkaar heen klinken, inbedding van de eigen tekst in een web van verwijzingen naar andere teksten, bewustmaking van het gemaakte karakter van de tekst, opzettelijke verwarring tussen fictie en werkelijkheid, personages zonder een vaste identiteit – al deze dingen kwamen in meerdere of mindere mate al eerder voor, in

²⁵ Vervaeck 1999, respectievelijk p. 7 en p. 14.

²⁶ Vervaeck 1999, p. 8.

²⁷ Vervaeck 1999, p. 13-14.

²⁸ Vervaeck 1999, p. 11.

²⁹ Deze achtdelige reeks is de Taalunie in 1997 gestart op advies van de Raad voor de Nederlandse Taal en Letteren. Deze acht delen zullen de gehele Nederlandse literatuurgeschiedenis in kaart brengen, van de vroegst bekende literatuur tot 2005. Naar verwachting is de reeks in 2011 afgerond.

³⁰ Brems 2006, p. 714.

het werk van Boon, Claus, Mulisch of Hermans, in het experimentele proza en in het werk van de auteurs rond *De Revisor*.³¹

Omdat Vervaecks theorie grotendeels is opgenomen in de literatuurgeschiedenis verdient zij enige bijzondere aandacht.

Vervaeck stelt dat er drie postmoderne visies zijn – op de wereld, op de mens en op de taal – en drie postmoderne technieken – vertellen, metafiction en temporaliteit. Deze drie technieken zijn de toepassingen van de drie postmoderne visies. Deze visies zijn samen te vatten in vier belangrijke kernwoorden: *enting*, *implosie*, *beeldspraak* en *clair-obscur*.

Onder *enting* wordt het idee verstaan dat de postmoderne wereld en de postmoderne mens een opvoering en belichaming zijn van fictieve scenario's. Het verschil tussen fictie en realiteit is in de roman dan ook nauwelijks te onderscheiden: postmoderne romans maken vaak nadrukkelijk duidelijk dat alles wat zich in hun wereld afspeelt, de opvoering is van een scenario dat te vinden is in fictieve vormen zoals boeken, schilderijen of films. De kern van dat scenario wordt vaak zo expliciet en clichématig opgeroepen, dat hij uitgedumd wordt: het origineel wordt uitgewist. Problematisch op talig niveau is daarbij dat de postmodernist zich ervan bewust is dat niet alles wat gebeurt te reduceren is tot een script. Een bijkomend probleem is dat de taal dan wel fungeert als scenario voor de realiteit, maar dat 'aan de eisen van die taal door de realiteit nooit perfect [wordt] voldaan'.³² Taal en werkelijkheid vallen niet samen: 'ze overlappen gedeeltelijk, maar lopen ook uiteen en botsen vaak met elkaar'.³³ De waarheid is niet te beschrijven met taal en daarbij geldt voor het postmodernisme dat 'hoe meer er verteld wordt, hoe meer uitweidingen, gesprekken, wetenswaardigheden aan bod komen, des te onbereikbaarder [...] de waarheid wordt'.³⁴

Met *implosie*, letterlijk een naar binnen gerichte explosie, wordt bedoeld dat de werkelijkheid een binnenwereld is. De wereld die de postmoderne roman toont, is niet alleen die van de boeken, maar ook die van de geest. In postmoderne romans wordt het onderscheid tussen binnen- en buitenwereld vaak geproblematiseerd. Dit uit zich onder andere in de voorkeur voor het beschrijven van herinneringen: gebeurtenissen uit de buitenwereld die naar de binnenwereld worden gehaald. De herinnering wordt op haar beurt geproblematiseerd. De onbetrouwbaarheid van het geheugen en de herinneringen zijn 'in elke periode uit de literaire geschiedenis terug te vinden, maar traditioneel tast die onbetrouwbaarheid de echtheid van het verleden en het gebeurde niet aan'.³⁵ Traditioneel faalt het geheugen, in het postmodernisme werkt het geheugen juist goed en toont het de onvolkomen, fictieve, onbereikbare werkelijkheid.

³¹ Brems 2006, p. 520.

³² Vervaeck 1999, p. 95.

³³ Vervaeck 1999, p. 95.

³⁴ Brems 2006, p. 513.

³⁵ Vervaeck 1999, p. 34.

Beeldspraak wordt ook op een typisch postmoderne manier gebruikt. Beeldgebruik zorgt voor de samenhang in de postmoderne roman: omdat alles een eindeloze weerspiegeling is van al het andere, is er tegelijkertijd samenhang en onoverzichtelijkheid. Beeldspraak kan diverse vormen aannemen, en heeft niet zelden de vorm van een spel; 'een onophoudelijk spel van transformaties tussen beelden en verhalen, tussen personages, tussen deze tekst en het universum van andere teksten, tussen rollen, identiteiten, en hiërarchisch vastgelegde categorieën.'³⁶ Door dit spel ontstaat een soort vrolijkheid en lichtheid. Postmoderne auteurs snijden graag 'de grootst mogelijke filosofische of literaire diepzinnigheden aan'³⁷, maar spelen ook daar een spel mee, in plaats van dat ze die voor hun rekening nemen. '[Dit]spel heeft daarbij niet de connotatie van vrijblijvendheid die er [...] zo gemakkelijk aan wordt toegekend. Spel in deze zin is de enige adequate manier om tot een ander soort begrijpen te komen dan dat van de ratio, een begrijpen van het onuitsprekelijke, dat wat aan de structuur van verhalen, logica en taal dreigt te ontsnappen.'³⁸ Het overdadige gebruik van beeldspraak leidt tot het steeds verder afdwalen van de kern, het vaste centrum. Vervaeck noemt dit verschijnsel *dechiffreering*: het traditionele chiffrage, het sleutelsymbool, wordt met zoveel betekenissen verbonden dat het explodeert en uiteindelijk onvatbaar wordt.³⁹ Het dechiffreeren, het uitgommen van het chiffrage, is tegengesteld aan het traditionele ontcijferen en het resultaat is dan ook een leegte.

Het laatste kernwoord, *clair-obscur*, houdt in dat het heldere, rationele begrip wordt afgewezen en het obscure, beeldende begrijpen als verheldering wordt gezien. Het inzicht dat de postmoderne roman biedt, is niet van het begripsmatige soort. Dit uit zich in het veel voorkomen van paradoxen, de versmelting van hoog en laag en een voorliefde voor het ongesystematiseerde.

Vervaeck stelt dat geen van deze zes dimensies denkbaar is zonder de intertekstualiteit, hét kenmerk van de postmoderne roman. Het postmodernisme is doordrongen van het besef dat het onmogelijk is om origineel te zijn. Daardoor spreekt de tekst vanzelf, worden genres herschreven en vermengd – de pastiche is een typisch postmodern verschijnsel – en worden personages 'hergebruikt'.

Zoals uit het bovenstaande reeds blijkt, functioneert deze intertekstualiteit anders dan in bijvoorbeeld de modernistische roman. In de modernistische roman is zij een middel om eenheid te scheppen en verbanden te leggen over de grenzen van de roman heen. In de postmoderne teksten daarentegen zorgt zij juist voor openheid. Kan zij in het eerste geval een sleutel bieden voor de interpretatie, in de postmoderne roman zorgt zij juist voor de onafsluitbaarheid ervan.⁴⁰ Net als in de literatuurgeschiedenis fungeert de intertekstualiteit als een vorm van legitimering, maar bij het

³⁶ Brems 2006, p. 519.

³⁷ Van Kempen & Mertens 1993, p. 53-54.

³⁸ Idem.

³⁹ Vervaeck 1999, p. 46.

⁴⁰ Brems 2006, p. 521.

postmodernisme gaat het om een paradoxale vorm. De postmoderne roman beroept zich voortdurend op de traditie van literaire teksten, maar ze interpreteert die zo dat ze de traditie tegelijkertijd oproept en ondermijnt. Daarbij verwijst de postmoderne intertekstualiteit niet naar een uiteindelijke bron, want in het postmodernisme wordt niet geloofd in een objectieve bron in de vorm van een oorspronkelijke tekst: postmoderne teksten zijn eindeloze doorverwijzingen.

2. VAN MENS NAAR CONSTRUCTIE:

DE ONTWIKKELING VAN HET PERSONAGE

Personages bestaan al zo lang er verhalen bestaan, want personages vormen één van de belangrijkste elementen van een verhaal. Omstreeks 330 v. Chr. heeft Aristoteles al op het belang van personages gewezen. Hij ontwikkelde zijn theorie voor tragedies, maar deze geldt net zo goed voor verhalen. Aristoteles stelde dat een tragedie uit twee belangrijke componenten bestond: gebeurtenissen en personages. Volgens hem waren de gebeurtenissen belangrijker in een verhaal omdat het karakter van de personages daar uit bleek en het dus onnodig was om personages ook nog te beschrijven.

'Since [tragedy] is a representation of an action, and is enacted by people acting, these people are necessarily of a certain sort according to their character and their reasoning. For it is because of these that we say that actions are of a certain sort, and it is according to people's actions that they all succeed or fail. So the plot is the representation of the action; by "plot" here, I mean the construction of the incidents. By the "characters", I mean that according to which we say that the people in action are of a certain sort.'⁴¹

Over de verhouding tussen gebeurtenissen en personages is wel wat discussie ontstaan, zoals Porter Abbott aangeeft.⁴² De Engelse onderzoeker Leslie Stephan, die aan het einde van de negentiende eeuw leefde, was juist van mening was dat de personages het belangrijkste waren in een verhaal. De ontwikkeling van het personage was volgens hem belangrijker dan de gebeurtenissen in het verhaal. Henry James, die zich later ook in deze 'discussie' mengde, stelde dat er geen verschillende waarde aan gebeurtenissen of personages kon worden toegekend. Hij was van mening dat het onmogelijk was om eerst de personages uit te werken en dan de gebeurtenissen aan het verhaal toe te voegen of andersom. Volgens hem waren gebeurtenissen en personages met elkaar versmolten in het verhaal.

Belangrijker dan gebeurtenissen of niet, personages zijn hoe dan ook van groot belang voor het verhaal. Zeker is dat gebeurtenissen en personages sterk met elkaar samenhangen: personages zijn degenen die de gebeurtenissen veroorzaken of ondergaan.

De functie van personages is niet altijd hetzelfde geweest en personages hebben niet altijd een even grote rol gespeeld in de wetenschappelijke benaderingen van literatuur. In dit hoofdstuk zal ik een overzicht geven van verschillende wetenschappelijke benadering om personages te

⁴¹ Zie Leitch 2001, p. 95.

⁴² Porter Abbott 2008, p. 130-131.

bestuderen. Er is hierbij gekozen voor de klassieke, de structuralistische en de postmoderne benadering.

2.1 Het personage als mens

De meest traditionele opvatting over een personage is dat hij of zij een afspiegeling is van een man of vrouw in de werkelijkheid, een literair alter-ego: het personage als mens.

Personages leven in een verhaalwereld. Deze verhaalwereld kan een beeld geven van onze wereld, een afspiegeling van de werkelijkheid, of een fantasiewereld zijn. Maar hoe groot de afstand tussen de verhaalwereld en de echte wereld ook is, mensen blijken steeds bereid zich te verplaatsen in de wereld die in het verhaal wordt gepresenteerd. Lezers willen zich graag met de personages identificeren of, in andere gevallen, zich tegen hen afzetten. Personages zijn voor lezers vaak erg belangrijk. Zij vormen meestal de eerste ingang tot het verhaal, het medium waardoor de lezer kennisneemt van de gebeurtenissen en zich een beeld vormt van een deel van de verhaalbetekenissen.⁴³

In een roman zijn verschillende vertelsituaties mogelijk. Er zijn drie mogelijkheden: 1) er is een alwetende verteller; of 2) er is een ik-persoon die vertelt, of 3) de tekst wordt verteld in hij- of zijvorm. De eerste soort verteller noemen we een auctoriale verteller, die inzicht heeft in het innerlijk, de gedachten en gevoelens van de personages. De tweede soort verteller is de ik-verteller. Deze verteller is altijd aanwezig in het verhaal en presenteert zich nadrukkelijk als ik (of wij). Wij kunnen bij deze vertelsituatie te maken hebben met twee soorten 'ik'. We kunnen te maken hebben met een ik dat vertelt, vanuit het heden dus: een *vertellend ik*, en met een ik over wie wordt verteld, wiens handelen heeft plaatsgevonden in een periode vóór het moment van vertellen: het *belevend ik*. De derde vertelmogelijkheid noemen we personale vertelsituatie. Er is dan geen gedramatiseerde verteller aanwezig, er is geen persoon die de rol van verteller vervult. Alles wordt verteld door een anonieme instantie die zich schuilhoudt achter het verhaal, dat daardoor in de derde persoon wordt verteld. Buiten deze drie manieren is er ook nog een mengvorm mogelijk: de afgezwakt vorm van auctoriaal vertellen. Daarbij wordt in de derde persoon verteld, is er geen sprake van een gedramatiseerde verteller, maar wordt er wel commentaar gegeven, waardoor deze mengvorm tussen de auctoriale en personale vertelsituatie instaat.⁴⁴

De mate waarin een personage uitgewerkt is, kan sterk verschillen. E.M. Forster heeft in zijn studie *Aspects of the novel* (1927) onderscheid gemaakt tussen het zogenaamde 'round' en 'flat character'. 'Flat characters' zijn slechts schetsmatig neergezet en blijven in het verhaal op de achtergrond. Types

⁴³ Van Boven & Dorleijn 2003, p. 299.

⁴⁴ Zie voor deze en meer informatie over de vertelsituatie Van Boven & Dorleijn 2003, p. 187-207.

en karikaturen, die doorgaans één eigenschap krijgen toebedeeld, vallen ook onder deze categorie. Volgens Forster kun je deze flat characters met één zin beschrijven. 'Round characters' zijn daarentegen uitgewerkt en onmogelijk in één zin te beschrijven. Kenmerkend is ook dat 'round characters' altijd betrokken zijn bij de belangrijkste scènes in het verhaal.⁴⁵ Dit onderscheid is gebaseerd op een psychologisch criterium en heeft dus niet direct betrekking op het onderscheid tussen hoofd- en bijfiguren. Doorgaans zijn de hoofdpersonages en de round characters uiteraard wel dezelfde personages.

Bij de beschrijving van personages zijn er twee mogelijke strategieën: personages kunnen direct (expliciet) of indirect (impliciet) gekarakteriseerd worden. In het eerste geval geeft de vertelinstantie – veelal de verteller, maar soms komt het ook voor dat personages elkaar beschrijven – rechtstreekse informatie over het personage. In traditionele romans komt het regelmatig voor dat de verteller ter introductie eerst een uitvoerige beschrijving van het personage geeft. Een dergelijke beschrijving wordt ook wel 'blokkarakterisering' genoemd. Ook kan de verteller commentaar in zijn beschrijving stoppen, waardoor de lezer een oordeel opgedrongen krijgt. Ook dit is een vorm van expliciete karakterisering. Het is ook mogelijk dat een verteller een personage beschrijft aan de hand van bijvoorbeeld kleine trekjes, details van kleding, gedrag of spraak. Er moet wel opgemerkt worden dat er niet blind op deze karakterisering vertrouwd kan worden; het komt voor dat de karakterisering ironisch is en/of de vertelinstantie onbetrouwbaar.

Bij indirecte (impliciete) karakterisering moet de lezer zelf informatie over het personage afleiden uit de handelingen van het personage. Door de daden, of juist de afwezigheid daarvan, zal de lezer zelf een beeld van het personage uit de tekst afleiden. In romans waarin weinig beschrijving voorkomt, is de lezer daarop aangewezen. Gesprekken en gedachten van personages kunnen ook bijdragen aan het beeld van het personage. Daarin karakteriseren personages zichzelf en andere personages in expliciete termen of op indirecte wijze. Door indirecte karakterisering verkrijgen we als lezer doorgaans de meeste kennis over het personage.⁴⁶

2.2 Van mens naar rol

Het structuralisme is een intellectuele beweging die in de periode 1950-1975 poogde om uiteenlopende aspecten van de menselijke cultuur te beschrijven als een 'taal' of tekensysteem; structuralisten wilden een wetenschappelijk model ontwikkelen waarin de onderliggende structuur van 'alles' wordt blootgelegd. Structuralisten bestonden niet alleen binnen de literatuurwetenschap maar ook binnen een groot aantal andere disciplines zoals de antropologie, psychoanalyse, linguïstiek, sociologie en biologie. Voor de literatuurwetenschap betekende dit concreet dat structuralistische onderzoekers nauwelijks aandacht aan de individuele tekst schonken: zij wilden de universele grammatica van bepaalde literaire vormen en zelfs van de literatuur als geheel ontdekken.

⁴⁵ Forster 1949, p. 65-67.

⁴⁶ Van Boven & Dorleijn 2003, p. 300-304.

Volgens hen had iedere tekst een universele basisstructuur en zij wilden deze structuur ontdekken en vastleggen in een model. Het doel van de structuralisten was om alle componenten van een verhaal te ordenen, waardoor de vorm, de inhoud en de samenhang van de tekst verduidelijkt zouden worden.

Het structuralisme kwam voort uit het Russisch formalisme. Het Russisch formalisme ontstond rond 1915 toen een groep kunstenaars en wetenschappers zich onder leiding van Roman Jakobson (bekend van zijn nu nog veelal gebruikte communicatiemodel) verenigde in de *Moskouse Linguistische Kring* (verder: MLK), als tegenhanger van de zogenoemde *Opojaz*, het Genootschap voor de Bestudering van de Poëtische taal, gevestigd in Petersburg.⁴⁷ De MLK zette zich fel af tegen het symbolisme. In tegenstelling tot de structuralisten, achtten de symbolisten de taal ondergeschikt aan het beeld, omdat het beeld verwijst naar de buitenliteraire werkelijkheid en daardoor belangrijker is.

De formalisten van de MLK waren de eersten die de literaire tekst op zichzelf beschouwden, los van allerlei buitentekstuele relaties zoals de context of het leven van de schrijver. De formalisten gingen uit van de autonomie van het kunstwerk en gingen in literaire teksten op zoek naar gezamenlijke vormkenmerken. De reden dat het formalisme langzaam uitdoofde, was dat de formalistische auteurs zich realiseerden dat literatuur niet volledig los te zien is van de context: 'as they themselves realized in the later 1920s, literature is not wholly autonomous; it is not complete divorced from the world it exists in.'⁴⁸

Een overgangsfiguur tussen het Russisch formalisme en het structuralisme is Vladimir Propp (1885-1970). In 1928 schreef hij zijn bekendste werk *Morfologie van het toversprookje*. In dit werk toont hij aan dat alle Russische sprookjes een en dezelfde structuur bevatten. Propp wordt gezien als de voorloper van het structuralisme omdat hij aantoonde dat alle sprookjes een zelfde structuur bezaten. Met de formalisten heeft hij gemeen dat hij een afgebakend corpus van honderd Russische sprookjes heeft onderzocht en dat hij in zijn werk benadrukt dat 'het analysemodel dat hij in zijn boek presenteert, slechts van toepassing is op dit corpus, en dus geen algemeen theoretische waarde heeft.'⁴⁹ Evenals de formalisten spreekt Propp dus niet over algemeen geldende conclusies. Maar net als de structuralisten heeft hij niet alleen oog voor de losse bouwstenen van teksten, zoals de formalisten, maar ook probeert hij aan te geven wat de relatie tussen die bouwstenen is.⁵⁰

Het structuralisme gaat in haar zoektocht naar algemene modellen dus nog een stapje verder dan de formalisten. Zij gaat immers op zoek naar een model dat toepasbaar is op *alle* literaire teksten en richt zich daarvoor op de abstracte dieptestructuur. De structuralistische gedachtegang is dat in een

⁴⁷ Van der Voort 1991, p. 27.

⁴⁸ Bertens 2008, p. 34.

⁴⁹ Van der Voort 1991, p. 32.

⁵⁰ Van der Voort 1991, p. 32-33.

structuur alles samenhangt, dus kan niets op zichzelf bestudeerd worden; iets kan alleen maar gekend worden en heeft alleen maar betekenis in relatie tot iets anders.

'They [de structuralisten] further developed the idea that a literary text is a structure in which all the elements are interrelated and interdependent. There is nothing in a literary work that can be seen and studied in isolation. Each single element has a function through which it is related to the work as a whole.'⁵¹

De structuralistische verhaalanalyse gaat ervan uit dat een dergelijke abstracte dieptestructuur universeel is. Hierdoor is het mogelijk en zelfs tamelijk eenvoudig om verschillende teksten met elkaar te vergelijken.

In een structuralistische benadering worden drie niveaus onderscheiden.⁵² Het eerste niveau is het niveau van de geschiedenis, het diepteniveau. Dit abstracte niveau is niet direct in de tekst in de tekst te vinden. Het tweede niveau is dat van het verhaal, waarmee de organisatie van de elementen van de geschiedenis wordt bedoeld. Op dit niveau kennen de structuralisten ook een systeem van karakterisering, dat afwijkt van het systeem dat ik zojuist in de vorige paragraaf heb behandeld.⁵³ Ik richt me bij de karakterisering in de analyses in het tweede deel van deze scriptie op dit eerste, traditionele systeem uit Van Boven en Dorleijn. In de analyses schaar ik 'karakterisering' dan ook bij de analyse op traditionele wijze en niet bij de structuralistische wijze van analyseren. Het laatste niveau is dat van de oppervlakte, van de vertelling. Hiermee wordt de linguïstische formulering bedoeld.

Op het abstracte diepteniveau, het niveau van de geschiedenis, probeert de structuralist alle verhaalelementen overzichtelijk samen te brengen. We kunnen daarom wel zeggen dat dit het meest structuralistische niveau is. Ik wil in deze scriptie alleen dit niveau bespreken en dat van het verhaal en de vertelling achterwege laten. Op dit niveau bevinden zich namelijk de structuralistische actanten, die veel gemeen hebben met (traditionele) personages.

Het niveau van de geschiedenis bevat drie belangrijke componenten. De eerste component is de chronologische opeenvolging van gebeurtenissen. Er zijn heel wat manieren voorgesteld om de gebeurtenissen op dit abstracte niveau te ordenen, maar ik beperk mij hier tot het onderscheid van Roland Barthes. Hij onderscheidt functies en indexen. Functies zijn elementen in het verhaal die zorgen voor de horizontale voortgang van de gebeurtenissen. Functies zijn op een bepaalde manier

⁵¹ Bertens 2008, p. 34

⁵² Deze niveaus en beschrijvingen heb ik ontleend aan Herman & Vervaeck 2001, p. 51-65. Zij raadplegen op hun beurt ondermeer Rimmon-Kenan en Genette.

⁵³ Zie voor dit structuralistische systeem Herman & Vervaeck 2001, p. 73-76.

met elkaar verbonden, waarvan het temporele, het causale en het confligerende verband het meest voorkomend zijn. De spanning tussen de functies zorgen voor de evolutie in de gebeurtenissen.⁵⁴

De tweede soort die Barthes onderscheidt is de index. Indexen zorgen niet voor een horizontale voortgang, maar voor een verticale, waaronder verwijzing naar een ander niveau wordt verstaan. Vaak hebben indexen een symbolische relatie met de gebeurtenissen en personages in het verhaal. Om hier een voorbeeld van te geven: de vele telefoontoestellen op het bureau van James Bond zijn een index van de belangrijkheid van het personage.⁵⁵

Barthes maakt ook een tweedeling voor de indexen in zuivere en informatieve indexen. Een zuivere index is een element dat door de lezer zelf geïnterpreteerd moet worden. Zo zal een lezer bijvoorbeeld de kleding, de houding, het beroep van bepaalde personages zelf associëren met zaken als mannelijkheid of stijl. Een informatieve index is vooral belangrijk voor de situering, zoals aanduidingen van tijd of plaats. Indexen vormen als het ware de grondlaag, het fundament, de boodschap van het verhaal. Bij een analyse kunnen indexen daarom interessante inzichten bieden.

De tweede component is de setting, waarmee de tijd en de ruimte wordt bedoeld. Acties zijn niet los te maken van de setting en heel wat verhalen hebben een typisch decor. De ruimte heeft vaak een betekenis of geeft een signaal aan de lezer.

De laatste component – de meest belangrijke voor deze scriptie – is de opvoering van de actanten, de ‘personages’ in de tekst. Hierbij gaat het om de rol die het personage als abstracte instantie vervult in een netwerk van relaties; volgens structuralisten zijn personages dus geen afspiegeling of imitatie van de echte mens, zoals dat bij de klassieke benadering het geval was. De structuralist Algirdas Julien Greimas (1917-1922) heeft onderzoek gedaan naar actanten en hun onderlinge relatie. Hij heeft een model ontworpen dat bestaat uit zes rollen of *actants*.⁵⁶ Het is mogelijk dat één personage meerdere rollen vervult. Ook kan een actant worden ingevuld door abstracte zaken als een gebeurtenis, een drijfveer of een idee. De zes onderscheiden actanten hebben volgens Greimas een vaste relatie, die hij vastgelegd heeft in zijn actantieel model. De actanten zijn:

1. het *subject* of de ondernemer die streeft naar
2. het *object* of doel, en
3. hij wordt tegengehouden door een *tegenstander* en
4. geholpen door een *helper*;
5. de *zender* is de aanleiding en
6. de *ontvanger* neemt het object uiteindelijk in ontvangst.⁵⁷

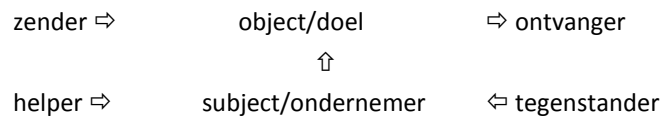
⁵⁴ Deze functies zijn door Barthes opnieuw onderverdeeld: er wordt onderscheid gemaakt tussen de ‘kardinale functie’ en de ‘katalysator’. Zie hiervoor Herman & Vervaeck 2001, p. 52.

⁵⁵ Dit voorbeeld heb ik ontleend aan Herman & Vervaeck 2001, p. 53.

⁵⁶ Herman & Vervaeck 2001, p. 58.

⁵⁷ Deze schematische weergave heb ik ontleend aan Brillenburg Wurth & Rigney 2006, p. 172-173. Het was echter noodzakelijk om enkele kleine aanpassingen door te voeren.

Schematisch ziet dat er als volgt uit:



Het actantieel model beschrijft zoals gezegd de rolverdelingen binnen de tekst aan de hand van de posities en functionele relaties en maakt zo een systematische analyse van elk willekeurig verhaal mogelijk. Het voordeel van dit model is dat door de eenvoud en de algemene toepasbaarheid vrijwel iedere tekst in dit model is te gieten. Een nadeel is dat door die eenvoud en algemene toepasbaarheid wel eens wordt getwijfeld aan het nut van het model: wat zegt het nu werkelijk over de structuur van de verhaal? Want het model is weliswaar op vele teksten toepasbaar, maar juist daardoor zegt het uiteindelijk niet zoveel over de manier waarop het basisschema aangekleed wordt in de verhaalwereld van een afzonderlijke tekst. Het gaat ook voorbij aan de manier waarop verhalen de lezers sturen in hun kijk op de plot.⁵⁸

In de jaren zestig komt er een einde aan de structuralistische benadering. Er werd opnieuw aandacht besteed aan historische situering, historische inbedding en de politieke lading binnen de literaire tekst, wat in het structuralisme geheel afwezig was geweest.⁵⁹ Ook werd het structuralisme steeds minder populair omdat men niet meer “geloofde” in een algemeen geldende structuur en men opnieuw de aandacht op individuele teksten wilde richten.

2.3 Van rol naar constructie

De postmoderne benadering van personages is minder eenvoudig te beschrijven: er is eenvoudigweg niet één benadering. Alle opvattingen over het postmodernisme ruimen een eigen plaats in voor de personages. Uiteraard zijn er wel een heel aantal algemene uitspraken over postmoderne personages mogelijk.

Personages zijn in het postmodernisme minder vanzelfsprekend dan zij altijd waren geweest. Personages worden in het postmodernisme namelijk niet gezien als een literair alter-ego van mensen. Ook wordt er weinig onderzoek gedaan naar de rol die een personage in een roman speelt en hoe de diverse elementen van het verhaal met deze personages samenhangen. Personages worden simpelweg gezien als talige constructies, letters, klanken; meer niet.

⁵⁸ Brillenburg Wurth & Rigney 2006, p. 174.

⁵⁹ Brems 2008, p. 61.

Voor de bespreking van het postmoderne personage heb ik mij gericht op een aantal theorieën. Ik wil hier graag de theorieën van Docherty en van Vervaeck behandelen, omdat ik bij mijn analyses gebruik wil maken van hun theorieën.

Thomas Docherty heeft in 1991 in 'The ethics of alterity' de veranderde positie van het postmoderne personage ten opzichte van het moderne en het 'pre-moderne' personage beschreven. Volgens Docherty zijn er drie belangrijke veranderingen waar te nemen:

'What is at stake in postmodern characterization is, firstly, the confusion of the ontological status of the character with that of the reader; secondly, the decentering of that reader's consciousness, such that he/she is, like the character, endlessly displaced and 'differing'; and thirdly, the political and ethical implication of this 'seeming otherwise', shifting from appearance to different appearance in the disappearance of a totalized Selfhood.'⁶⁰

Docherty bedoelt met dit eerste verschil dat het postmoderne personages geen vaste plaats meer heeft in de ruimte van het verhaal, maar dat het 'een temporeel proces van metamorfose is geworden'.⁶¹ In een traditioneel verhaal staat die metamorfose in dienst van de zogenaamde *anagnorisis*, de ontdekking van het echte zelf, de ware identiteit van het personage. Bij het postmodernisme is hier geen sprake van: de ontwikkeling van het personage leidt naar verdwijning. Docherty stelt dan ook dat "characters' have begun to disappear".⁶²

De tweede verandering die Docherty schetst is dat het postmoderne personage – in tegenstelling tot personages uit moderne en pre-moderne literatuur – veranderlijk is; het is geen product meer, maar een proces, een proces zonder eindpunt.

'[T]hat earlier notion is concerned with establishing and identifying a finished *product*, the character as named and identified individual; this postmodern mode establishes the differences which are revealed as the 'characterization' progresses as *process*, without ever managing to establish a final product.'⁶³

De derde verandering, die sterk samenhangt met het tweede, is dat die veelvuldigheid van het personage geen centrum veronderstelt dat uiteen gevallen is. Er is niet eerst een 'ik' dat later uit elkaar valt: het 'ik' bestaat alleen in de taal, maar het wordt er ook direct door uitgewist, want beschrijven is tegelijk het uitwissen van het origineel (later hier meer over)⁶⁴. Anders gezegd: het schijnbestaan wordt uitgewist en het grenzeloze niet-bestaan verkozen.⁶⁵

⁶⁰ Docherty 1991, p. 187.

⁶¹ Vervaeck 1999, p. 70.

⁶² Docherty 1991, p. 169.

⁶³ Docherty 1991, p. 173.

⁶⁴ Ik zal hier later nog uitgebreid op ingaan. Zie de beschrijving van de 'symbolische orde' in hoofdstuk 3.

⁶⁵ Vervaeck 1999, p. 72.

Een andere theorie is opgesteld door Vervaeck. Hij integreert Docherty's theorie in zijn studie, maar voegt er heel aantal postmoderne kenmerken aan toe. Vervaeck stelt dat het postmoderne mensbeeld onlosmakelijk is verbonden met het postmoderne wereldbeeld. De vier kernwoorden die Vervaeck bij het postmoderne wereldbeeld plaatste en die bij mij terug zijn gekomen in het vorige hoofdstuk – enting, implosie, beeldspraak en clair-obscur – kunnen dan ook in verband worden gebracht met de personages. Hierbij is het nuttig om op te merken dat Vervaeck spreekt over het mensbeeld in de roman, dus niet over het personage zelf, maar zijn theorie is ook bruikbaar voor de analyse van personages. Het mensbeeld is de verhouding tussen de mens en de wereld. Volgens Vervaeck kunnen deze twee elementen niet los van elkaar worden gezien. Het postmodernisme heeft immers volgens hem veel oog voor samenhang en overgang en is minder gebiologeerd door gespletenheid en isolement dan het modernisme.⁶⁶

Net als bij het postmoderne wereldbeeld het geval is, wordt het postmoderne personage nadrukkelijk gepresenteerd als fictie. De personages proberen niet de indruk te wekken dat ze mensen van vlees en bloed zijn. Ze zijn juist wat ze 'echt' zijn: een verzameling woorden en teksten. Op heel verschillende manieren en in verschillende gradaties maken dergelijke romans de lezer attent op hun gemaakte karakter. Niet zelden gebeurt dat door directe of indirecte tussenkomsten van de verteller, die zijn personages toespreekt, commentaar levert op het geschrevene of zich richt tot de lezer.⁶⁷ De combinatie tussen echt en fictie wordt nog eens geproblematiseerd doordat er regelmatig 'echte' mensen in de romanwereld worden opgevoerd. Dit verschijnsel wordt *transworld identity* genoemd, de overschrijding van de grens tussen de fictieve en reële wereld.⁶⁸

Enting impliceert dat het personage een fictieve tekst of figuur opvoert. Personages zijn zich ervan bewust dat het onmogelijk is om origineel te zijn: alles is al eens gezegd. Personages 'leven' daardoor niet, maar worden geleefd: zij kunnen niet ontsnappen aan vaststaande scenario's. Typisch postmodern is dat de rol niet te scheiden is van het 'echte' zelf en dat de regie en het script onduidelijk zijn. De personages worden 'echter' naarmate ze meer ficties belichamen, naarmate ze valser, platter en leger worden, heel paradoxaal dus. Een onbelangrijk personage voert één of twee scenario's op, terwijl een belangrijk personage soms tientallen scripts belichaamt en daardoor steeds onvatbaarder of onechter wordt. Omdat een belangrijk personage veel scenario's opvoert, wordt de kans groot dat het overlappingsen vertoont met andere figuren die verwante scripts opvoeren. Personages lijken soms dus erg veel op elkaar, of, sterker nog, kunnen met elkaar versmelten.

Van *implosie* is ook sprake bij de personages. Dit is mogelijk omdat het lichaam van de personages niet wordt gezien als een in zichzelf besloten ruimte, maar als een belichaming die binnen en buiten, toen en nu op elkaar betreft. Er is niet iets als een werkelijkheid, één buitenwereld bestaat niet. De buitenwereld wordt een binnenwereld, omdat de werkelijkheid alleen in het hoofd, in de eigen

⁶⁶ Vervaeck 1999, p. 63.

⁶⁷ Brems 2006, p. 515.

⁶⁸ Vervaeck 1999, p. 68.

gedachten bestaat. Niet alleen de buitenwereld wordt opgenomen in het lichaam, het lichaam wordt ook opgenomen in de buitenwereld, wat zich allereerst uit in de voorkeur voor beelden met een duidelijk lijfelijke ondertoon. Daarbij komt het regelmatig voor dat zogenaamd persoonlijke kenmerken ook met anderen gedeeld worden en de zelfstandige identiteit verdwijnt.

Het postmoderne lichaam is zeker niet volmaakt, er is juist voorkeur voor het onzuivere. Het lichaam is getekend door de afwezigheid die de mens kenmerkt en daarom ontbreekt er vaak iets aan.

Enting en *implosie* zijn uiteindelijk beide een kwestie van *beeldspraak*, wat dus ook bij personages erg belangrijk is. Omdat de werkelijkheid onbeschrijfbaar is, is de enige mogelijkheid om de wereld en dus ook de personages te benaderen in beelden, met spel. Heel wat postmoderne personages beleven zichzelf en de wereld via teksten en beelden. Taal, lichaam en beeld vloeien samen in het letterlijk nemen van de lijfelijke beeldspraak, wat typisch postmodern is; de beelden die in traditionele romans gebruikt worden om de mens en de wereld te verbinden, worden in postmoderne romans letterlijk genomen. De mens en dus het personage bestaat volgens het postmodernisme alleen als beeld, als metafoor. Als dat beeld gerespecteerd wordt, blijft het personage onvatbaar en duister. Als dat beeld begrepen wil worden, wordt het personage teruggebracht tot een aantal letters, wat het 'echt' is.

Het laatste kernwoord, *clair-obscur*, is vrij voor de hand liggend na de toepassing van Vervaeck's *enting*, *implosie* en *beeldspraak* op de postmoderne personages. Want voor postmoderne personages geldt net als voor de wereld dat het volledige begrijpen onmogelijk is, het inzicht is niet van de begripmatige soort. Het postmoderne begrijpen vraagt om een benadering vanuit de samenhang, de samenhang tussen tekst, lichaam en beeld. Begrijpen wordt gezien als een proces dat nooit een eindpunt of helder begrip bereikt, omdat het alleen bestaat in de eindeloze doorverwijzing en aaneenschakeling van beelden. Het personage verandert daardoor ook voortdurend, omdat het in elk beeld iets en iemand anders wordt. En dat beeld moet je als lezer niet willen begrijpen, maar gewoonweg accepteren.

Nu we deze twee theorieën bekeken hebben, kunnen we acht kenmerken voor postmoderne personages op een rijtje zetten, waarbij ik de eerste twee kenmerken ontleen aan Docherty en de overige aan Vervaeck:

- 1) Postmoderne personages zijn niet constant, maar veranderlijk. Daarbij hebben zij geen vast centrum, een identiteit, waar zij uiteindelijk naar toe geleid moeten worden.
- 2) Het postmoderne personage kent wel een evolutie, maar dat is een proces van verdwijning: niet het begrensde schijnbestaan wordt verkozen, maar het grenzeloze niet-bestaan. Dit uit zich in romans door te benadrukken dat personages willen verdwijnen, en het vaak voorkomende motief van leegte of leegheid.
- 3) Postmoderne personages worden nadrukkelijk gepresenteerd als fictie.
- 4) Postmoderne personages voeren bestaande scenario's op.

- 5) Er is geregeld sprake van *transworld identity*, het opvoeren van werkelijke bestaande personen in de verhaalwereld, waardoor de grens tussen fictie en werkelijkheid onduidelijk is.
- 6) Voor postmoderne personages is de scheiding tussen binnen en buitenwereld problematisch.
- 7) In postmoderne romans wordt veel (lichamelijke) beeldspraak gebruikt om personages te kunnen beschrijven.
- 8) In postmoderne romans is geen inzicht van de begripsmatige soort mogelijk, en dat moet worden geaccepteerd. Personages moeten dan ook bestudeerd worden in samenhang met andere elementen, zoals de rol van de wereld en van de taal, om ze te kunnen begrijpen.

3. TAAL, ONTWIKKELING EN VERLANGEN:

EEN KORTE INTRODUCTIE OP LACAN

In dit hoofdstuk wil ik een filosofische achtergrond schetsen waartegen het postmodernisme beter te begrijpen is. Hiervoor moeten we ons richten op het poststructuralisme, een Franse stroming die voornamelijk in de filosofie een belangrijke rol heeft gespeeld. Bekende poststructuralisten zijn onder andere Derrida, Foucault, Barthes, Deleuze en Lyotard.⁶⁹

De stroming heeft veel invloed gehad op de literatuurwetenschap. Er ontstonden nieuwe inzichten door met name het verschildenken van Derrida en de psychoanalyse van Lacan. Centraal in het poststructuralistische denken staat de relatie tussen taal en werkelijkheid.⁷⁰

Volgens Bertens is het poststructuralisme ondenkbaar zonder het structuralisme. '[I]t continues structuralism's strongly anti-humanist perspective and it closely follows structuralism in its belief that language is the key to our understanding of ourselves and the world.'⁷¹ Een groot verschil tussen het structuralisme en het poststructuralisme zit echter in de kijk op de taal. Bertens stelt dat structuralisten wel weten dat er geen eenduidige, probleemloze relatie tussen het woord en de betekenaar bestaat, maar zij zien niet in – zoals poststructuralisten wel doen – wat de consequenties van dat 'gat' tussen de taal en de wereld kunnen zijn. Bertens noemt het verbazingwekkend dat het besef van dit tekort niet leidt tot wantrouwen jegens de taal: '[r]ather amazingly, that does not appear to undermine our confidence in our own language'.⁷²

Hoe verhoudt dit poststructuralisme zich tot de term postmodernisme, zoals dit in de vorige hoofdstukken is beschreven? Het poststructuralisme wordt soms gezien als synoniem voor het postmodernisme, omdat het postmodernisme ook wel als filosofie bestaat en het poststructuralisme als beweging of stroming in de literatuur.⁷³ Volgens anderen hebben de twee termen weinig met elkaar te maken, heeft het postmodernisme betrekking op (Nederlandse) letterkunde en heeft poststructuralisme betrekking op (Franse) filosofie en literatuurwetenschap.⁷⁴

⁶⁹ Zie bijvoorbeeld Mertens 1988, p. 144-145; Musschoot 2005, p. 203; Vervaeck 2001, p. 303.

⁷⁰ Zie bijvoorbeeld Musschoot 2005, p. 203-204; Schrover 1991, p. 165.

⁷¹ Bertens 2008, p. 93.

⁷² Bertens 2008, p. 94.

⁷³ Een voorbeeld: op de website van de DBNL worden het postmodernisme en het poststructuralisme in het overzicht van stromingen en bewegingen van de twintigste eeuw samen als één stroming behandeld.

⁷⁴ Zie bijvoorbeeld Mertens 1988, p. 147.

Halsema⁷⁵ ziet het postmodernisme als overkoepelend begrip voor een aantal soorten poststructuralisme. 'Onder postmodernisme begrijp ik [...] zowel het differentiedenken van Derrida, als het poststructuralisme van Foucault. Ik kies [hier] de overkoepelende term 'postmodernisme', die ontleend is aan Lyotard [...]'⁷⁶

Anderen zijn van mening dat het postmodernisme een verzamelen van moderne, actuele verschijnselen is en dat het poststructuralisme een afgebakend begrip is dat betrekking heeft op filosofie en literatuurwetenschap, zoals dat geformuleerd is door de Franse, poststructuralistische denkers.⁷⁷

Wesseling is een van de wetenschappers die van mening is dat het poststructuralisme naar de (Franse) filosofie verwijst, waarbij het kernwoord 'deconstructie' is, en dat die filosofie doorwerkt in de postmodernistische literatuur: '[...] we are confronted with an incongruous phenomenon: deconstruction has apparently become the 'natural' frame of reference for interpreting postmodernist literature.'⁷⁸

Zoals uit het bovenstaande blijkt, is de verhouding tussen het poststructuralisme en het postmodernisme niet eenvoudig te schetsen: het is vrijwel onmogelijk om precies te beschrijven waarin deze twee van elkaar verschillen. Voor deze scriptie reikt het echter te ver om hier verder op in te gaan.

De poststructuralist Jacques Lacan (1901-1981) staat centraal in dit hoofdstuk. Hij wordt bij de poststructuralisten gerekend, en zijn theorie heeft veel invloed uitgeoefend op de postmoderne literatuur. Aan de hand van zijn (taal-)theorie kunnen de postmoderne roman en de postmodernistische personages beter begrepen worden.

Lacan was een Franse psychiater en psychoanalyticus. Hij putte voor zijn werk uit drie bronnen: 1) de psychiatrie en psychoanalyse, met name het werk van Freud; 2) de westerse filosofie; en 3) de geesteswetenschappen, waar hij zijn taaltheorie op gebaseerd heeft. In een aantal landen, ondermeer in België, is Lacan fanatiek bestudeerd en zijn er instituten en klinieken opgericht die gebaseerd zijn op zijn theorie. In Nederland heeft Lacan minder invloed gehad. Dit is waarschijnlijk te wijten aan de taalbarrière; niet veel van zijn werk is vertaald. Toch heeft Lacan, ook in Nederland, grote invloed gehad op drie disciplines: de moderne psychoanalyse, de hedendaagse filosofie en literatuurwetenschap.⁷⁹

⁷⁵ Annemie Halsema is universitair docent genderstudies aan de faculteit wijsbegeerte aan de Vrije Universiteit te Amsterdam.

⁷⁶ Halsema 2007, p. 1.

⁷⁷ Zie bijvoorbeeld Butler 2002, p. 17.

⁷⁸ Wesseling 1991, p. 7.

⁷⁹ Kok en Nuijten 1996, p. 11.

Lacan borduurt voort op de theorieën van Freud, zijn grote inspirator. Zoals Althusser aangeeft, trad Lacan de wetenschappelijke wereld binnen met de woorden: ‘in principe heeft Freud de grondslag van een *wetenschap* gelegd. Een nieuwe wetenschap, die de wetenschap is van een nieuw object: het onbewuste.’⁸⁰

Veel lof voor Freud dus, maar toch zijn er verschillen. Lacan stelt voorop dat de mens een *parlêtre* is, een door taal bepaald wezen. Lacan combineert het werk van Freud met de theorie van De Saussure; volgens Freud gebruikt de psyche (het onbewuste) de taal, volgens Lacan is het onbewuste gestructureerd als een taal.⁸¹ Niet alleen hierin wijkt Lacan af van Freud: Freud relateert de totstandkoming van de persoonlijkheid van de mens aan de persoonlijke en biologische ontwikkeling, volgens Lacan heeft de ontwikkeling van de persoonlijkheid te maken met zijn relatie tot de taal.⁸²

Lacan heeft met zijn theorieën nieuw inzicht mogelijk gemaakt in onze geestelijke werkelijkheid. Bovenal is de grootste verdienste van zijn werk dat hij

‘[...] voor het instrument waarmee alles wordt gemeten en gehanteerd – de taal – de plaats [heeft] ingeruimd in het wetenschappelijk onderzoek die haar toekomt. Die taal, ook de literaire taal, is ons dank zij zijn werk steeds meer verschenen in haar onderscheiden functies: niet alleen in haar mimetische, retorische en creatieve mogelijkheden, maar ook *als systeem van symbolen waaraan wij onze identiteit en onze waarde en waarheid te danken hebben.*’⁸³
[cursivering LH]

De taal als systeem van symbolen, waaraan wij onze waarde en waarheid te danken hebben. Dit is de kerngedachte van Lacan; een subject kan niet buiten de taal om, ervaart alles vanuit de taal: ‘with language, [...] there is no outside perspective’.⁸⁴ In het volgende hoofdstuk komt aan de orde hoe de taal samenhangt met de identiteit van het subject.

3.1 Het imaginaire, het symbolische en het reële

In deze scriptie ligt de focus op Lacans theorie over de ontwikkeling van de persoonlijkheid, omdat deze theorie bruikbaar is voor het bestuderen van postmoderne personages. Lacan laat deze ontwikkeling net als Freud in fases verlopen. Volgens Freud belandt het kind uiteindelijk in de oedipale driehoeksrelatie met zijn ouders. Voor zijn volwassenwording moet hij de vader verstoten, opdat hij zelf een vrouw kan zoeken die de moederpositie in kan nemen. In deze fase leert het kind volgens Freud de relatie leggen tussen biologische gegevens (het geslacht) en sociale

⁸⁰ Althusser 1964, ‘hoofdstuk 1’.

⁸¹ Zie Schrover 1991, p. 166-168.

⁸² Vergl. Bertens 2008, p. 124-126; Schrover 1991, p. 168; Mooij 1996, p. 29.

⁸³ Hillenaar 1996, p. 152.

⁸⁴ Bertens 2008, p. 94.

wetmatigheden, zoals het verschil tussen de vader en de moeder, de verschillende relaties die het kind met de vader en de moeder kan aangaan, en het verbod op incest.⁸⁵

Lacan spreekt over een andere ontwikkeling dan Freud. Volgens Lacan ervaart een kind drie ordes, de imaginaire, de symbolische en de reële orde. Hierbij moeten de tweede en derde orde als verrijking van de eerste worden gezien. De eerste orde, 'het imaginaire', heeft betrekking op de relatie tussen het kind en de moeder (Lacan bedoelt degene die het kind verzorgt en dat is doorgaans de moeder). In de eerste fase van zijn leven, wanneer het kind zich in het imaginaire bevindt, voelt het kind zich één met de moeder en heeft het nog geen eigen identiteit, is het nog geen subject. Het kind wordt een totaalbeeld aangereikt waarmee het zich identificeert (Lacans 'spiegelstadium'); het subject is 'initieel innerlijk onbestemd en verkrijgt zijn bepaling via de uitwendigheid, in dit geval het beeld.'⁸⁶

De tweede orde is 'het symbolische'. In deze orde staat de dialectiek van de aan- en afwezigheid centraal, waarbij het weggaan van de moeder door het kind gesymboliseerd en benoemd wordt. In deze fase leert het kind de Vader (met een hoofdletter, want Lacan bedoelt hier de structurele positie en niet de daadwerkelijke vader⁸⁷) kennen, en daarmee wordt het zich bewust van de afstand tussen zichzelf en de moeder, aangezien het kind zichzelf ziet in relatie tot zijn ouders. Deze afstand schept voor het kind de mogelijkheid tot zelfreflectie en het verkrijgt in deze fase een eigen identiteit. Het wordt zich bewust van het feit dat het geen deel van de moeder is. Het kind wordt pas dan een subject - '[w]e are born organisms (of course) and we become subjects'⁸⁸ – als het zich bewust wordt van zijn eigen identiteit, als hij het verschil gaat zien tussen zichzelf en de ander.

Als het kind de vader leert kennen, heeft het twee opties. Of hij accepteert de vader en daarmee de wet als voorbeeld voor zijn leefwijze, of hij weigert hem te accepteren. Als het kind de vader accepteert, gaat het zich identificeren met hem en verkrijgt het zo een eigen identiteit. Het kind dat de intrede in de symbolische orde heeft gemaakt en de vader heeft geaccepteerd, wordt zich van zichzelf bewust dankzij de taal, maar is tegelijkertijd gedoemd tot een onoplosbare onvoldaanheid: hij of zij betreedt de wereld van een fundamenteel onbevredigd verlangen naar de tijd dat het nog één met de moeder en zich nog niet bewust was van de ontoereikendheid van de taal. Deze leegte, de ontoereikendheid die het kind in het symbolische leert kennen, noemt Lacan *le manque*, het tekort.

Indien het kind de vader weigert omdat het de scheiding van de moeder niet wil accepteren, zal het de werking van de taal nooit goed leren begrijpen, want het heeft geen besef van de afstand, de kloof tussen woord en ding. Een veelvoorkomend gevolg hiervan is volgens Lacan dat het kind op latere leeftijd psychische klachten krijgt, zoals een psychose.

⁸⁵ Zie Schrover 1991, p. 168

⁸⁶ Mooij 1996, p. 29-30.

⁸⁷ Zie Belsey 2001, p. 59.

⁸⁸ Belsey 2002, p. 57.

De symbolische orde is te verdelen in twee fases. De eerste fase is die van de aliënatie, de fundamentele vervreemding. Het kind beseft dat door de afwezigheid van een oorspronkelijke, innerlijke bepaaldheid het noodzakelijk is om een omweg te zoeken via de Ander, het imaginaire en het symbolische. Omdat het kind zich nu wil voegen naar de Ander, dreigt het daarin te verdwijnen. Mooij noemt deze tijd ook wel dodelijk, want '[h]et subject dreigt immers voortdurend kopje-onder te gaan in de Ander en het Andere (de taal).'⁸⁹

De tweede fase is die van de separatie. Deze fase vangt aan wanneer het subject tekorten van de Ander ziet. Op het vlak van het Andere, de taal, ziet het subject vanaf dat moment in dat de taal ontoereikend is, dat er gaten in de taal zijn. Het subject ziet in dat een betekenaar geen vaste betekenis heeft, dat een betekenaar alleen in combinatie met andere betekenaars iets betekent en dan ook meerdere betekenissen kan hebben.⁹⁰ Dit tekort in het symbolische maakt betekenisproductie mogelijk, net zoals het mogelijk is om door het inzicht in de tekorten van anderen een eigen identiteit te ontwikkelen.

De symbolische orde is de orde van de taal volgens Lacan, omdat het kind het verband tussen relaties en wetmatigheden leert, en de taal ook een systeem is van relaties en wetmatigheden. Het symbolische bevindt zich in de taal: de taal is een structuur waarbinnen een element voor iets anders staat. Het kind wordt zich door de taal ook bewust van een grote afwezigheid. Het uitspreken en beschrijven van de dingen impliceert immers de afwezigheid van de dingen zelf: een woord staat voor iets, maar is het niet zelf. Zo stelt Lacan dat het symbool zich allereerst manifesteert als moord op het object waarvoor het staat: 'Ainsi le symbole se manifeste d'abord comme meurtre de la chose.'⁹¹

De derde orde is 'het reële'. Het reële is de toestand die voorafging aan het symboliseren. Het reële mag niet verward worden met de werkelijkheid. De werkelijkheid draagt immers de stempel van de taal en is daardoor omvat, het reële is datgene wat aan de inkadering van de taal ontsnapt.⁹² Het reële is dat wat overblijft van de symbolisering, wat ongezegd blijft. Deze rest noemt Lacan 'objet a'. Na de symbolisering, waardoor het besef ontstaat dat er een rest bestaat, is de mogelijkheid ontstaan om naar dit verlies (het verloren object) terug te verlangen. Het objet a fungeert zo als de oorsprong van het verlangen, één van de constanten in Lacans werk.

Het subject heeft altijd een specifieke verhouding tot het object a. Deze verhouding is het 'fantasma'. Het fantasma speelt een rol bij het uiteindelijke, definitieve verlangen – zoals bij de symbolische orde is beschreven – dat beïnvloed wordt door de contouren van het gat dat het object a laat. Het subject

⁸⁹ Mooij 1996, p. 37.

⁹⁰ Deze uitspraken zijn ontleend aan Derrida, die deze verschijnselen onder de door hem bedachte term 'différance' schaart. '[D]ifférance [...] contains both the idea of difference and the process of deferral of meaning'. Zie Bertens 2008, p. 98.

⁹¹ Lacan in *Écrits*, p. 319, geciteerd in Schrover 1991, p. 172.

⁹² Mooij 1996, p. 38.

verwacht dat dit verlorene gevonden kan worden in de Ander, waardoor dit verlangen ook in de liefde een grote rol speelt.

Het verlangen naar het verlorene kan echter niet worden vervuld: het verlorene is onvindbaar. Daardoor blijft er altijd een gaping tussen de wereld die wij construeren en het reële dat zich niet laat integreren. Die niet-integreerbare rest laat voelen dat de wereld niet samenvalt met wat er is, zorgt dat wij niet aan ons verlangen kunnen ontsnappen.

3.2 Literatuur volgens Lacan

Lacan is zijn hele leven geïnteresseerd geweest in literatuur. Dat is niet verwonderlijk want – ik sluit mij hierbij aan bij Hillenaar – ‘iemand wiens denken zozeer bepaald wordt door de allesoverheersende rol van de taal binnen de menselijke psyche, zal ook aan de belangwekkendste producten van die taal uitvoerig aandacht willen besteden.’⁹³ In het artikel ‘Lituraterre’, een bijdrage uit 1971 voor een nummer over ‘Literatuur en Psychoanalyse’ van het tijdschrift *Littérature*, geeft Lacan aan wat literatuur in zijn ogen moest zijn. Volgens hem moest literatuur vooral een open taalexperiment zijn en niet een min of meer gesloten verhaal waarin alles direct duidelijk is ‘omdat de schrijver er de confrontatie met de ‘taal van de Ander’ als drager van zijn onbewuste verlangens uit de weg probeert te gaan.’⁹⁴ Hieruit is af te leiden dat Lacan de betekenis van de tekst ondergeschikt acht aan de constructie, de taalhandeling en het taalspel.

Hillenaar geeft in zijn artikel specifiek aan hoe de imaginaire en de symbolische orde in de literatuur kunnen worden teruggevonden. Zo stelt hij dat bij personages moet worden gekeken wie er in het verhaal worden beschreven en wat voor relatie zij onderling hebben. Is er meer aandacht voor de moeder en moederlijke types, dan ligt de nadruk op de imaginaire orde. Komt de vader of vaderlijke figuren meer aan bod, dan ligt de nadruk op de symbolische orde.

Ook de manier waarop de vertelinstantie de tijd en ruimte beschrijft kan interessante inzichten opleveren: een onbepaalde of circulaire tijd duidt doorgaans op een gesloten verbeeldingswereld waar het verlangen naar de verloren moederlijke wereld (imaginaire orde) heerst, terwijl een lineaire, historische tijd meer kansen biedt voor de vaderlijke wetten (symbolische orde).

Hillenaar komt met vergelijkbare kenmerken voor de beschrijving van de ruimte. Volgens hem geldt dat wanneer de voorkeur uitgaat naar besloten, veilige ruimtes, de imaginaire orde de overhand heeft; als er juist voornamelijk open ruimtes worden beschreven, duidt dat op de symbolische orde.

De sfeer in het verhaal en de mentaliteit van de personages kunnen ook veel zeggen over de imaginaire of symbolische orde. Als die sfeer of de mentaliteit gericht is op ‘alles of niets’, dan wijst

⁹³ Hillenaar 1996, p. 141.

⁹⁴ Idem.

dat volgens Hillenaar op de imaginaire orde. Als ze eerder worden gekenmerkt door relativering en ironisering, is er sprake van de symbolische orde.

De bestudering van beschrijvings- en verteltechnieken kan als laatste ook bijdragen aan het bepalen of de imaginaire of symbolische orde overheersend is in de roman.

'Is [de verteller] bij voorbeeld echt bezig een verhaal te vertellen, volgens heldere lijnen en gestoffeerd met herkenbare of zelfs controleerbare feiten, of is het verhaal een voorwendsel om de fantasie eigen wegen en vooral zijwegen te laten gaan, in lange beschrijvingen of excursies naar elders? In het eerste geval sluit de betekenis die de schrijver aan zijn tekst wil geven, dat wat Lacan 'het imaginaire' noemt, veel dichter aan bij haar symbolische functie, bij de door de maatschappij en woordenboek aanvaarde 'wet van de vader'. In het andere geval is de kans dat het imaginaire in zijn heimelijk of openlijk verzet tegen het symbolische slaagt veel groter.'⁹⁵

De toepassing van Lacans theorie op literatuur zoals Hillenaar dat doet, is één van de mogelijkheden om literatuur een verdiepende laag te geven. Ikzelf heb ervoor gekozen om in principe niet op zoek te gaan naar de manier waarop het symbolische en het imaginaire in een postmoderne roman voor kunnen komen. Een zoektocht naar deze ordes is immers al snel gekunsteld – iets wat ik in mijn analyses wil voorkomen. Ik wil in deze scriptie uiteraard wel onderzoeken of we Lacans invloed op enige manier terug kunnen vinden in de romans en, indien dat mogelijk is, kijken of het symbolische of imaginaire domineert.

Lacans theorie is bijzonder bruikbaar en interessant voor mijn scriptie, omdat hij de mens en de taal met elkaar verbindt. Volgens hem kun je de mens niet los zien van de taal, het mensbeeld hangt altijd samen met de taal (en de werkelijkheid). Deze binding is van groot belang voor dit personageonderzoek, en ik zal in de analyses in het tweede deel in deze scriptie dan ook een belangrijke plaats inruimen voor de relatie tussen de postmoderne personages en de taal.

⁹⁵ Hillenaar 1996, p. 154-155.

4. SYNTHESE

In het tweede deel van deze scriptie zal ik de theorie uit het eerste deel toepassen op een aantal experimentele of postmoderne romans, die allemaal in minder of meerdere mate postmodern te noemen zijn. Ik heb gekozen voor Robberechts' *Tegen het personage* en *Aankomen in Avignon*, Ferrons *Turkenvespers*, Jongstra's *Groente*, Beurskens' *Het lam*, Verhelsts *Tongkat* en Nolens' *Stilte en melk voor iedereen*. De volgorde van de analyses heb ik chronologisch bepaald – de oudste werken eerst. In deze analyses van deze romans zal ik mij richten op de personages en wil ik aantonen in welk opzicht zij postmodern te noemen zijn. In de casestudies wil ik ook onderzoeken of deze postmoderne personages ook op traditionele en/of op structuralistische wijze te lezen zijn.

Iedere analyse zal ik op dezelfde wijze opbouwen. Zij zal bestaan uit twee paragrafen, waarbij ik in de eerste paragraaf de personages uit de roman op traditionele en structuralistische wijze zal analyseren, en in de tweede paragraaf op postmoderne wijze. In hoofdstuk vijf zal ik hierop een uitzondering maken. Voor het hoofdstuk over Robberechts heb ik allereerst niet één roman gekozen, maar twee werken samengenomen. Ook zal ik dit hoofdstuk in drieën delen: de paragraaf over de analyse van de personages op traditionele/structuralistische wijze en de postmoderne wijze zullen vooraf worden gegaan door een paragraaf over Robberechts' poëtische opvattingen, die zo duidelijk in zijn teksten verweven zitten en die mijns inziens nodig zullen zijn om de personages (en de roman) te kunnen begrijpen, terwijl het bij de personageanalyses van de andere romans onnodig zal blijken om daar een afzonderlijke paragraaf aan te wijden.

Bij iedere analyse zal ik dezelfde aanpak hanteren. Voor alle romans geldt dat ik allereerst enkele opvallendheden en uiterlijke kenmerken van de roman (eerste indruk) zal schetsen. Vervolgens zal ik een korte samenvatting van het verhaal geven, omdat het lastig is om dieper op bepaalde personages in te gaan als het verhaal onbekend is. Ook zal ik ingaan op motieven in de roman, voor zover ze aanwezig en van essentieel belang zijn voor deze scriptie.

Na deze algemene opmerkingen over het verhaal, zal ik de analyse toespitsen op de personages in de roman. Eerst zal ik dan – voor zover dat uiteraard nog niet in de samenvatting van het verhaal is behandeld – een korte introductie op de belangrijkste personages en de relaties tussen de personages onderling geven. Daarna zal ik behandelen op welke manier er over de personages wordt verteld en hoe de personages worden gekarakteriseerd.

Een verhaal kan op meerdere manieren worden verteld aan de lezer: er kan sprake zijn van een (afgezwakte) auctoriale verteller, het verhaal kan verteld worden door een ik-verteller of er kan

sprake zijn van een personale vertelsituatie. De manier waarop verteld wordt, heeft grote invloed op het personage. We moeten ons immers afvragen in hoeverre de informatie over een personage betrouwbaar is en hoe objectief het beeld is dat we als lezer van een personage krijgen. Bovendien creëert een auteur mogelijkheden of beperkingen door voor een bepaalde vertelwijze te kiezen. Wat is de invloed van deze keuzes of hoe ontwijkt de auteur deze beperkingen?

Ook de karakterisering kan op twee verschillende manieren geschieden: direct of indirect. Er is sprake van directe karakterisering als de personages door de verteller of door andere personages beschreven worden. We spreken van indirecte karakterisering als wij als lezers het karakter van de personages zelf af moeten leiden uit handelingen of gedachten, of uit bijvoorbeeld hun omgeving of beroep.⁹⁶

Na de behandeling van de karakterisering zal ik bespreken in hoeverre de personages psychologisch onderbouwd worden. Omdat we zojuist hebben gezien dat deconstructie een centrale term is voor het postmodernisme, ligt het voor de hand te stellen dat personages weinig psychologisch onderbouwd zullen zijn. In een traditionele roman is de psychologische onderbouwing daarentegen erg belangrijk: dit zorgt er immers voor dat je je als lezer gemakkelijker kunt inleven in het personage. Hoe is dit in postmoderne romans opgelost? Is inleving daarin niet (meer) mogelijk, of is het niet de bedoeling om je als lezer met personages te vereenzelvigen? Hoe worden personages dan wel opgebouwd? Wat is onveranderd gebleven in deze onderbouwing ten opzichte van de traditionele roman?

Afsluitend zal ik vervolgens evalueren waarom de personages wel of niet traditioneel te begrijpen zijn, en – indien het antwoord ontkennend is – behandelen waarom een traditionele lezing van de personages onmogelijk is.

Na de traditionele analyse zal ik bestuderen of een structuralistische analyse inzicht in de postmoderne roman biedt. Ik analyseer de romans aan de hand van het actantieel model van Greimas, zoals ik dat in hoofdstuk twee van deze scriptie heb behandeld. Greimas' eerste fundamentele stap is immers het bepalen van het subject – de ondernemer in het verhaal, meestal een individu, maar het is ook mogelijk dat een idee, een morele eigenschap, een groep of een object deze rol vervult⁹⁷ – en vanuit dat punt behandelt hij (de structuur van) de roman. Vervolgens zal ik, zoals ik ook bij de traditionele analyse zal doen, bepalen of een structuralistische analyse geschikt is om een postmoderne roman te analyseren. Indien dat niet zo is, zal ik uitzoeken waar de problemen zitten die een dergelijke analyse beletten.

In de tweede paragraaf, de postmoderne analyse, zal ik de problemen die ik bij de traditionele en structuralistische analyse van het personages heb ondervonden, (pogen te) verklaren. Op basis van

⁹⁶ Voor een verdere uitweiding over het verschil tussen directe en indirecte karakterisering van personages wil ik u verwijzen naar Van Boven en Dorleijn 2003, p. 301-304.

⁹⁷ Brillenbrug & Wurth 2006, p. 173.

theorieën over het postmodernisme, die ik in hoofdstuk twee heb uiteengezet, zal ik onderzoeken in hoeverre ik de handels- en denkwijze van de personages kan verklaren. Ook zal ik in deze paragraaf kijken of we Lacans taalproblematiek terug kunnen vinden bij de personages in de romans, in hoeverre de tekortkomingen van de taal aan de orde worden gesteld en wat het gevolg daarvan is voor de personages.

Deze zes casestudies moeten het uiteindelijk mogelijk maken om in de conclusie antwoord te kunnen geven op de vragen die ik mij in de inleiding van deze scriptie heb gesteld.

Deel 2:

Casestudies

5. DANIEL ROBBERECHTS

De eerste auteur die ik in dit tweede deel van mijn thesis wil behandelen, is Daniel Robberechts. Zijn werk is niet opgenomen in Vervaecks corpus van postmoderne romans. Robberechts' werken zijn veelal eerder geschreven en uitgegeven dan de romans die Vervaeck uit heeft gekozen voor zijn studie. Wellicht is het interessant om Robberechts' werk, en met name zijn personages, in het licht van het postmodernisme te bestuderen. Robberechts' werken wijken immers verregaand af van het gangbare verhalende proza. Niet voor niets heeft Robberechts zijn eigen werk dan ook bestempeld als 'pseudoproza', 'cryptoproza', 'proëzie' en 'geen-roman'.⁹⁸ Een aantal (literatuur)wetenschappers bestempelen Robberechts daarom als een postmodernistisch auteur.⁹⁹ Anderen, zoals Vervaeck, scharen Robberechts' werk niet onder het postmodernisme. Passen de personages uit zijn werken dan wel binnen de traditionele literatuuropvattingen of kunnen we zijn personages zien als postmodernistisch?

In deze analyse kijk ik niet, zoals ik bij de andere analyses zal doen, naar één specifieke roman. In dit hoofdstuk wil ik kijken naar Robberechts' tekst *Tegen het personage* (1968) en naar zijn relaas *Aankomen is Avignon* (1970). Deze twee werken passen erg goed bij elkaar, hebben eenzelfde thematiek en vullen elkaar aan.

In Robberechts' werk is het metaniveau van de roman van groot belang: Robberechts heeft zich vooral beziggehouden met de vraag hoe je een personage, een gebeurtenis, een werkelijkheid beschrijft. Vandaar dat ik in deze analyse eerst stil wil staan bij Robberechts' poëtische opvattingen, die hij veelal rechtstreeks, af en toe ingekapseld in een tekst, ventileert, voordat ik het personage in *Tegen het personage* en in *Aankomen in Avignon* zal analyseren. De poëtische opvattingen zullen de ideeën ondersteunen die betrekking hebben op het mensbeeld dat uit Robberechts' werken opdoemt.

5.1 Robberechts' poëtische opvattingen

Robberechts is zijn hele leven bezig geweest met de vraag hoe hij de werkelijkheid in taal kan vangen, om 'uit dat verdomde verhaal te komen, dat raster dat in boeken en de hersenen is geplaatst, dat onze waarneming beperkt'.¹⁰⁰ Zijn poëtische opvattingen zitten vaak in zijn teksten

⁹⁸ Brouwers 1993, p. 25.

⁹⁹ Een van de auteurs die Robberechts als postmoderne schrijver ziet, is Musschoot, die hiermee een (Vlaamse) aanvulling levert op de voornamelijk Nederlandse selectie van Anbeek. Zie Musschoot 1994, p. 207.

¹⁰⁰ Interview Robberechts met Oscar de Wit.

verwerkt. Zo vinden we in *Tegen het personage* veel van die poëtische uitspraken. In het betoog, of zoals Robberechts zegt: de tekst, worden drie verschillende aspecten van de relatie tussen de auteur en zijn personages aangesneden. Allereerst is de auteur zich bewust van zijn macht tegenover het personage, hij kan hem of haar laten doen wat hij wil. Cynisch voegt de auteur toe dat een auteur zelf zo alwetend is, dat hij zelfs weet wat er in het personage omgaat wanneer het sterft: 'van jou weten wij en schrijven wij wat we van geen menselijk wezen ooit heeft kunnen uitdrukken: hetgeen er in jou omgaat gedurende de enkele seconden voor het ogenblik van je dood.' (TP 10) Ook merkt hij op dat een personage nooit gewoon is, een personage moet altijd iets eigenaardigs hebben, een vreemde karaktertrek of een merkwaardige gewoonte.

'Zeg, wat ben jij toch een raar personage, als men je goed bekijkt. Je bent altijd ongewoon interessant: schatrijk meestal, buitensporig ambitieus, of tot over de oren verliefd, of pathetisch onvoldaan, of weerzinwekkend gierig, of bewonderenswaardig actief of agressief, of beklagenswaardig onschuldig, of gruwelijk verdorven, of jammerlijk ontgoocheld, en desnoods krankzinnig. Nooit of nimmer gewoon? Jawel, maar dan adembenemend, verbijsterend gewoon.' (TP 10)

Ten tweede stelt de auteur dat hij zijn personage dan wel van alles kan laten doen en zijn, maar dat die acties en persoonlijkheden nooit volledig los staan van zijn eigen leven. Het personage is altijd in zekere mate een afspiegeling van de auteur zelf, omdat het volgens de auteur onmogelijk is om een ander te beschrijven. 'Leiden wij een dodelijk saai en bekrompen ambtenaarsleventje, dan zal jij daar de gevolgen van dragen: een soortgelijk leven leiden, er misschien op wonderlijke wijze aan ontsnappen, of wel het uitbundigste, weelderigste, avontuurlijkste leven leiden dat een ambtenaar zich maar voorstellen kan.' (TP 7) Een auteur kan nooit buiten zichzelf treden en precies beschrijven wat een ander voelt of denkt. Als auteurs dat wel proberen, zijn die gevoelens en gedachten van het personage altijd verzinsels van de auteur, die niet volledig gelijk zijn aan de werkelijkheid. 'Werkelijkheidshalve kunnen wij maar één enkel verhaal vertellen: het onze.' (TP 13)

Hiermee zijn we aangekomen bij het derde – en belangrijkste – punt dat in deze tekst gemaakt wordt: hoe kun je de werkelijkheid beschrijven? De verteller van *Tegen het personage* merkt op dat zodra een schrijver probeert iets over een ander dan zichzelf - bijvoorbeeld zijn eigen vrouw – te schrijven, 'zijn pen hapert' (TP 11), hij niet in staat is om recht te doen aan de werkelijkheid. Hooguit kan hij zich inleven en, met grote voorzichtigheid, suggereren wat hij verwacht: 'ik denk dat', 'ik kan me indenken dat' et cetera. Ondanks dit besef zijn er toch schrijvers die denken wel te kunnen beschrijven wat hun personage, ook een ander, denkt, doet, wil, voelt, en dat is wat de auteur in *Tegen het personage* verbaast. 'Wij zullen *ik* schrijven, en *jij* en *u* en *hij* en *zij* en *wij* en *jullie* en *men* – het zal nooit meer dan over ons gaan en over door ons in onzekerheid benaderde medemensen.' (TP 13) Wat een schrijver ook probeert, hij kan alleen vanuit zijn perspectief denken en schrijven, hij kan alleen beschrijven wat hij denkt dat het personage denkt, voelt, wil. 'Van een bepaalde omgangstaal maken we gebruik om nooit meer te vermelden dan de schijn die jij wenst op te houden, om jouw

eigenlijke gevoelens, gedachten, verlangens, bedoelingen in het ongewisse te laten.’ (TP 12) Een personage is dus altijd in meer of mindere mate een kopie van de auteur; de auteur kan niet ‘ongekleurd’ naar de werkelijkheid en andere personen kijken.

Het eerste punt dat de verteller in *Tegen het personage* maakt, is bovenal een constatering: de auteur heeft de volledige macht over zijn personage, het personage is de ‘speelpop’ van de auteur. Het tweede en derde punt zijn poëtische problemen waarover nagedacht moet worden en waarvoor de auteur in *Tegen het personage* een oplossing wil zoeken. Deze twee problemen komen we niet alleen in deze tekst tegen: ze spelen een grote rol in heel Robberechts’ oeuvre. Zo ook in *Aankomen in Avignon*. Robberechts is zich ervan bewust dat hij met de taal de personages creëert: ‘het is alsof elk woord hardhandig en onbescheiden zijn vorm opdrong aan iets uiteraard vormloos.’ (AA 8) We komen in dit werk ook het probleem van de objectiviteit tegen: ‘[D]at zijn de feiten. Zo zijn de feiten? Niet alle, men kan ze niet alle kennen, zelfs niet alleen de door hem gekende feiten kan men waarschijnlijk niet kennen, en zeker niet vermelden.’ (AA 113) Ook hier wordt dus het probleem aan de orde gesteld dat in een verhaal, een tekst, altijd de persoonlijkheid van de schrijver doorschemert.

Ook vinden we in dit werk passages die wijzen op het probleem van een auteur om een personage op een werkelijkheidsgetrouwe wijze te beschrijven: ‘[w]aar gaat het heen met dit verslag. [...] Het gaat erom, een werkelijkheid te leren benaderen, en elke werkelijkheid.’ (AA 23) We vinden dit ook een pagina later:

‘Maar hoe zouden woorden een getrouwe weergave vormen van bijvoorbeeld en schichtig door een jongeman bekeken en naar hem kijkend, op een bezonde stoep zittend, tener, lang- en sluikeharig meisje met een nauwsluitende denimbroek, een trui waaronder nog rijpende borsten? van een trip die een tweehonderdduizend stappen, een vijfhonderdduizend vaak of meestal lege seconden heeft bedragen?’ (AA 24)

Deze centraal geplaatste thematiek – hoe kun je met taal de werkelijkheid benaderen, hoe kun je een persoon werkelijk beschrijven – speelt in Robberechts’ gehele oeuvre een grote rol, zoals hij vertelt in een interview met Oscar de Wit. Volgens hem is het centrale thema in zijn oeuvre dan ook ‘de onverzadigbare lust om de werkelijkheid in de tekst te vatten.’ Want al is Robberechts zich bewust van het feit dat de wereld niet te vatten is, ‘zij blijft op de achtergrond spoken.’¹⁰¹ Het is dan ook niet verwonderlijk dat we dit probleem ook in *Aankomen in Avignon* terugvinden. Het probleem om met taal de werkelijkheid te beschrijven, blijkt bijvoorbeeld uit: ‘[m]inder een bij voorbaat onbegonnen weergave dan de verbeterde, desnoods hopeloze benadering woord voor woord van een werkelijkheid.’ (AA 24) Dit probleem blijft Robberechts fascineren: hij zal zijn gehele leven blijven zoeken naar een manier waarop de werkelijkheid toch weergegeven kan worden.

¹⁰¹ Interview met Oscar de Wit voor VRT, door Jef Cornelis: ‘Robberechts experimenteert on(op)gemerkt’, 13 november 1981 (film). Geraadpleegd via www.cobra.be.

5.2 Traditionele en structuralistische analyse van Robberechts' werk

Aankomen in Avignon heeft Robberechts bestempeld als een 'relaas', wat volgens Van Dale betekent: 'ambtsedig rapport van verrichte handelingen of van waargenomen feiten of toestanden'.¹⁰² Vandaar dat het taalgebruik erg wetenschappelijk en complex is. De zinnen zijn veelal erg lang, academisch en filosofisch, denk aan zinnen als: '[h]oe zou onze verbale zegepraal over de opaciteit en discontinuïteit en dofheid van het leven niet illusoir zijn, wanneer alleen wij zelf de modaliteiten van zijn versnippering en ondoorzichtigheid kiezen?' (AA 24) Ook vinden we woorden in *Aankomen in Avignon* die nauwelijks gebruikt worden – bijvoorbeeld 'revier' (AA 49), 'geavoueed' (AA 71), 'geaccosteerd' (AA 87) en 'maltentig' (AA 99) – een ook worden er woorden gebruikt die niet eens in de Van Dale terug te vinden zijn, zoals 'diesseitig' (AA 103) en 'cabanon' (AA 133).¹⁰³

Met zijn bestempeling als 'relaas' wil Robberechts benadrukken dat het geen verzonnen verhaal is, geen fictie, maar dat het een waarheidsgetrouwe weergave van gebeurtenissen is. 'Volgens Robberechts mocht het werkelijke feit noch worden verfraaid, noch worden versoberd, door er bijvoorbeeld details van weg te laten, noch op enige andere manier worden bewerkt,' stelt Brouwers in het aan Robberechts gewijde essay *Naakt in verblindend licht*. 'Het diende op geen andere wijze interpreteerbaar te zijn dan op de éénduidige, dit is: de feitelijke.'¹⁰⁴ Robberechts keurde het dan ook af als andere schrijvers omwille van het 'mooiheidsgehalte' de waarheid naar hun hand zetten.¹⁰⁵ We komen dergelijke uitspraken ook letterlijk tegen in *Aankomen in Avignon*, bijvoorbeeld op pagina 34:

'Zo gaat een gangbare literatuur te werk, van een campagne maakt ze een enkele veldslag, alle gebaren en handelingen van het paren bekort ze tot een orgastische aankomst; ze zoekt naar wat wij in de werkelijkheid wénen te zien, gedachteloos schrijft ze de mythe die door de werkelijkheid in ons wordt opgeroepen, niet wat ons misschien wezenlijk, bescheiden, in die werkelijkheid geboden is.' (AA 34)

Verteller en karakterisering

Grotendeels wordt het verhaal, het relaas, verteld door een personale verteller: '[t]erwijl hij bij de *haute église* talmde, hoorde hij een vrouwenstem [...]'. (AA 30) Deze verteller wordt afgewisseld met een afgezwakte vorm van auctoriaal vertellen. Deze vertelinstantie kunnen we auctoriaal noemen omdat de verteller achtergrondinformatie geeft en van personages weet hoe zij denken of wat zij voelen, maar zij is afgezwakt omdat de verteller zich in de tekst niet manifesteert als ik. Een voorbeeld van een auctoriale passage vinden we op pagina 93: '[h]ij heeft nog geen weet van de eerbare meisjes die hun vakantie in Saint-Tropez door naïeve rijkaards laten bekostigen en hun "eer"

¹⁰² Ik heb hier gebruik gemaakt van de elfde herziene druk uit 1984.

¹⁰³ Ik heb hier eveneens gebruik gemaakt van de elfde herziene druk.

¹⁰⁴ Brouwers 1993, p. 9.

¹⁰⁵ Brouwers 1993, p. 11.

vrijwaren door zich als misschien niet hopeloos lesbisch voor te doen; maar de ontastbare vrankheid van deze meisjes en misschien ook als vanzelfsprekend hun bestemming met een schandelijke, veile daad vereenzelvigen [...].’ Uit dit fragment blijkt dat de verteller meer weet dan het personage. In het begin van het relaas blijkt de auctoriale vertelinstantie uit de manier van vertellen. De verteller verwijst namelijk een aantal keer in de roman naar gebeurtenissen die nog moeten komen (een zogenaamde ‘flash forward’): ‘Het zal nog wel een tiental jaren duren voor hij erkennen zal dat heel haar houding ontvankelijk was, verwachtend, instemmend, en dat het meisje van Lloret waarschijnlijk min of meer onbewust met hem had gekoketteerd.’ (AA 10)

Het verhaal is geschreven als een soort logboek: de verteller vertelt de gebeurtenissen die de hoofdpersoon in Avignon meemaakt en die hij opgeschreven heeft in zijn dagboek. Af en toe neemt de verteller stukken letterlijk uit het dagboek van de hoofdpersoon over, zoals bijvoorbeeld op pagina 36 het geval is. De letterlijke stukken worden typografisch aangegeven door dubbele aanhalingstekens. Bij sommige gebeurtenissen voegt de verteller eraan toe dat de hoofdpersoon zich iets niet meer kan herinneren: ‘[h]oe hij verder de nacht heeft doorgebracht weet hij niet meer’ (AA 75). Af en toe denkt de verteller dat de hoofdpersoon dingen verkeerd heeft opgeschreven: ‘[d]ie avond brengt een autobus hen terug naar Avignon, na een tijd dolen nemen ze hun intrek in het wel niet luizige maar zeer goedkope *Hôtel du Centre*, in de *Rue de Vieux Sextier*? zijn dagboek vermeldt *Rue de la petite Saunerie*, maar dat zal wel een vergissing zijn.’ (AA 68)

De verteller herkent het personage meerdere malen in andere, eerder bestaande personen. Stukken uit hun teksten passen moeiteloos in zijn eigen verhaal: de intertekstuele verwijzingen zijn ingebed in en vervlochten met zijn eigen verhaal. Een voorbeelden hiervan vinden we op pagina 23-24:

‘[h]et is niet waar dat de werkelijkheid van de boeken mooier is dan die van het leven, het is juist andersom, de werkelijkheid van het leven is onvergelijkelijk mooier dan die van de boeken, en niet om een of andere esthetische, morele of filosofische reden: doodeenvoudigweg bij definitie. Is het mogelijk... dat men nog niets werkelijks en belangrijks heeft gezien, ingezien en gezegd heeft? [...] – Ja, het is mogelijk, denkt een Deen op zijn Parijse vijfde etage. Mogelijk dat elke zogenaamde objectiverende vormgeving niets meer is dan een kwakzalversgoed dat niet onze gebrekkige blik corrigeert, maar ons de illusie geeft dat onze ogen ontloken zijn.’ [cursivering Robberechts]

We zien hier in dit citaat duidelijk dat de intertekst – ontleend aan Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) en te herkennen aan de cursivering – ingebed is in het relaas, dat de teksten moeiteloos in elkaar overlopen.

De personale stukken in het verhaal zijn vanuit het perspectief van het hoofdpersonage verteld. Het hoofdpersonage is in het begin van het verhaal een jongen. Hij is slechts 14 jaar, nog geen adolescent maar hij vertoont ook geen puberaal gedrag en hij heeft hij ‘een keurig, fatsoenlijk voorkomen’: nette kleding, zijscheiding en later een bril. (p. 7-8). Het verhaal beslaat een behoorlijk lange tijd,

want halverwege is het hoofdpersoneage volwassen en treedt hij in het huwelijk, met een blond meisje uit Brussel, dat in het verhaal niet met haar eigen naam wordt aangesproken, maar met Beatrijs, waarschijnlijk vernoemd naar de muze van Dante: Beatrice.¹⁰⁶

We weten als lezer behoorlijk veel van het hoofdpersoneage. Omdat het hele verhaal vanuit zijn perspectief is geschreven, leren we ook zijn gevoelens en gedachten kennen. Hij wordt zowel impliciet gekarakteriseerd door zijn handelingen als door zijn gedachten. Uit zijn handelingen kunnen we opmaken dat hij vrij onzeker en verlegen is. Hij kijkt graag naar de meisjes en vrouwen in Spanje en Avignon, maar hij durft ze niet aan te spreken, omdat hij bang is dat hij afgewezen wordt en omdat hij niet voor toerist uitgemaakt wil worden (p. 10). Uit de gedachten van de verteller (opnieuw impliciete karakterisering) kunnen we opmaken dat de hoofdpersoneage een open persoonlijkheid heeft: '[h]et is niet eens onmogelijk dat hij met zijn zus en zijn jongere broer over zijn verliefdheid geschertst heeft, de dagen die ze liggend op het strand hebben doorgebracht, kleine, zeer zoete druiven etend [...]. (AA 9) Indirect blijkt uit dit gedrag door zijn handelingen dat hij een 'einzegänger' is: hij bespreekt zijn problemen niet met vrienden, maar met zijn familie. Ook reist hij de eerste zeventien keer meestal alleen naar Avignon en nergens in het verhaal wordt melding gemaakt van een vriend. Uit de veronderstellingen en gedachten van de verteller kunnen we verder nog opmaken dat het hoofdpersoneage onzeker is. In een aantal passages beeldt de verteller zich namelijk in hoe het personeage nadenkt over hoe het kan dat de vrouwen hem niet aanspreken, waarom het hem niet lukt zich over zijn angst heen te zetten en wat meer assertief te zijn.

De verteller vertelt dat het personeage af en toe in een fantasiewereld leeft. Hierdoor wordt het personeage impliciet gekarakteriseerd als fantast. Zo vertelt de verteller dat het personeage denkt dat er in Avignon veel welwillende vrouwen zijn, waardoor het personeage het moeilijk vindt om voor zijn vriendin in Brussel te kiezen. De enige geïnteresseerde Franse vrouwen zijn echter een oudere vrouw (Jacqueline), die alleen met hem naar de film wil en verder niet ingaat op zijn versierpogingen, en een prostituee op leeftijd. De begeerte en geilheid blijven ook na zijn huwelijk nog obsessief aanwezig, waarschijnlijk als gevolg van de mislukking en de frustratie toen hij nog jong was. Ik kom later in deze analyse nog op dit erotische component terug.

Het verhaal

Het verhaal in *Aankomen in Avignon* is vrij eenvoudig. Vanuit Brussel maakt de hoofdpersoneage eenentwintig reizen naar Avignon. Zestien reizen maakt hij alleen (of met zijn familie), de zeventiende tot en met de eenentwintigste samen met zijn vrouw. Soms is Avignon de bestemming van zijn reis, soms is hij op doorreis naar bijvoorbeeld Spanje of naar plaatsen nabij Avignon. Vaak vertelt de verteller niet veel details van de reizen van de hoofdpersoneage. Dat heeft uiteraard een reden: hij wil niets opschrijven waar hij niet zeker van is: '[z]o blijft er niets anders over dan de

¹⁰⁶ Voor het verhaal van Dante en Beatrice, zie bijvoorbeeld www.virtualmuseum.ca.

versnippering en de oppervlakkigheid en de leegheid te aanvaarden, en zich bij elke reis zo nauwkeurig mogelijk te beperken tot wat werkelijkheidsgetrouw kan worden geschreven.’ (AA 35) Ook deelt de verteller later in het verhaal mee dat – tot zijn grote verbazing (p. 33) – niet alle reizen de hoofdpersoon goed bijgebleven zijn: ‘[a]lsof het lot het omwille van een geheimzinnige symmetrie erop had toegelegd, zijn laatste aankomsten in Avignon in zijn herinnering zo onduidelijk te maken als zijn eerste.’ (AA 95)

Alle keren dat hij in Avignon is, bekijkt hij delen van de stad, maar het Palais des Papes, door velen gezien als het centrum en absolute toeristentrekpleister van de stad, bezichtigt hij nooit. Volgens *Aankomen in Avignon* vraagt de stad door haar ligging en karakter om een rustig en ontspannen bezoek: ‘Hem nu is wellicht door het lot gegeven, deze stad zo geleidelijk en langdurig en omzichtig te naderen als door haar ligging en geschiedenis en karakter is vereist.’ (AA 16)

De ligging wordt vaak vermeld, omdat Avignon zowel op de route van zijn reizen ligt, als midden in de voor hem belangrijke driehoek Barcelona, Brussel en Rhodos (p. 14). De verteller beschrijft de ligging van Avignon dan ook als ‘een snijpunt, een knoop van krachtlijnen’ (AA 96). Het valt op dat de ligging wordt beschreven met wiskundige termen (lijn, snijpunt) en geometrische vormen (driehoek). Ook de benadering van de stad zelf gebeurt op een wiskundige, systematische wijze. Het personage bezichtigt de stad dan ook met een plattegrond in de hand en baseert zijn route omwille van het systeem op de plattegrond van de stad (AA 126). Zo maakt hij een cirkelvorm te voet om de stad, wil hij door iedere stadspoort Avignon betreden en verlaten en doorkruist hij de stad (met de trein). Ook benadert hij de stad allereerst als een spiraal: hij loopt eerst een ronde in de buitenste straten en schuift steeds meer naar binnen, maar blijft maar om het centrum heen draaien, bereikt de ‘kern’ van de stad niet.

‘Zo blijkt zijn allereerste beweging naar Avignon uiteindelijk een beweging van Avignon weg. Zoals een spiraal nooit een richting van haar centrum volgt, maar in elk punt net iets minder loodrecht op de richting van het centrum staat dan de door dat punt getekende cirkelomtrek.’ (AA 12)

Beeldspraak en thematiek

De stad Avignon is voor het hoofdpersoonage niet zomaar een interessante en mooi gelegen stad. Op pagina 130 vinden we een voorbeeld waarin het Avignon wordt geanimaliseerd. We lezen daar hoe hij de stad bekijkt en bestudeert:

‘Aandachtiger dan elke arts, elke fysioloog zal hij nu levenstekenen van dit zeer grote lichaam gadeslaan: voeding, assimilatie, bloedvorming, vertering, ritmiek van slapen en waken, van peristaltiek en antiperistaltiek, van de hartslag en de bloedsomloop, van alle ademhalingen – dagelijkse, wekelijkse, maandelijkse, jaarlijkse en seculiere.’ (AA 130)

In *Aankomen in Avignon* wordt een grote liefde gekoesterd voor de stad waardoor hij de haar meerdere malen in het verhaal personifieert. Zo noemt hij de stad ‘naakt’ (AA 80) en ‘dood’ (AA 129).

De stad Avignon wordt gezien als mens. Maar niet zomaar een willekeurig mens blijkt later, maar een mens van het vrouwelijk geslacht. Zo vinden wij: '[m]en neemt een stad in, men neemt iemand voor zich in. Er staat geschreven: "Ik ben een muur, en mijn borsten zijn als torens."' (AA 15) Het hoofdpersonage omschrijft de vrouwelijkheid van Avignon later in het verhaal meer nauwkeurig, waarbij hij met name de geslachtsdelen benadrukt. Op pagina 62 beschrijft hij dat het station en het stationsplein als de vagina gezien kunnen worden, een drietal straten als de schede en de baarmoederhals en de grote gebouwen rond de Promenade du Rocher des Doms (inclusief het Paleis des Papes) als de baarmoeder.

Het verband tussen de vrouw en de stad Avignon gaat verder. Het hoofdpersonage heeft hetzelfde probleem bij de vrouw als bij de stad. Net zomin als hij de stad Avignon kan benaderen, kan hij de vrouw benaderen. Precies zoals hij bij Avignon rondjes draait om de kern – het Palais des Papes – draait hij ook rond om de vrouw. Zo durft hij het hart van de vrouwen niet te veroveren: hij durft zijn gevoelens niet te tonen aan meisjes die hij ontmoet op vakantie, hij durft geen initiatief te tonen bij Jacqueline en hij durft niet volledig voor zijn blonde Brusselse vriendin te kiezen. Ook op seksueel gebied durft hij zelf niets te ondernemen, hij wacht af tot het hem voorgeschoteld wordt. Dat blijkt bijvoorbeeld uit pagina 87:

'Het wordt een akelige doolavond, soms blijft hij desperaat staan, denkend: dat een vrouw me toch aanspreke, dat ze aan me ziet dat ik niets liever vraag dan haar te belikken, dat zij mij ervoor betale als een hoer – ik wéét nu eenmaal dat er mooie vrouwen zijn die onwillige jonge mannen een enkele nacht afbedelen, waarom mij dan niet?'

Door de overeenkomsten tussen de stad en de vrouw, zou je kunnen stellen dat Avignon een vrouw is. Brouwers spreekt daarom over *Aankomen in Avignon* over een 'moederboek'.¹⁰⁷ Vandaar ook dat seksualiteit en lust voor hem verbonden zijn met de Franse stad: Avignon is de plaats waar zijn begeerte wordt aangewakkerd. Dit blijkt onder andere uit het volgende fragment: 'In Avignon moeten ze tot kort voor middernacht op de trein wachten, en gaan daarom naar de bioscoop. Maar wanneer hij in de trein zijn ligplaats heeft ingenomen blijkt de film wel de tijd gedood maar ook de vertrouwde, zinloze begeerte te hebben gewekt [...]. (AA 94) De vertrouwde begeerte dus, de geilheid die hem zo vertrouwd is in Avignon: 'wat voor een dwaas was hij dan dat hij zijn beverig verlangen negeerde terwijl de tongen van zijn begeerte al haar lichaamsdelen belikten' (AA 28-29) ; '[...] in die donkere coupé van de nachttrein zal hij urenlang haast klappertanden van begeerte voor het niet eens bijzonder knappe, wel mooi opgemaakte meisje rechts op de bank voor hem (AA 78).'

Het hoofdpersonage denkt dat hij in Avignon het wilde bestaan dat hij graag wil leven – maar dat hij niet durft te leven in Brussel – kan leven. We vinden dit bevestigd op pagina 80: '[m]aar hij is vierentwintig jaar, en te weten dat in Brussel een meisje niets liever vraagt dan met hem te vrijen en

¹⁰⁷ Brouwers 1993, p. 22. Overigens ziet hij de stad Praag als de mannelijke pendant, de stad die in *Praag schrijven* een centrale rol speelt.

te spelen en te slapen is hem niet genoeg, de gedachte dat in deze stad [Avignon; LH] mooie jonge vrouwen zijn die graag met hem zouden paren holt zijn lichaam uit.'

In het begin van het verhaal reist hij geregeld af naar het zuiden, als hij getrouwd is 'doezelt' het verlangen naar Avignon – en naar het wilde, seksuele leven – weg (AA 95), en gaat hij minder frequent naar Avignon.

Toch is Avignon niet alleen de plaats waar hij seksueel contact wil vinden, het is ook de plaats waar zijn liefde ontluikt voor het Brusselse meisje, die later zijn vrouw wordt en de moeder van zijn kinderen. Vandaar deze uitspraak op pagina 75, waarin hij uitlegt dat zijn leven en zijn toekomst gevormd zijn in Avignon:

'Of hij nu binnen zijn eenzellig leven al dan geen tijd en ruimte zal maken voor het blonde meisje – dat zijn beslissing, of het uitblijven ervan, tenminste een oorsprong neemt in Avignon kan niemand ontkennen. Zodat men met recht kan beweren dat zijn leven enigermate, in zekere zin, misschien onbevredigend maar onherroepelijk, verstrengeld is met Avignon.' (AA 75)

Er wordt echter nog een belangrijk thema aan het niet kunnen bereiken van (de kern van) Avignon verbonden. Niet alleen wordt dit gekoppeld aan het niet kunnen bereiken van de vrouw, maar ook aan het probleem om met taal de werkelijkheid te kunnen bereiken, zoals we in de vorige paragraaf hebben kunnen zien. Niet voor niets stelt Oscar de Wit in het eerder aangehaalde interview dat 'het gevoel van mislukking, het gevoel steeds de plank mis te slaan, het gevoel dat het door de vingers glipt' een belangrijk thema in Robberechts' werk is.

Door deze specifieke opvatting van Avignon is het terecht dat de verteller zich afvraagt of dit nu een goede weergave van de stad is. 'Dit is Avignon? Zo is zijn Avignon.' (AA 95) Ook hier wordt weer opnieuw benadrukt dat dit de visie van één persoon is, een subjectieve weergave dus. En wie is in dit relaas die ene persoon? Die ene persoon is iemand die buitengewoon veel overeenkomsten met de auteur Daniel Robberechts vertoont. Dat is natuurlijk totaal niet verrassend, aangezien we in *Tegen het personage* hebben geleerd dat elk personage in meer of mindere mate een afspiegeling van de auteur is. Ook weten we dat je volgens Robberechts niet buiten jezelf kunt treden om objectief naar een ander te kunnen kijken. De beschrijving van (de gevoelens en gedachten van) de ander is volgens hem altijd een verzinsel, en Robberechts wil alleen feiten opnemen in zijn werk. Het hoofdpersonage lijkt op Robberechts, denkt als Robberechts, is Robberechts. Note heeft dit in het nawoord bij *Aankomen in Avignon* in kaart gebracht: het gesticht waar in het relaas over gesproken wordt is de cadettenschool, met in haar verlengde de militaire school, die Robberechts bezocht. Het blonde meisje uit Brussel is Cee, met wie Robberechts in 1962 in het huwelijk trad en met wie hij twee jaar later zijn eerste kind kreeg. Het stadje in Lotharingen waar ze na hun huwelijk gaan wonen, is Viville, waar Robberechts tot 1965 met zijn gezin woonde.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Zie ook Note 2004, p. 153

Met de traditionele analyse kunnen we het personage uit *Aankomen in Avignon* voor het grootste gedeelte verklaren en begrijpen. Misschien blijkt uit een structuralistische analyse, aan de hand van het actantueel model van Greimas, dat de structuur van het relaas (nog) meer duidelijkheid schept. De kans dat een analyse aan de hand van het model duidelijkheid schept in de roman, is echter bijzonder klein. Greimas' model is immers ontwikkeld om de structuur van verhalen te verklaren. Omdat Robberechts een fel tegenstander is van de verhaalvorm, en weigert om in zijn relaas ook maar iets af te wijken van de feitelijke werkelijkheid, is de kans van slagen miniem. Desondanks wil ik toch een poging wagen. Wellicht vinden we waar de structuralistische analyse niet toereikend is.

Structuralistische analyse

De eerste stap in het actantueel model is het bepalen van het subject. Dat is in dit geval erg gemakkelijk: er is maar één persoon waar het allemaal om draait, en dat is 'hij'. De tweede stap is het bepalen van het object, het doel van het subject. Wat is het doel van het personage uit *Aankomen in Avignon*? Het doel is om de liefde te vinden. Misschien is het doel van zijn reizen naar Avignon om (seksuele) contacten op te doen. Of hij wil de stad goed leren kennen. Of zijn doel is om gelukkig te zijn (is dat niet het doel van ons allemaal?). Kortom: het doel van het subject wordt niet omschreven. Stap drie en vier zijn achtereenvolgens het bepalen van de tegenstander en de helper van het subject om diens doel te bereiken. Als we er nu van uitgaan dat zijn doel te maken heeft met zijn geluk, wie helpt hem dan en wie werkt hem tegen? Als het geluk voor hem een huwelijk en gezin met zijn vriendin uit Brussel is, werkt Avignon hem tegen, daar wordt hij immers door vrouwen van lichte zeden en door seksuele en afvallige ideeën gelokt. Aan de andere kant leert hij in Avignon de waarde van zijn relatie en zijn liefde voor zijn vriendin kennen, waardoor de stad dus niet de tegenstander, maar juist de helper is. Deze twee posities zijn niet eenduidig in te vullen, omdat zijn doel onbekend is. Bij de laatste twee stappen in het model, respectievelijk het bepalen van een zender (aanleiding) en een ontvanger, komen we hetzelfde probleem tegen. Als we er opnieuw van uitgaan dat het geluk vinden het doel is van het hoofdpersoonage, wordt het bepalen van een aanleiding dubieus. Vraag: waarom wil hij gelukkig zijn? Antwoord: omdat hij wil leven en omdat een gelukkig leven meer voldoening schenkt dan een ongelukkig leven. De ontvanger is in alle gevallen hijzelf: hij wil zelf gelukkig zijn, hij wil ook zelf de liefde vinden, de stad ontdekken, seksuele contacten opdoen.

We kunnen er in *Aankomen in Avignon* ook vanuit gaan dat de verteller het subject in de roman is. Het doel van het subject is dan om de werkelijkheid te benaderen en te bereiken. De helper is dan de taal, omdat dat het middel is om de werkelijkheid te beschrijven. De taal is echter ook de tegenstander van de verteller: de verteller is immers niet in staat om met de tekort schietende taal de werkelijkheid te beschrijven. De aanleiding en de ontvanger zijn onbekend, dat is hij waarschijnlijk zelf. Hij wil immers zelf de werkelijkheid beschrijven en hij neemt het zelf in ontvangst, hij doet het voor zichzelf. Ook een structuralistische analyse op metaniveau blijkt dus niet toereikend om *Aankomen in Avignon* beter te begrijpen.

Omdat in de structuralistische analyse met het hoofdpersonage als subject het doel niet op te maken is uit het relaas, is het onmogelijk om het model op aannemelijke en eenduidige wijze in te vullen. Een structurele analyse aan de hand van het model van Greimas biedt dan ook niet meer inzicht in de structuur, het verhaal, de inhoud. In de volgende paragraaf wil ik uitzoeken of een postmoderne analyse – net als de traditionele analyse – ook mogelijk is om het verhaal te begrijpen en te verklaren, en we *Aankomen in Avignon* dus een postmodern boek kunnen noemen.

5.3 Robberechts' werk postmodern geanalyseerd

We hebben gezien dat een traditionele analyse volstond om het personage uit *Aankomen in Avignon* en uit *Tegen het personage* te analyseren. De personages bleken immers constant en psychologisch onderbouwd. Hiermee wil ik helemaal niet suggereren dat Robberechts' werk traditioneel en weinig origineel is, integendeel: Robberechts heeft experimentele teksten geschreven, die de lezer aanzetten tot denken over belangrijke (poëtische) problemen. In deze paragraaf wil ik onderzoeken in hoeverre het personage in *Aankomen in Avignon* postmodern te noemen is.

Ik heb deze paragraaf in tweeën gedeeld. In het eerste deel behandel ik de vraag of de personages in *Aankomen in Avignon* als traditioneel te bestempelen zijn of als postmodern. In het tweede deel bespreek ik de menselijkheid van de personages uit dit relaas.

Traditioneel mens of postmodern spel?

Aankomen in Avignon kent een vrije dagboekvorm: het is grotendeels een verslag van gebeurtenissen die niet per dag worden verteld, maar schematisch, reis per reis, worden meegedeeld. Af en toe worden passages letterlijk uit het dagboek van het personage geciteerd. Als de verteller dingen niet zeker weet, worden ze niet verteld. Ook corrigeert hij de dagboek aantekeningen van het personage een aantal keer. De dagboekvorm komen we ook wel tegen bij postmoderne romans – we zullen dit bijvoorbeeld bij de roman *Groente* in hoofdstuk acht tegenkomen. In *Aankomen in Avignon* worden, net als in een postmoderne roman, de mogelijkheden van het geheugen geproblematiseerd. Zo stelt de verteller op pagina 68: '[z]o ergerlijk vaag zijn zijn herinneringen dat men wel verplicht is zijn dagboeknotities op de voet te volgen.' Het geheugen werkt zo slecht, dat men niet moet vertrouwen op herinneringen, maar op notities die destijds zijn gemaakt. Toch blijkt in de roman dat die notities ook gecorrigeerd moeten worden, ook daar zijn fouten ingeslopen volgens de verteller. 'Over de terugkeer, anderhalve maand later, weet hij nog minder te zeggen. Het moet op een laatste dinsdag in augustus hebben plaatsgehad, maar in zijn dagboek wordt de reis niet meer uitdrukkelijk vermeld.' (AA 95) Het geheugen moet dus wel gewantrouwd worden, maar niet uitgeschakeld: de dagboeknotities blijken niet altijd juist en moeten op hun beurt ook gecorrigeerd worden. Niets blijkt recht te doen aan de werkelijkheid, de werkelijkheid is niet in taal te vatten.

Het taalgebruik in het relaas is ook verschillend van het postmoderne gebruik. Het taalgebruik in *Aankomen in Avignon* is weliswaar moeilijk, maar het is wel letterlijk te lezen. Ik bedoel daarmee dat er weinig beeldspraak in voorkomt. In postmoderne teksten wemelt het vaak van de metaforen, omdat dat de enige manier is om personages en gebeurtenissen te begrijpen. Wel zouden we de stad Avignon als een soort kernbeeld kunnen zien: het niet kunnen benaderen van het centrum van de stad als metafoor voor het niet kunnen benaderen van de vrouw en als metafoor voor het niet met taal kunnen beschrijven van de werkelijkheid. Zo verbindt Avignon de belangrijkste thema's in het relaas met elkaar en is er bijzonder veel samenhang in het werk.

Een ander groot verschil is dat de intertekstualiteit typografisch weergegeven wordt en inclusief bron vermeld. In *Aankomen in Avignon* wordt geen poging gedaan te verhullen dat de intertekstuele passages geen eigen tekst is, zoals in postmoderne romans wel het geval is.

Het personage als werkelijk mens?

Het hoofdpersonage is een consistent personage. Hij kent een 'normale' ontwikkeling, hij wordt ouder, hij trouwt, sticht een gezin. Het hoofdpersonage is erg menselijk, waardoor het niet vreemd is het als Robberechts zelf te zien. Hij wordt dus niet gepresenteerd als fictie, zoals bij postmoderne personages wel vaak het geval is volgens Vervaeck. Hij stelt dan ook dat identificatie met de postmoderne personages daarom ook meestal bijzonder lastig is: zij zijn immers niet consistent, worden gepresenteerd als fictie en hebben vaak vreemde, onmenselijke eigenschappen.

De intertekstualiteit is ook op inhoudelijk niveau verschillend van postmoderne romans. De verteller in *Aankomen in Avignon* laat zich wel inspireren door andere personen, maar verkeert niet in de waan dat hij hen (gedeeltelijk) is: de ander en hijzelf zijn individuele, gescheiden persoonlijkheden.

Het grootste – en doorslaggevende – argument om te stellen dat *Aankomen in Avignon* geen postmodern verhaal is, is dat in *Aankomen in Avignon* wordt gezocht naar de beste manier om de werkelijkheid zo realistisch mogelijk weer te geven. In het postmodernisme wordt volgens Vervaeck niet geloofd in één werkelijkheid die je weer zou kunnen geven: de werkelijkheid bestaat niet. Postmodernistische auteurs hebben volgens hem niet meer de illusie de werkelijkheid weer te kunnen geven, zij hebben de onmogelijkheid geaccepteerd en zich neergelegd bij de gevolgen. Zij zien de onmogelijkheid als vrijheid, terwijl Robberechts het in zijn werk nog als probleem ziet en zich er niet bij neer wil leggen. De postmoderne gedachte houdt ook in dat een verhaal een eigen werkelijkheid kan zijn, die niet strookt met de werkelijkheid zoals wij die kennen. Robberechts kan de verhaalwerkelijkheid niet los zien van de 'echte' werkelijkheid, Robberechts vertelt in het eerder genoemde interview met Oscar de Wit dat 'de wereld niet te vatten is, maar op de achtergrond blijft spoken'.

Robberechts' werk is dus om een heel aantal redenen niet postmodern te noemen. Diens *Aankomen in Avignon* past, ondanks haar experimentele en originele karakter, binnen de modernistische traditie. Robberechts' zoektocht naar de manier om de werkelijkheid te beschrijven loopt op niets uit, hij raakt gedesillusioneerd, er komt geen antwoord. De werkelijkheid is niet te vatten in woorden, in taal, in literatuur.

6. LOUIS FERRON

In deze tweede analyse staat de roman *Turkenvespers* (1977) van Louis Ferron centraal. Is deze roman een 'echte' postmoderne roman – en zijn dit echte postmoderne personages – of is deze roman opnieuw experimenteel, bijzonder, maar past zij binnen de modernistische traditie? In dit hoofdstuk zal ik de roman eerst aan de hand van een traditionele en structuralistische analyse proberen te verklaren. Indien deze analyses niet genoeg inzicht bieden in de roman zal ik er met een postmoderne bril naar kijken.

6.1 Traditionele en structuralistische analyse van *Turkenvespers*

Turkenvespers is een vrij omvangrijke roman (332 pagina's). Het verhaal is opgedeeld in drie delen – I Kaspar (p. 9- 108), II As (p. 111 - 310) en III Hollywood Inc. (p. 313 - 332) – en in vierenveertig hoofdstukken. De hoofdstukken dragen afwisselend Nederlandse, Duitse en Engelse titels. Deze titels zijn meestal ontleend aan een uitspraak uit het hoofdstuk, zoals 'Doet u iets met die dames?' (hoofdstuk zes) en 'Een Habsburg, zeg ik u, een kroonprins' (hoofdstuk eenendertig).

De roman gaat over een jonge wees die zichzelf Kaspar noemt, naar Kaspar Hauser, de beroemde wees die in 1828 in Neurenberg verscheen.¹⁰⁹ Op jonge leeftijd verlaat hij het Oostenrijkse dorp waar hij met zijn moeder woonde, nadat zij vermoord is. Hij vertrekt met de componist Korngold en diens vrouw Alma naar Wenen, naar zijn geboortestad. Daar gaat hij aan het werk als 'zakenman' en handelt hij in illusies en dromen, waarbij hij voorname koffiehuisen langsgaat met zijn koffer en waardoor hij allerlei bekende personen ontmoet zoals Freud¹¹⁰ en Schubert. Ook probeert Kaspar zijn dromen over de film en de cinema aan anderen te vertellen maar niemand begrijpt hem of wil hem begrijpen. Omdat hij verliefd wordt op Alma en hij seksuele handelingen met haar verricht, wordt hij door Korngold uit huis gezet. Kaspar trekt in bij juffrouw Kamenov, een alleenstaande,

¹⁰⁹ Deze informatie heb ik ontleend aan de Winkler Prins encyclopedie, digitale versie 2010. Over deze wees zijn diverse boeken geschreven, bijvoorbeeld *Kaspar Hauser* (2008) door Wim Zaal (gebruikt voor deze scriptie) of *Kaspar Hauser. Zijn leven en zijn plaats in de geschiedenis* (1985) door Hans Peter Manen. Ook hebben Peter Handke en Franz Poggi een toneelstuk aan hem gewijd en heeft Werner Herzog Kaspars verhaal verfilmd, onder de titel *Jeder für sich und Gott gegen alle* (1974).

¹¹⁰ Freud wordt niet letterlijk genoemd, maar uit een aantal aanwijzingen uit de roman kunnen we opmaken dat hij bedoeld wordt. Op pagina 108 wordt bijvoorbeeld beschreven dat Kaspar droomde dat een man met een zwarte cape – zoals de Freudfiguur in *Turkenvespers* wordt beschreven - een droom verklaart. Ook vraagt de Freudfiguur op pagina 203 naar de naam van zijn vader: een verwijzing naar Freuds psychoanalyse. Zie hiervoor bijvoorbeeld ook Vitse 2009, p. 454 of Vervaeck 1999, p. 115.

oudere vrouw, van wie hij in het begin van het verhaal gruwelt. Zijn vriendin Mitzi, een prostituee, brengt hem echter op andere gedachten, omdat hij denkt dat hij bij juffrouw Kamenov zekerheid kan krijgen, en hij vraagt haar ten huwelijk. Als Kaspar en juffrouw Kamenov op een gemaskerd bal komen, wordt ze echter meegenomen door Elisabeth gravin Bathory.¹¹¹ Deze blijkt vermomd te zijn, en Kaspar komt erachter dat zij de aartshertog Mayerling is, de erfopvolger van de keizer. De aartshertog heeft juffrouw Kamenov verkracht en zij is nu zwanger. Kaspar moet doen alsof hij de vader is, maar krijgt wel geld toegestuurd van de aartshertog. Bij de bevalling komt juffrouw Kamenov om het leven, omdat zij als gevolg van de aanslagen van de Turken een zware balk op haar borst krijgt. Kaspar neemt zijn zoon op aanraden van Sternheim mee naar Amerika, waar hij zijn filmromen hoopt te realiseren. Ook dit kind is weer een wees – zijn vader kent hij niet en zijn moeder is overleden – en Kaspar noemt het kind eveneens Kaspar. De geschiedenis herhaalt zich.

Ruimte en tijd

Zoals we zojuist hebben gezien, speelt de roman zich hoofdzakelijk af in Wenen. In de roman wordt af en toe vermeld dat Kaspar of een ander personage zich begeeft op een Weense plaats of straat, die in werkelijkheid in Wenen ook bestaat. Zo worden bijvoorbeeld de Heldenplatz (11), Theatinergrasse (17), Dorotheengasse (22) en de Passauer Platz (140) genoemd. Ook komt Kaspar bijvoorbeeld bij het keizerlijk paleis en bij het beroemde Sacher-hotel. De personages die Kaspar in Wenen ontmoet, hebben net als hij allemaal een binding met de Oostenrijkse stad. Wenen vormt in de roman een soort centraal knooppunt waar alles samenkomt.

Wanneer de gebeurtenissen uit de roman plaatsvinden, blijft onbekend en is onmogelijk vast te stellen. Al snel wordt namelijk duidelijk dat het onmogelijk is om een chronologische geschiedenis te reconstrueren. Wenen wordt op het moment dat het verhaal zich afspeelt belegerd door de Turken, een historisch feit uit 1529, maar er wordt tevens gerefereerd aan de Dubbelmonarchie (1867-1918). In de roman wordt verder vermeld dat de eerste dorsmachines verschenen (p. 28) – wat halverwege de negentiende eeuw gebeurde – en dat er transcontinentale gesprekken plaatsvonden met de telefoon (p. 68), wat mogelijk was vanaf 1915. Andere tijdsaanduidingen vinden we bijvoorbeeld op pagina 40, waar wordt gezegd dat *Dreamin' of a white christmas* weer op het verkeerde moment plaatsvindt, waar gerefereerd wordt aan de film uit 1942.¹¹² Daarnaast ontmoet Kaspar diverse historische figuren, die niet in dezelfde tijd hebben geleefd. Ik kom hier in mijn postmoderne analyse nog uitgebreid op terug, voor nu volstaat het vast te stellen dat dit onmogelijk is in een traditionele roman.

Binnen de roman is daarentegen wel sprake van een chronologisch tijdsverloop. Kaspars ontwikkeling wordt gevolgd: in het begin van de roman is hij nog jong, later is hij zelf 'vader'. Toch zijn hierop enkele uitzonderingen. Op pagina 220 blijkt bijvoorbeeld dat de tijd (in een gedeelte van de roman) stilstaat: 'Eens, tijdens de Faschingsnacht [...] was het half zes in de morgen geworden en

¹¹¹ Elisabeth Bathory is een juffrouw uit de Dracula-legenden. Zie Blok & Wesseling 1988, p. 179.

¹¹² Zie hiervoor ook Vervaeck 1999, p. 156.

het zou dat voorlopig blijven.’ Toch wordt ook dit niet consequent gehanteerd, want een aantal pagina’s later staat ‘[het] was nog steeds zes uur in de morgen’. (223) De chronologie blijkt dus niet houdbaar, en daarmee wijkt Turkenvespers af van het traditionele tijdsverloop.

Verteller en karakterisering

In de roman is sprake van een ik-verteller. Kaspar Hauser doet als belevend ik zijn verhaal: “Heb je geld, Kunz?’ vroeg ik dan, zonder hem zelfs maar te vragen of hij interesse in mijn koopwaar had.’ (25) Deze ik-verteller wordt af en toe afgewisseld met een externe vertelinstantie. Zo vinden we op pagina 114 een passage waarin iets wordt gezegd over de wil en de gevoelens van juffrouw Kamenov. Kaspar, de ik-verteller, kan die gedachten natuurlijk niet kennen (tenzij zij haar gedachten uit zou spreken). “Ach, juffrouw Kamenov, tegen de Muzelmannen zal ik [Kaspar; LH] u toch niet kunnen beschermen.’ *Maar eigenlijk wilde juffrouw Kamenov helemaal niet tegen de Muzelmannen beschermd worden.*’ [cursivering LH] We kunnen deze uitspraak ook als veronderstelling van Kaspar lezen. Het wordt echter problematisch als we op een ander plaatsen in de roman nog eens een perspectiefwissel tegenkomen:

‘Zeventien jaar na de executie van een bosaardige leegloper keerde een jonge knaap terug naar de stad. Hij was in het gezelschap van de dirigent van de *kk* hofopera en diens vrouw. Ik droeg de koffers, daar was ik heel goed in. [...] Korngold bewoonde een huis aan de Mahlerstrasse, niet ver van de opera. Ik kreeg [...] een vertrek naast de echtelijke slaapkamer toegewezen.’ (77)

We zien in de eerste twee regels dat er over Kaspar wordt gesproken als ‘hij’, waardoor we te maken hebben met een externe verteller. We kunnen niet beoordelen of deze verteller auctoriaal of personaal is, daarvoor is het fragment te kort. Vervolgens wordt Kaspar ‘ik’ en is de verteller dus veranderd. We vinden een dergelijke wisseling van vertelinstantie ook later in de roman, als Kaspar een gesprek voert met Alma: “Ik [Kaspar; LH] zou later graag willen worden wat een ander eens geweest is.’ ‘Maar wat is die ander dan geweest en wie is die ander?’ vroeg Alma. Kaspar keek haar in stomme paniek aan.’ (266)¹¹³

¹¹³ Het is niet duidelijk in de roman wat er met deze uitspraak bedoeld wordt. Wellicht doelt Ferron op de uitspraak ‘*J’est un autre*’ van Rimbaud, die we ook bij *Tongkat* (hoofdstuk 9) nog tegen zullen komen. Dat Kaspar ernaar verlangt om te worden wat een ander is geweest, kunnen we interpreteren als dat het onmogelijk is om jezelf te beschrijven met de taal, zoals we hebben gezien in het vorige hoofdstuk over Robberechts, en dat het pas mogelijk is om over jezelf te reflecteren als je eerst afstand van jezelf neemt, waardoor je jezelf ziet als een ander. Het kan ook zo zijn dat Ferron hier doelt op de symbolische fase van Lacan, de fase waarin je je bewust wordt dat je zelf een subject bent, waardoor je onderscheid maakt tussen jezelf en de ander. Eveneens is het mogelijk dat Kaspar hier over zichzelf spreekt als een ander, omdat hij geen eigen identiteit heeft. Hij gebuikt de naam van een ander – namelijk van Kaspar Hauser – en ziet zichzelf daarom als een ander. Ik wil de bedoeling van Ferron hier verder in het midden laten.

In de roman worden de personages veelal indirect gekarakteriseerd, hoewel de verteller, Kaspar, een aantal personages ook wel op directe wijze karakteriseert. Naarmate het verhaal vordert, leren we de personages – en met name Kaspar – beter kennen. Omdat alles door Kaspar verteld wordt, is het beeld dat we van de personages krijgen in ieder geval niet objectief. Als Kaspar zijn stiefvader direct karakteriseert als ‘een volmaakte herkauwer’ (p. 28), is dat Kaspars mening en niet de algemeen aanvaarde. Kaspars eigen karakter moeten we dientengevolge veelal afleiden uit zijn handelingen, gedachten en gesprekken. Zo krijgen we op basis van pagina 22 en 146 de indruk dat Kaspar lijdt aan zelfmedelijden, door zijn uitspraken: ‘[...] alsof ik het al niet zwaar genoeg had’ (22) en ‘[i]k zei dat mijn mening er nooit toe gedaan had en dat ik niet inzag waarom dat opeens veranderd zou zijn’ (146). Op pagina 29 zegt Kaspar dat hij stil is: ‘ze [de meiden die bij zijn stiefvader werkten; LH] lachten tot ik er nog stiller van werd dan ik al was’. Ook waant hij zichzelf een uitvinder, een ontdekker (p. 31). Uit Kaspars handelingen – indirecte karakterisering – blijkt verder op pagina 169 dat hij niet goed weet wat hij wil en niet erg standvastig is. Hij zegt op die pagina immers dat hij niet met juffrouw Kamenov wil trouwen, maar hij vraagt haar wel ten huwelijk.

Kaspar vertelt ook af en toe hoe anderen over hem denken. Zo verwijt Mitzi hem jaloers te zijn (p. 155) en noemt juffrouw Kamenov hem ‘een slome die wel nooit iets van de wereld zou begrijpen’. (224)

Kaspar wordt ook indirect gekarakteriseerd door zijn dubieuze handel. In de roman wordt relatief veel aandacht besteed aan Kaspars handel en (inhoud van de) koffer. Op pagina 14, 18, 66, 156, 189 en 255 wordt op raadselachtige wijze de inhoud van de koffer beschreven. Voorbeelden hiervan zijn:

‘[E]n ik begon hem te vertellen over mijn kunst, de kunst in mijn koffer die van een geheel andere orde was omdat ze een beroep deed op de ware en onvervangbare emoties in de mens.’ (14);

‘De Edler keek van mij naar de koffer en vervolgens weer naar mij. ‘Toch,’ zei hij na een lange stilte, ‘lijkt u me intelligent genoeg om te begrijpen dat u met dergelijke waar niet alleen het moreel, maar ook het mechaniek ondermijnt.’ (66)

Wat er daadwerkelijk in de koffer zit, wordt niet bekend, hoewel op pagina 255 wordt gesuggereerd dat het iets met pornografische prenten van doen heeft: ‘Te veronderstellen dat mijn handelswaar uitsluitend uit dames, heren, jongedames en jonheeren in toenemende mate van ontkleedheid bestond, zou een misvatting zijn [...]’.

Hoewel dat de handel van Kaspar vaak beschreven wordt, is deze niet erg belangrijk voor hemzelf. Hij handelt met name om iets te doen te hebben en om zich nuttig te maken in de maatschappij. Als Sternheim hem aanraadt met zijn handel te stoppen, doet hij dat vrij direct: hij verkoopt zijn waar en hij wordt afhankelijk van de donaties van de aartshertog. Als hij vervolgens naar Amerika vertrekt – ‘het land van de duizend mogelijkheden’ (319) – blijft het onbekend hoe het

daar met hem afloopt, want '[...] omdat hij niet wist wie hij geweest was, wist hij ook niet wie hij worden moest'. (332)

Hieruit kunnen we een aantal dingen opmaken van Kaspars handel. Zo blijkt hij een oplichter, die profiteert van de slechte tijden die de mensen in Wenen meemaken. Ook is hij weinig ambitieus, hij vindt het wel gemakkelijk dat hij de handel van Sternheim heeft gekregen. Daarnaast is het duidelijk dat hij weinig te doen heeft: hij gebruikt zijn handel als afleiding en vindt het prettig om een doel te hebben in zijn leven.

Maar, zoals ik reeds meldde, wordt niet alleen Kaspar gekarakteriseerd. Ook over het karakter van juffrouw Kamenov, Kunz, Mitzi en Alma krijgen we informatie in de roman. Juffrouw Kamenov wordt met name beschreven, en door de verteller indirect gekarakteriseerd door zijn gedachten en uitspraken, als een verbitterde oude vrijster: 'Juffrouw Kamenov was goed in haar dienstjes, want één ding had ze wel van haar moeder geleerd, zich niet in te laten met manvolk. Dat bespaarde haar heel wat geld [...].' (33) Ook gaat zij graag 'voor fatsoenlijk door' (55). Kunz is eigenlijk Kaspars enige vriend. Hij is volgens Kaspar een kansloze einzelgänger, die door Kaspar wordt beschreven en indirect gekarakteriseerd als onbetrouwbaar en karakterloos: 'Kunz was een volslagen karakterloze man. Eerst de dorpsjeugd bederven en daarna zijn keuze laten bepalen door kracht of brandewijn.' (p. 24-25) Daarnaast is hij volgens Kaspar een 'ogenschijnlijke stumperd', die volgens hem ingesmeerd met pek en vervolgens in brand gestoken is, waardoor hij een grote brandvlek op één kant van zijn gezicht heeft, die Kunz zelf een wijnvlek noemt. (p. 52) Mitzi wordt door Kaspar positief beschreven, zij is nuchter en rijk aan levenservaring zoals blijkt uit de indirecte karakterisering door haar handelingen op pagina 155, en vormt daardoor een groot contrast met Kaspar zelf. Alma, Kaspars grote liefde, komt minder goed uit de verf. Zij wordt door haar handelingen indirect gekarakteriseerd als erg overdreven en dramatisch, zoals blijkt uit het volgende citaat:

'Als ik [Kaspar; LH] mevrouw Korngold deelgenoot probeerde te maken van mijn moeilijkheden, lachte ze medelijdend en zei dat het daar toch allemaal niet om ging, dat het een misverstand was van haar man om een onbedorven jongen als ik met dergelijke onzin lastig te vallen en dat ik al die geleerde nonsens maar beter in een hoek kon gooien omdat er belangrijker dingen in de wereld waren. Maar als ik haar dan vroeg wat er zoal belangrijker was, dan ging haar medelijdend lachje over in een spotlach, dan begon ze aan haar chignon te prutsen, of ze bracht haar hand aan haar keel of ze het plotseling koud kreeg.' (78)

Door dit theatrale gedrag creëert ze een nog grotere afstand tussen haar en Kaspar, waardoor zij onbereikbaar (en hoogstwaarschijnlijk interessanter) voor hem wordt. Eigenlijk zou Kaspar niet tegen haar op moeten kijken, maar juist medelijden met haar hebben. Ze gaat immers eenzaam, verveeld en kettingrokend door het leven en verlaat uiteindelijk haar man om haar geluk bij een ander – de schilder Mackenzen – te zoeken.

De personages

Kaspar heeft het niet gemakkelijk: hij is eenzaam en heeft grote problemen met zijn wees zijn. Doordat hij geen naam draagt, heeft hij het gevoel dat hij niet meedoet in de maatschappij. Kaspar identificeert zich enerzijds met de “beroemde” Kaspar Hauser, anderzijds is Hauser een soort schim die hem achtervolgt en lastigvalt, zoals bijvoorbeeld blijkt uit ‘[a]chter me hoorde ik iemand verstolen lachen. Het was Hauser die zich weer eens meldde’ (136); en uit ‘[d]e vreemde jongen uit mijn jeugd begon me weer te kwellen. Ik voelde hoe hij in mijn rug ademde, hoe hij me langdurig bekeek terwijl ik me over mijn boeken gebogen zat (88). De identificatie met en de achtervolging door Kaspar Hauser zijn waanbeelden van Kaspar. Hij leeft in zijn droom, gelooft in zijn droom. ‘De Hauser, achtervolgd door zijn Hauser, was in zijn angst iedereen voorbij gelopen, voor niemand meer bereikbaar, zelfs niet meer voor de door hemzelf opgeroepen fantomen.’ (226) Ook later in de roman blijkt dat Kaspar opgaat in zijn fantasie: ‘Ik [Kapsar; LH] zei dat ik me suf gefantaseerd had, dat ik dubbelgangers had opgeroepen, dat ik vaak zelfs het idee had dat alles wat gebeurde een resultaat was van mijn verhitte fantasie, maar gered was ik er niet mee.’ (246) Heel terecht waarschuwt Kunz hem dan ook voor zijn verre gaande fantasie: hij zegt hem dat hij ‘[z]ijn leven niet moe[t] verdromen, maar nu eindelijk eens de werkelijkheid onder ogen moe[t] zien’. (108)

Deze dromen van Kaspar vermoeilijken de roman omdat je als lezer niet weet wat nu ‘echt’ gebeurd is, en wat Kaspar heeft verzonnen. De grens tussen fantasie en werkelijkheid is dun en wordt niet aangegeven in de roman. Zo lezen we bijvoorbeeld op pagina 44-45 dat Kaspar in een boom is geklommen en daar ‘in zijn hoofd [een oude filmprojector] [begon] te ratelen en te zoemen’. Dat lijkt fantasie, een droom. Hij hoort het immers in zijn hoofd, de voorstelling speelt zich af in zijn fantasie. Op pagina 57 blijkt hij nog steeds in de boom te zitten en Korngold haalt hem uit de boom en verschaft hem onderdak. Kaspar is dus daadwerkelijk in de boom geklommen, maar de voorstelling die Kaspar daar heeft gezien, lijkt echter wel verzonnen. Dit wordt bevestigd door de toevoeging dat de filmprojector begin te kraken en ratelen en doordat de scene vrijwel letterlijk overgenomen is uit *Simplicissimus* – ik kom hier later in deze analyse op terug. Dat de grens tussen fantasie en werkelijkheid zo dun is, is absoluut niet gebruikelijk in een traditionele roman en het wijst in de richting van het postmodernisme.

Kaspar heeft met Kunz en met juffrouw Kamenov de meest hechte relatie. Met Kunz heeft Kaspar een ambigue band. Enerzijds heeft hij een hekel aan hem, scheldt hij hem uit, negeert hij hem en maakt hij hem belachelijk. Anderzijds ‘voelt hij soms de behoefte om naar Kunz te gaan’ en is hij de enige met wie hij echt contact heeft. Het is daarom ook niet verwonderlijk dat Kunz bij Kaspar en juffrouw Kamenov in huis komt wonen.

Met juffrouw Kamenov heeft Kaspar eenzelfde soort ambigue band. Ondanks dat hij niet erg verliefd op haar is, wil hij toch met haar trouwen en neemt hij genoeg met haar. Dat terwijl hij eerst vertelt hoe afstotelijk hij haar vindt:

‘We [Kaspar en juffrouw Kamenov; LH] bleven staan onder de gaslantaarn. Ik nam haar hoofd van mijn schouder. Haar toch al zo bleke, pafferige gezicht was nu geheel uitdrukingsloos.

Haar kleine pupillen zwommen radeloos in het wit. Haar bloedeloze lippen weken krachteloos uiteen. Tussen het dons onder haar neus parelden zweetdruppeltjes. Een golf transpiratiegeur waaide me tegemoet. Ik huiverde.’ (121)

Motieven en thematiek

In de roman zijn een aantal opvallende elementen die steeds terugkomen – motieven – zoals de roze likeur met amandelsmaak die zowel Kaspar als diens moeder in de roman bestellen (p. 22 en 74) en de continue wind die in Wenen waait. Deze elementen vormen echter geen motieven (betekenisdragende eenheden¹¹⁴) of chiffres (sleutelsymbolen) in de roman: de losse plaatsen in de roman worden door deze herhaling niet met elkaar verbonden en de herhaalde elementen zorgen niet, zoals motieven, voor meer inzicht in de roman. Bij een traditionele roman scheppen dergelijke herhalingen wel vaak meer duidelijkheid. We kunnen dus stellen dat in *Turkenvespers* sprake is van dechiffreering: ‘het uitgummen van het chiffre’, dat ‘[in]druist tegen het traditionele ontcijferen, het gebruik van een chiffre ter verheldering’, zoals Vervaeck in zijn studie formuleert.¹¹⁵

Bij de verschillende personages in de roman komen we daarentegen wel motieven tegen: kenmerkende accessoires of lichamelijke opvallendheden die steeds terugkomen. Voorbeelden hiervan zijn de cilinderhoed, de zwarte cape, de mand, de zwarte brandvlek in het gezicht, de gemanicuurde nagels. Ook blijken meerdere personages ‘de zoon van de hoedenmaker’. Deze motieven zorgen ervoor dat de personages op elkaar lijken en met elkaar in verband worden gebracht. Zo wordt Kunz gekenmerkt door zijn donkere, half verbrande gezicht – dat overigens steeds lichter wordt en dat zo goed als volledig onzichtbaar is als hij zich aansluit bij de Turken. Als Kaspar in de boom is geklommen komen er twee mannen onder zijn boom een tent opzetten. Eerst verschijnt dan ‘een man in groen uniform wiens linker gezichtshelft donkerder gekleurd was dan de rechter’ (45). Kaspar denkt dat hij een landmeter is, een landmeter die blijkbaar erg op Kunz lijkt. En de landmeter/Kunz is samen met een man, ‘gehuld in een zwarte cape met pelerine en met wel een hele hoge cilinderhoed op het hoofd.’ Verder heeft hij ‘een grijs puntbaardje en stekende ogen. Op zijn rug droeg hij een biezen mand zoals marskramers ook wel dragen’. (45) Door deze omschrijving lijkt hij op de Freud-figuur die herkenbaar is aan zijn zwarte cape en cilinderhoed (zie bijvoorbeeld p. 108). Sternheim wordt ook geïntroduceerd als ‘zoon van een hoedenmaker’. (p. 42) Hierdoor lijkt hij op de Kaspars (vermoedelijke) verwekker Trumbauer, die zich eveneens als zoon van een hoedenmaker voorstelt (p. 21). Daarnaast worden Trumbauers cilinderhoed, waardoor hij ook op Freud lijkt, en zijn ‘zorgvuldig gemanicuurde nagels’ (20) benadrukt. Maar niet alleen hij heeft gemanicuurde nagels, ook bij de op Wittgenstein geïnspireerde¹¹⁶ Freiherr von Sayn wordt dat verteld: ‘[d]eze man had fijne handen met zorgvuldig kortgeknipte nagels’. (142) Door zijn nagels wordt Kaspars verwekker ook verbonden met Elisabeth Bathory oftewel aartshertog Mayerling. Op pagina 197 lezen we immers dat ze ‘met haar fraai gemanicuurde hand’ over haar enkel strijkt.¹¹⁷

¹¹⁴ Van Boven & Dorleijn 2003, p. 271.

¹¹⁵ Vervaeck 1999, p. 46.

¹¹⁶ Zie hiervoor bijvoorbeeld Vitse 2009, p. 455.

¹¹⁷ Zie hiervoor ook Vitse 2009, p. 455.

Door de motieven worden verbanden gelegd tussen de personages, wat in eerste instantie vaak niet opgemerkt wordt. Deze motieven zorgen er bovendien voor dat personages zo op elkaar lijken, dat ze met elkaar vervloeien: de motieven verstoren het eenduidige personagebeeld.

Je zou kunnen stellen dat *Turkenvespers* een multimediale roman is. Naast de weliswaar geringe uitspraken over poetica en literatuur, wordt er veel gesproken over muziek en film. In de roman wordt gesproken over de ontwikkeling van de klassieke muziek (Haydn wordt opgevolgd door Schubert, en later groeit Strauss' populariteit aanzienlijk). Veel van de personen die Kaspar tegenkomt, zijn musici (Strauss, Haydn, Schubert, Korngold, Beethoven, Lanner). In de roman wordt ook vaak benadrukt dat muziek voor Wenen een bijzonder grote rol speelt. 'Een stad van de muziek' wordt Wenen genoemd op pagina 128. Op pagina 145 beklagt Freiherr von Sein zich over de stad, want '[f]eestvieren en muziekmaken, dat lijkt nog het enige te zijn waar men hier toe in staat is.' Als Kaspar uit Wenen vertrekt, laat hij de klassieke traditie achter, en maakt hij door zijn bootreis een sprong in de tijd. Hij richt hij zich op een ander medium: de film. De film speelde echter ook al in de Weense periode van Kaspar een belangrijke rol, maar dan is Kaspar nog in de waan dat het zijn persoonlijke ideeën zijn, dat het beelden in zijn hoofd zijn. Hij vertelt bijvoorbeeld één van zijn filmverhalen aan juffrouw Kamenov (p. 38-43), die duidelijk nog nooit van de film gehoord heeft: "Kijk, juffrouw Kamenov,' zei ik terwijl ik halverwege mijn verhaal was gekomen, 'dat is nu film'. Ze legde haar handen op haar boezem en verzuchtte, 'Het is net echt, mijnheer Hauser [...].'" (44) Later, op de boot naar Amerika, hoort hij pas dat de film (en Hollywood) al lang uitgevonden is. Dit is vreemd, want op pagina 140 vinden we: '[i]n mijn dorp had ik eens een film gezien over het leven van Vlad Tepes.' 'Mijn dorp' is Kaspars geboortedorp in Wachau, daarna vertrok hij immers direct met de Korngolds naar de stad Wenen. Kaspar is dus op de hoogte dat de film bestaat, en toch is hij verbaasd als hij op de boot hoort van het bestaan van de film en Hollywood.

Een traditionele analyse blijkt bij nader inzien niet geschikt om *Turkenvespers* volledig te beschrijven en te verklaren. De veranderende personages, de dunne grenzen tussen droom en werkelijkheid en tussen film en realiteit vragen om een andere benadering. Hoewel de roman om genoemde redenen ook niet op structuralistische wijze verklaard zal kunnen worden, wil ik toch eerst kijken wat een structuralistische analyse ons oplevert en waar we problemen ondervinden. Indien een dergelijke analyse ook niet toereikend is voor een verklaring van *Turkenvespers*, zal ik het nog op postmoderne wijze proberen.

Structuralistische analyse

De eerste stap in het actantueel model is het bepalen van het subject. In dit geval levert dat geen problemen op: het subject is uiteraard Kaspar, hij is immers de ik-persoon, de verteller en degene vanuit wiens perspectief wij alles bekijken. Stap twee is daarentegen wel lastig: het vaststellen van het object, het doel van het subject. Het probleem is juist dat Kaspar op zoek is naar het doel in zijn leven en, hiermee samenhangend, naar zijn identiteit (zie bijvoorbeeld p. 225). Hij wil zich laten gelden in de maatschappij, hij wil zekerheden, hij wil een leven leiden. Maar hij wil ook met twee

benen in de realiteit staan, hij wil afrekenen met zijn waanbeelden over Kaspar. Kortom, Kaspars doel is onbekend.

Stap drie is het bepalen van de tegenstander van het subject, die het subject belemmert om diens doel te bereiken. We hebben zojuist vastgesteld dat Kaspar geen duidelijk doel heeft, maar juist op zoek is naar een doel in zijn leven en naar zijn identiteit, waardoor de zoektocht zelf Kaspars doel is. Wie werkt hem tegen op een manier waardoor Kaspar niet op zoek kan gaan naar zijn levensdoel en identiteit? Juffrouw Kamenov misschien, omdat zij hem claimt. Aan de andere kant helpt ze hem daardoor: hij krijgt een zetje in de rug om zijn doel te vinden, zeker als hij de verantwoordelijkheid over het kind krijgt. Kunz werkt hem ook niet tegen, hij vindt juist dat Kaspar door moet gaan, dat hij uit de droomwereld moet komen en in de realiteit moet gaan leven. Ook hebben Kaspar en Kunz discussies over bijvoorbeeld de ideale maatschappij, waardoor Kaspar gedwongen wordt om kritisch na te denken, ook over zijn eigen rol binnen die maatschappij. Stap vier is vergelijkbaar met stap drie, alleen moeten we nu de helper van het subject bepalen. De helper bij Kaspars doel vaststellen is ook problematisch. Enerzijds zou het kind als helper kunnen worden gezien. Door hem krijgt Kaspar een doel in zijn leven – zorg dragen voor een afhankelijk kind – en weet hij dat wie hij verder ook is, hij in ieder geval een vader is. Anderzijds is het kind niet een helper voor Kaspar, Kaspar en het kind hebben er beiden niet voor gekozen. Toevallig wordt er een kind in zijn naaste omgeving geboren – niet eens zijn kind dus – en omdat diens ouders allebei overleden zijn, neemt Kaspar de zorg op zich. Alma en Korngold zouden ook als helpers kunnen worden gezien: zij nemen hem mee naar Wenen, leren hem de taal, zorgen voor hem en geven hem studieboeken om zichzelf te ontwikkelen. Toch zijn zij ook toevallig op zijn pad gekomen, zij hebben er niet voor gekozen om hem te helpen, Kaspar heeft hun hulp niet gezocht. Het toeval speelt dus een grote rol, zowel bij de helper als bij de tegenstander. Kaspar zoekt een levensdoel en komt op zijn pad diverse mensen tegen, die hem logischerwijs in meer of mindere mate beïnvloeden.

We hebben nu nog twee stappen te gaan: het bepalen van de aanleiding en de ontvanger van het doel. De aanleiding van Kaspars doel is zijn eigen lamelendige, lusteloze gevoel. Wie anders zou willen dat Kaspar zijn persoonlijk doel in zijn leven vindt? Hij wil zichzelf nuttig maken, hij wil zelf iets doen. Aan de andere kant heeft hij het ook (gedeeltelijk) geaccepteerd, hij is niet op zoek naar werk, en hij laat van alles maar over zich heen komen, zoals zijn relatie met juffrouw Kamenov. Echt erg vindt hij het zelf dus niet. De ontvanger van het doel is in principe ook Kaspar zelf: hij doet het omdat hij het zelf wil en omdat hij er zelf beter van wil worden. De vraag is of Kaspar zijn doel ook daadwerkelijk bereikt. We weten niet hoe het met Kaspar afloopt en hoe hij het in Amerika maakt, de bootreis is het laatste dat in de roman beschreven wordt. En tijdens de bootreis en aankomst in Amerika heeft Kaspar niet het gevoel een op zichzelf staand, nuttig individu te zijn. Mijns inziens bereikt hij zijn doel dus niet, en is de ontvanger in dit geval eerder een beoogde ontvanger.

Omdat het doel van Kaspar enerzijds afwezig, anderzijds voor hem onbereikbaar blijft, geeft de structuur ons niet meer duidelijkheid in de roman. Dat een dergelijke structuralistische analyse ons niet meer inzicht in de roman biedt, is eigenlijk niet verwonderlijk, als we deze onvervalste kritiek op het structuralisme uit *Turkenvespers* hebben gedestilleerd:

‘De zaken bleken, zoals gewoonlijk, weer eens ingewikkelder te liggen. [...] 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 wanordering. Ligt dat aan de gebeurtenissen of aan de mensen die de gebeurtenissen moeten interpreteren? *Wie over een sluitend schema beschikt waarin hij de loop der geschiedenis en de gang van de enkeling kan passen, mag het zeggen.*’ [cursivering LH] (192)

6.2 Turkenvespers postmodern geanalyseerd

Omdat er een aantal elementen uit *Turkenvespers* niet traditioneel of structuralistisch kunnen worden verklaard, wil ik nu de roman onderwerpen aan een postmoderne analyse. Deze postmoderne analyse is opgebouwd uit twee delen: het eerste deel heeft te maken met Kaspars identiteitscrisis en zoektocht naar het doel in zijn leven, het tweede deel draait om de werkelijkheidsbeleving die in de roman centraal staat.

Kaspar Hauser is Kaspar Hauser?

Kaspars identiteitscrisis is al meerdere malen in deze analyse aan de orde gekomen, maar niet gezien vanuit postmodern oogpunt. Zijn crisis komt namelijk voort uit diverse problemen, die we met de postmoderne theorie kunnen begrijpen.

Allereerst wordt zijn crisis veroorzaakt door het feit dat hij niet weet wie zijn vader is en dat zijn moeder is overleden. Hij heeft daardoor geen naam en daarom telt hij niet mee, zoals ook Kunz vindt: ‘[m]ijn beste Hauser, je hebt niets, je bent niets’ (52). Kaspar beaamt dit: ‘[h]et komt allemaal omdat ik geen naam heb’ (165), daardoor kan hij geen rol in de maatschappij spelen. ‘Ik was een wees en niet goed af. Had ik eigenlijk wel een naam? Er stond me een exotische klank bij, maar had ik die niet zelf verzonnen? Ik moest een fatsoenlijke naam hebben, eentje waarmee men wat kon worden in de wereld.’ (49-50)

Omdat Kaspar geen naam heeft, noemt hij zich Kaspar Hauser, want hij identificeert zich met hem. Niet alleen is hij net als Kaspar wees, ook hebben zij allebei een trage spraakontwikkeling:¹¹⁸ ‘Mijn spraakvermogen had zich dan wel wat traag ontwikkeld – pas rond mijn tiende jaar kon ik mij enigszins redelijk verstaanbaar maken [...]’ (48) Kaspar beeldt zich wat in, hij leeft helemaal in zijn eigen fantasie, in zijn eigen droom. Kaspar verklaart zijn gedrag zo: ‘[u]it niets voortgekomen en door Korngold volgestopt met niets dan naar zichzelf verwijzende kennis, begon ik het resultaat van mijn eigen dagdroom te worden.’ (84)

¹¹⁸ Uit informatie van de Winkler Prins encyclopedie weten wij van Kaspar Hauser is bekend dat hij werd gevonden toen hij ongeveer zestien jaar was, en toen kon hij nog nauwelijks spreken. Wel kon hij reeds zijn eigen naam schrijven.

Toch heeft Kaspar ook het gevoel dat hij door zich voor te doen als Kaspar niet eerlijk is tegen Kaspar Hauser zelf, waardoor hij een gejaagd en onprettig leven leidt:

‘Zoals nog zal blijken, ben ik iemand die, als hij iemand aanspreekt, steeds schichtig achter zich kijkt. Een opgedrongen gewoonte die voortkomt uit het eigenaardige gevoel dat ik mezelf niet ben en dat de ware Kaspar Hauser – onder welke naam ik bij juffrouw Kamenov sta ingeschreven – in onbewaakte ogenblikken achter mij opduikt om me met sissende stem te verwijten dat ik hem gestolen heb, dat ik hem gestolen heb, dat ik hem voortdurend voor de voeten loop en niet alleen zijn gebaren imiteer, maar ook zijn heden, zijn verleden en zijn toekomst.’ (16)

Ook heeft Kaspar het idee dat andere mensen weten dat hij die naam gestolen heeft en dat ze hem daardoor nog niet zullen accepteren, maar hij wil zo graag meetellen in de maatschappij, dat hij als noodgreep Kaspar Hausers naam heeft aangenomen. ‘[...] wat moest ik zonder naam? Ik wilde zo graag op deze wereld aanwezig zijn.’ (138)

Kaspar doet zich dus voor als een ander, hij is een ‘namaak Kaspar Hauser’. Het onechte, het nageemaakte komen we veel vaker tegen in deze roman. Zo *imiteert* Kaspar het geluid van winden (p. 9), heeft Alma haar grijze haar zwart geverfd (p. 137) en *vermomt* aartshertog Mayerling zich als Elisabeth Bathory (p. 200). Ook lezen we op pagina 238 hoe juffrouw Kamenov een baby nabootst: ‘Spreken deed ze nauwelijks meer, ze glimlachte alleen nog maar, ijl en ver dwaasd. Of ze maakte kraaigeluidjes, waarbij de speekselbellen op haar lippen schuimden.’ Op pagina 204 vinden we ook een geval van nabootsing of misleiding. Daar wordt gesteld dat Freuds *Totem en taboe* een historische film is (terwijl het een boek is).¹¹⁹ We vinden eenzelfde voorbeeld op pagina 270, waar geschreven staat dat Schuberts lied een operette lijkt.

Een andere vorm van het nabootsen vinden we al vroeg in de roman, als Kaspar bij de Korngolds intrekt. Kaspar komt bij hen in de plaats van hun overleden dochter (later blijkt dat niet Korngold maar Čelinek de vader was), en hij krijgt dan ook haar slaapkamer toegewezen (p. 69, 77). Zijn komst vult de leegte die de dochter heeft achtergelaten op, Kaspar is haar vervanger.

De roman in haar geheel is ook een vorm van misleiding of nabootsing. *Turkenvespers* heeft namelijk veel gemeen met een historische roman. Enerzijds wijkt de roman enorm af van de conventies van de historische roman, anderzijds blijft er enige continuïteit gehandhaafd.¹²⁰ Net als bij de historische roman is in *Turkenvespers* een fictief personage centraal geplaatst, te midden van historisch materiaal. Afwijkend is echter dat de historische gegevens onjuist zijn – de Stefansdom is nooit afgebroken (p. 205), de Karlskirche is nooit weggehaald (p. 273) en het reuzenrad is nooit door zijn assen gezakt (p. 205). In *Turkenvespers* is dan ook geen sprake van historisering van fictie – zoals gebruikelijk is – maar de geschiedenis wordt gefictionaliseerd. Het gevolg daarvan is dat ‘[h]et historisch materiaal zijn herkenbaarheid [verliest], zodat er geen geloofwaardig beeld van het

¹¹⁹ Zie hiervoor Vervaeck 1999, p. 185.

¹²⁰ Zie hiervoor Wesselings ‘Louis Ferron en de historische roman’ (1987).

verleden tot stand komt.¹²¹ Daarbij hebben de historische gebeurtenissen in verschillende tijden plaatsgevonden en spelen ze zich in *Turkenvespers* gelijktijdig af. Dit draagt bij aan het ongeloofwaardige beeld dat in de roman ontstaat. Wesseling noemt dit verschijnsel een ‘anachronistische collage’. Ik kom hier later in deze analyse uitgebreid op terug.

Maar Kaspar identificeert zich niet alleen met Kaspar Hauser, hij leeft zelfs diens leven. Kaspar voert een scenario op, hij moet een tekst volgen, zoals volgens Vervaecks theorie vaak voorkomt in postmoderne romans.¹²² In dit geval moet Kaspar zelfs meerdere teksten, scenario’s volgen, namelijk het scenario van Von Pocci, Herzog en Handke. Aan deze laatste bron is bijvoorbeeld Kaspars taalproblematiek ontleend. In Handkes toneelstuk wordt namelijk de taal gezien als middel om macht te verwerven, en constant wordt er afgevraagd of Kaspar wel in staat is om een rol te spelen in de maatschappij.¹²³ In *Turkenvespers* is de taalproblematiek echter een andere vorm gegoten. De machtsverwerving door taal is geen thema in de roman. Wel vertelt Kaspar dat hij ook pas op late leeftijd de taal heeft geleerd (p. 48), net als in het toneelstuk van Handke het geval is.

Maar Kaspar moet nog meer teksten volgen. Zo volgt hij ook de tekst uit de Brockhaus encyclopedie (p. 35), de historische beschrijving van Daumer en ook een deel van het scenario van Grimmelhausens *De avonturen van Simplicissimus*. Uit deze laatste bron wordt zelfs een scène letterlijk overgenomen.¹²⁴ Terecht merkt Vervaeck bij deze intertekstualiteit op dat Kaspar niet *spreekt* over deze meervoudige persoonlijkheid, maar al die persoonlijkheden *is*.¹²⁵ Kaspar handelt dus niet uit eigen beweging, maar hij volgt een vaststaand, door iemand ander bedacht, scenario. Hier herkennen we Vervaecks postmoderne *enting*.¹²⁶ Zo zegt Kaspar dan ook: ‘[a]lles wat ik doe is door een ander bedacht.’ (132)

Kaspars identiteitscrisis is niet alleen een psychisch probleem. Kaspar wordt ook lichamelijk ziek. Zijn ziekte blijft vaag en onbekend, maar Alma diagnosticeert ‘je lijdt aan jezelf’. (92)

¹²¹ Wesseling 1987, p. 29.

¹²² Vervaeck 1999, p. 65. Zie ook paragraaf 2.3.

¹²³ Zie Handke 1967. Handke beschrijft Kaspar Hausers ontwikkeling aan de hand van zestien fases (p. 206-207). De eerste fases zijn van talige aard: ‘Kan Kaspar zich met zijn zin staande houden tegenover andere zinnen? (fase drie)’ Deze fases leiden steeds meer naar de vraag: wanneer zijn taaluitingen nuttig? Dit blijkt uit: ‘Kan Kaspar leren wat telkens het stramien is op grond waarvan hij vrijelijk een oneindig aantal zinnen over orde kan maken?’ (9^e fase). Ook hebben ze betrekking op de macht die met taal wordt verworven: ‘Kan Kaspar met de geleerde zinstructuren de onderwerpen van die zinnen toegankelijk maken ofwel zelf toegankelijk worden voor die onderwerpen?’ (10^e fase). Uiteindelijk monden deze fases uit in de 16^e fase: Wie is Kaspar nu? Kaspar, wie is nu Kaspar? Wat is er nu, Kaspar? Wat is nu Kaspar, Kaspar?’ De ontwikkeling vanuit de taalproblematiek naar een identiteitscrisis vinden we ook in *Turkenvespers*. Ik kom hier later in de analyse op terug.

¹²⁴ Vervaeck heeft deze intertekstualiteit geanalyseerd in zijn artikel ‘Woordloos beschrijven’ (1996). Hij toont daarin aan dat de scène waarin Kaspar zich voorstelt hoe zijn ouderlijk huis geplunderd wordt letterlijk is overgenomen uit het eerste boek van *De avonturen van Simplicissimus*. Zie hiervoor ook Vitse 2009, p. 123.

¹²⁵ Vervaeck 2001, p. 293.

¹²⁶ Vervaeck 1999, p. 22.

Kaspar wordt later in de roman nog eens ziek. Nu wordt hij zelfs opgenomen in het noodhospitaal dat in het Belvédère is gevestigd. Zijn ziekte wordt bestempeld als zwangerschapsverschijnselen, die Kaspar zelf zo verklaart: ‘Niet alleen juffrouw Kamenov droeg een kind van de aartshertog, maar ook ik. Door mijn verregaande karakterloosheid was ik de drager geworden van de metafysische afspiegeling van datzelfde kind.’ (224) Kaspar identificeert zich zo met de ander, dat hij geen zelfstandig leven leidt, maar dat van een ander.

Werkelijkheidsproblematiek

In *Turkenvespers* heerst een bijzondere opvatting van de werkelijkheid, die om nadere toelichting vraagt. In roman wordt er kritiek geleverd op het idee dat er één werkelijkheid is. Zo vertelt een man zonder bijzondere eigenschappen (Musils man zonder eigenschappen) ‘dat al het denkbare mogelijk [is]’ (96), een opvatting die Kaspar overneemt (zie p. 145). Ook hij raakt doordrongen van het feit dat alles ‘waarschijnlijk ook anders had kunnen zijn’.¹²⁷ (95) In de roman staat de mogelijkhedenzin centraal en dus niet de werkelijkheidszin: er zijn meerdere werkelijkheden mogelijk. ‘[Ik] [Kaspar; LH] begreep toen al wel dat er meerdere werkelijkheden bestaan die ieder naar eigen maat gemeten dienen te worden.’ (39)

Fictie en ‘werkelijkheid’ lopen constant door elkaar.¹²⁸ Het is vaak niet duidelijk of de gebeurtenissen zich in Kaspars hoofd afspelen, of in de (roman-) werkelijkheid. Het idee dat alles alleen in Kaspars hoofd gebeurt, wordt bevestigd door uitspraken als ‘[h]et speelde zich allemaal onder mijn schedeldak af’ (30) en door bijvoorbeeld het volgende fragment, waaruit blijkt dat de grenzen tussen binnenwereld en buitenwereld dun zijn (Vervaecks implosie): ‘[...] er rustte geen zegen op deze dag. Het waaide te hard. Zo kon men zijn hoofd niet bij de zaken houden. Men moest voortdurend denken aan de verkeerde dingen.’ (26) Doordat het in de buitenwereld hard waait, is men niet in staat om (in de binnenwereld) na te denken: de wind waait dus in de buiten – en binnenwereld.

De grens tussen fictie en werkelijkheid is flinterdun, diffuus zelfs. Dit blijkt bijvoorbeeld uit het feit dat de schrijver van de roman een aantal keer wordt benoemd, waardoor wordt benadrukt dat de roman volledig fictief is. Een voorbeeld hiervan vinden we op pagina 162, als Kaspar zegt: ‘[z]o heeft de schrijver geschreven: gakkend als een gans. En zo ontving hij [Kunz; LH] me dan ook.’ Op pagina 135 bekend Kaspar: ‘Ik ben er gewoon ingeschreven. [...] Door mijn schrijver bedoel ik, een literaire ingreep.’

Ook op een andere manier wordt deze flinterdunne grens tussen fictie en werkelijkheid gecreëerd, namelijk door het verschijnen van ‘echtbestaande’, werkelijke personen, zoals Freud, Beethoven en

¹²⁷ Zie ook Vervaeck 1999, p. 59.

¹²⁸ Ferron heeft hier zelf over gezegd dat hij ‘de grens tussen verbeelding en werkelijkheid volledig [wil] opheffen, omdat alles verbeelding is.’ Zie Roggeman 1986, p. 38.

Schubert; de zogenaamde *transworld identity*. Opvallend daarbij is – zoals ik eerder in de traditionele analyse heb aangegeven – dat deze personen nooit in dezelfde periode hebben geleefd, terwijl ze elkaar in *Turkenvespers* wel ontmoeten. Enkele voorbeelden: op pagina 101 wordt vermeld dat ‘papa Haydn’ (1732-1809) opgevolgd wordt door Franz Schubert (1797-1828), dat Kaspar logeert bij Korngold (1897 - 1957), op pagina 181 dat hij Beethoven (1770-1827) ontmoet, op pagina 190 Fritz Herzmanowsky Orlando (1877-1954). Ook roemt Kaspar de inkomsten van vader en zoon Strauss (1804-1849 en 1825-1899) en Lanner (1801-1843), en droomt hij op pagina 108 over Freud (1856-1939). Wesseling noemt dit verschijnsel een ‘anachronistische vermenging van historische gegevens’,¹²⁹ ook wel ‘anachronistische collage’ (wat we ook al bij de verschillende tijdsaanduidingen in de roman zagen). Door deze vrije omgang met de historische feiten, creëert Ferron een soort vrijheid waardoor hij tot een andere werkelijkheidsbeleving kan komen. Hij vertelt:

‘Een wetenschapper zal er zonder meer naar moeten streven om zijn verhaal zo objectief mogelijk te maken. Ik heb als literair schrijver de volledige vrijheid en misschien zelfs wel de plicht om juist van die uitgangspunten af te wijken. Ik heb de volledige vrijheid om een eigen spel te spelen met het verleden te spelen. Niet alleen omdat ik dat spelen zo leuk vind, maar omdat ik juist door die vrijheid op andere manieren tot een soort werkelijkheidsbeleving kan komen dan waartoe de wetenschapper in staat is.’¹³⁰

Deze werkelijkheidsbeleving is belangrijk in Ferrons werk. Niet alleen worden de problemen aan de orde gesteld wat nu werkelijkheid en wat fictie is en hoe je de werkelijkheid kunt kennen. In *Turkenvespers* wordt namelijk ook de mogelijkheid om met taal de werkelijkheid te kunnen beschrijven geproblematiseerd: ‘Wat heb ik geleerd uit al die boeken die ik gelezen had? Dat met altijd teveel woorden nodig had om iets te beschrijven, dat zich op zijn best woordloos liet beschrijven.’ (94) Hier herkennen we Lacans opvattingen: de taal is ontoereikend om de werkelijkheid te beschrijven, de werkelijkheid laat zich niet in woorden vangen. Later op diezelfde pagina vinden we nog een dergelijke uitspraak, Kaspar zegt daar dat alles in zijn hoofd, ‘een zacht glooiende zaal met maar één zitplaats’ (94), gebeurt. Dit kunnen we interpreteren als dat (algemene, universele) taal niet geschikt is om een persoonlijke ervaring te beschrijven.¹³¹ Ook hier komt de taal tekort.

Het personage Kaspar staat in *Turkenvespers* dus voor een aantal lastige problemen, die hij in de roman overdenkt, waarover hij vertelt, en waar hij constant mee wordt geconfronteerd. Hoe kan hij zijn persoonlijke belevenissen vertellen? Hoe kan hij een zelfstandig en uniek eigen leven leiden? Hoe kan hij in de werkelijkheid bestaan? Wat is zijn doel in zijn leven en hoe kan hij dat bereiken? Deze overdenkingen en problemen maken hem tot een echt postmodern personage.

¹²⁹ Wesseling 1988, p. 158.

¹³⁰ Blok & Wesseling 1988, p. 178.

¹³¹ Ibsch stelt ook op grond van het systematische en vastgelegde karakter dat taal niet geschikt is als medium voor individuele gewaarwordingen. Ibsch 2005, p. 354.

7. ATTE JONGSTRA

In dit hoofdstuk staat de roman *Groente* (1991) van Atte Jongstra centraal. Deze auteur is door Vervaeck in zijn studie bestempeld als een van de meest postmoderne auteurs van Nederland. Maar geldt voor de personages in *Groente* ook dat zij veel postmoderne kenmerken vertonen? En in hoeverre zijn deze personages op een traditionele en een structuralistische wijze te analyseren?

7.1 Traditionele en structuralistische analyse van *Groente*

Ondanks dat *Groente* gepresenteerd wordt als een roman, wijkt het toch af van de traditionele roman. *Groente* is een geïllustreerde, encyclopedische roman, een roman vol korte hoofdstukken, die ieder een titel dragen die (veelal) iets met groente van doen hebben. De samenhang tussen de hoofdstukken is vaak afwezig: het zijn losse stukken die allemaal rondzwermen rond het onderwerp groente, wat op het eerste gezicht het centrale thema in de roman lijkt te zijn. Het probleem in de roman is echter dat er zoveel verbindingen zijn gelegd tussen groente, het geheugen en het boek, dat het overzicht compleet verloren gaat. Het geheel maakt een chaotische indruk, of, zoals Jongstra zelf in de roman schrijft: 'Een rommeltje eigenlijk, op het eerste gezicht nauwelijks een touw aan vast te knopen.' (11) Hoewel Jongstra de lezer verzekert wel degelijk een verhaallijn in de roman te hebben aangebracht, blijft het lastig de kern van de roman te omschrijven. 'Alleen omwille van de lezer moet er dan nog een draadje door worden geregen, anders blijft er weinig over. Ik doe het graag, maar het is van dun katoen en de enkeling die me een leven lang is blijven volgen, wil het misschien wel heel anders.' (181)

De ik-persoon is een groenteteler, die verzot is op zijn moestuin. Hij heeft al een lange tijd een plan om een groente-encyclopedie samen te stellen, (161) wat uitmondt in de roman *Groente*. Deze ik heeft een zwak voor vrouwen die Clara heten. Zo is hij in het begin van de roman erg gecharmeerd van Clara van Assisi, is hij onder de indruk van Clare Butler, deelt hij met Potgieter zijn liefde voor Klara Wijk (die in werkelijkheid Hilde heette¹³²) en ontmoet hij zijn Zweedse vriendin Clare. Dan verschijnt ene heer Trip, een man die vaak in het ouderlijk huis van de ik te vinden was omdat hij de beide tantes van de ik liefhad. De heer Trip geeft hem de opdracht op reis te gaan naar Zweden in de voetsporen van de Italiaan Libri, en daar een overzicht van de opbrengsten van de landerijen en opstallen van Trips zeventiende-eeuwse Zweedse familie te maken (97). De verteller heeft geprobeerd al deze ervaringen vast te leggen door ze op te schrijven, maar hij twijfelt aan zijn geheugen: hij geeft vaak toe dat hij het misschien wel verzonnen heeft of dat hij stukken niet meer weet, zoals bijvoorbeeld blijkt uit '[o]f ik nu mijn vriend het volgende heb geschreven, weet ik niet

¹³² Zie Vervaeck 1999, p 45

meer. Ik kom er nu op.’ (137) Deze ervaringen vormen samen de roman, die bestaat uit een mengeling van encyclopedische geschriften over diverse groente, overpeinzingen over de werking en de waarde van de herinnering en het geheugen en dagboekachtige notities van de ik.

Verteller en karakterisering

Het verhaal wordt verteld door een ik-verteller. Deze ik, van wie geen naam bekend wordt, want ‘[h]oe die moest luiden, was [hem] ontschoten’ (196), is niet te analyseren als mens. Om een aantal redenen is het onmogelijk om hem als mens te zien. Allereerst is de ik veranderlijk: hij is zowel een jonge franciscaan als een groenteteler uit de twintigste eeuw en hij leeft in de veertiende tot en met de twintigste eeuw. Hij woont in Nederland, maar gaat op voetreis naar Rome en een aantal pagina’s verder reist hij naar Zweden.

Een tweede, daarmee samenhangende reden waarom het problematisch is om de ik als mens te zien, is omdat hij mensen uit alle tijden ontmoet. Zo vormt hij een drie-eenheid met Franciscus van Assisi (1181-1226) en de Heilige Clara van Assisi (1194-1253), heeft hij delen van zijn dagboek in 1956 (p. 40) en 1957 (p. 46) geschreven, en spreekt hij aan het einde van de roman over zijn collega uit 1978 (p. 119).

De laatste reden die ik hier wil noemen, is dat ik zich identificeert met groente en met zijn moestuin. De ik spreekt zijn angst uit om zich te vereenzelvigen met zijn groentepassie als hij de encyclopedie schrijft. De verteller gaat zo sterk op in zijn passie, dat hij niet meer van groente te onderscheiden is. In het begin van de roman merkt de ik dan ook op: ‘Volgt u mij nog? Want ik spreek, als ik over mijn moestuin vertel, uitsluitend over mijzelf. Een kwestie van spiegelen.’ (14) Dit wordt helemaal duidelijk als de ik op pagina 196 beschrijft hoe hij zichzelf in de spiegel ziet:

‘Een borstkas als een pompoen onderaan, een artisjok in ‘t knoopsgat, mijn hoofd gestut door een bleke aubergine en een prei, een even bleke radijs als adamsappel daartussen. Ruiken met een augurk, kauwen met doperwtten, het gehoor in knoflook gevangen, wilde haren van gebladerte en vruchten voor de sier die een kleine bloemkool aan het oog onttrokken.’

De ik-verteller motiveert niet waarom hij dingen doet of wil doen. Ook vertelt hij niets over zijn eigen karakter of zegt hij iets over zijn emoties en innerlijke beweegredenen.

Ook de andere personages in de roman worden nauwelijks door de verteller gekarakteriseerd, maar als dat gebeurt, is dat op expliciete wijze en wordt iets van het uiterlijk meegedeeld. We hoeven als lezer dus de karakters van de personages niet zelf af te leiden uit de roman, maar de karakterisering die we voorgeschoteld krijgen door de verteller is ook niet betrouwbaar. Hij voegt namelijk geregeld toe dat hij iets is vergeten of niet meer precies weet, of dat hij verwacht dat het zo was. Om daar een voorbeeld van te geven:

‘Meestal sprak de historicus. Hij was een echte prater, zo’n rasechte verteller. [...] Hij moet er niet aantrekkelijk hebben uitgezien. Ik heb bij hem corpulentie, een naakte schedel, een

vlezige hals en kleine varkensoogjes voor ogen, maar ben vergeten hoe hij er in werkelijkheid uitzag.’ (99)

Al eerder in de roman vinden we een dergelijke beschrijving: als Vossembrini zich aansluit bij de ik om naar Rome te reizen, spreekt de verteller over hem als een ‘baardig type’ (18) en zijn metgezel Petkov noemt hij ‘identiek behaard en gekleed’ (19).

Stijl van de roman

De verteller spreekt de lezer een aantal malen aan, zoals dat bijvoorbeeld op pagina 14 het geval is: ‘Dames en heren! U hebt mij als groentekweker binnengehaald. Ik geef daar niet zonder schroom gehoor aan, want publiek staat mij niet zeer duidelijk voor ogen. Maar enkele handwenken wil ik u wel geven.’

In de roman beschrijft hij zijn ideeën, geeft hij zijn gesprekken weer en rakelt hij zijn herinneringen op, hoewel hij zelf niet altijd overtuigd is of hij het allemaal wel goed onthouden heeft: hij geeft vaak toe dat hij het misschien wel verzonnen heeft of dat hij stukken niet meer weet, zoals bijvoorbeeld blijkt op pagina 181: ‘Een autobiografie met veel witte bladzijden is een fraai beeld van hoe het geheugen kan werken. Er verdwijnt veel.’

De roman wordt verluchtigd door een grote hoeveelheid grappen en taalspelletjes. Om de sfeer van de roman te laten proeven, heb ik drie voorbeelden van dit spel gekozen:

‘Er wordt driftig gezaaid, geoogst en ingemaakt, maar in alle kelders staan de weckpotten met doperwten, kweeën en sperziebonen te wachten tot ze groen zien.’ (98)

‘Overall en altijd echter beginnen toch na enige tijd de lampjes te branden, al duurt het wel eens tot de avond. Dan komen de verlichte gesprekken goed los.’ (97)

‘Hij had erge last van het hobbelen onderweg, hij schuddebuikte de hele reis zonder dat er iets te lachen viel.’ (99)

We hebben zojuist gezien dat *Groente* zich niet leent voor een traditionele analyse. Misschien biedt een structuralistische analyse meer inzicht, hoewel ik daar reeds bij voorbaat mijn twijfels bij heb. Het doel van de structuralistische analyse is immers om met behulp van een model een structuur van het verhaal vast te leggen. Omdat er in *Groente* niet één verhaallijn zit, wordt het bijzonder lastig de kern van de roman in één model te vangen. Wel wordt de suggestie gewekt dat het verhaal met de Zweedse Clare het ‘hoofdverhaal’ is, aangezien daar steeds weer naar teruggegrepen wordt en omdat elementen uit dat verhaal vaak aanleiding zijn voor het afdwalen naar andere verhaallijnen.

Structuralistische analyse

Stap één en twee zijn respectievelijk het aanwijzen van een subject en een doel. Omdat we al eerder vastgesteld hebben dat we niet over een ik-persoon kunnen spreken, moeten we om de roman in het actantiële model te passen, van het concrete niveau afstappen en ons op abstracte eenheden richten. Het subject is in de roman de ik, hoewel dat het geen menselijk wezen is. Het doel van het subject, de ik, is om zijn autobiografie te schrijven. Of om de werking van het geheugen te problematiseren. Of om zijn kennis over groente mee te delen. Of om zijn liefde voor Clara's te uiten. Het is onduidelijk. Stap drie en vier zijn het bepalen van de tegenstander, die het subject tegenhoudt en de helper, die het subject helpt om zijn doel te bereiken. Het is natuurlijk erg lastig te bepalen wie de ik tegenwerkt en helpt om zijn doel te bereiken als het doel vaag en onbekend is. Je zou kunnen zeggen dat de omstandigheden hem helpen, maar diezelfde omstandigheden werken hem op andere momenten tegen. Als we ervan uitgaan dat het doel van de ik is om zijn memoires te schrijven, helpt zijn geheugen hem om dit doel te bereiken. Anderzijds werkt het geheugen hem tegen omdat hij dingen vergeten is, of niet precies meer weet.

Ook de laatste twee stappen zijn onuitvoerbaar. De zender, de aanleiding van het object, en de ontvanger die het object in ontvangst neemt, zijn lastig te bepalen zonder een concreet doel. Het is mogelijk om de ik zelf aan te wijzen als zender, hij wil het immers zelf: hij wil zijn memoires schrijven, hij wil het geheugen problematiseren, hij wil over groente schrijven, hij wil de Clara's beschrijven. Voor wie hij dat allemaal doet, is onbekend. Voor zichzelf? Voor de lezer? En natuurlijk kom je dan weer bij een vraag die al eerder in deze paragraaf is gesteld: wie of wat is die ik?

7.2 Groente postmodern geanalyseerd

Aangezien de traditionele en structuralistische methode niet leiden tot een adequate analyse, wil ik in deze paragraaf de roman vanuit postmoderne perspectief bestuderen. De roman bevat namelijk een groot aantal typisch postmoderne eigenschappen, zoals het fragmentarische karakter en de daarmee samenhangende afwezigheid van één verhaallijn, het thematiseren van de tekortkomingen van het geheugen en de veelvuldig voorkomende intertekstualiteit.

De roman bezit twee essentiële elementen, die als een rode draad door de roman lopen. De ene is Clara, waardoor het lijkt alsof er een verband bestaat tussen al de personages in de roman, ondanks de enorme tijdverschillen; de andere is de bloemkool, die als synoniem voor de hersenen wordt gezien en daarmee als kern voor de mens. Deze twee elementen volstaan mijns inziens om een volledige postmoderne analyse van de roman te geven, en ik houd mij dan ook in deze paragraaf aan deze indeling.

Clara: vrouw der vrouwen of déjà vu pur sang

Clara speelt in de roman een bijzondere rol, aangezien alle interessante vrouwen in de roman deze naam dragen. De roman concentreert zich op één letter of naam, in dit geval op de naam Clara. Alle ‘interessante’ vrouwen die de ik tegenkomt heten Clara of worden tot Clara omgedoopt, zoals bij Hilde Wijk het geval is. Ook zegt de ik over Potgieter, die net als hij een reis naar Zweden maakte, dat hij een mooie vrouw tegenkwam, die vast en zeker Klara heette: ‘Ik herinner me, het is lang genoeg geleden, dat hij [Potgieter; LH] zijn hart verloor aan een onbereikbare schone. Heette ze niet Klara?’ (78) De ik suggereert in de roman dat alle mooie vrouwen Clara heten - Clara als een soort vrouw der vrouwen – terwijl de ik de vrouwen als het ware in de naam Clara wil passen. De ik wil dat de vrouwen allemaal dezelfde naam dragen, zodat ze in zijn netwerk passen. En omdat ze in zijn netwerk passen en allemaal dezelfde naam dragen, vertonen ze overeenkomsten en daarom zijn ze inwisselbaar, terwijl die overeenkomsten niet echt bestaan.

Die focus op één naam of letter is niet alleen bij de naam Clara het geval, ook andere zaken worden in de roman herleid tot één letter. We vinden dit bijvoorbeeld terug bij een uitspraak over de Bijbel, zoals blijkt uit het volgende citaat: ‘Toen ik bijvoorbeeld voorzichtig informeerde om welke letter de bijbel eigenlijk draait, de kern, de spil van Gods Woord, wist hij me onmiddellijk te vertellen dat dit de ö was. Wat mij wel enigszins verbaasde, aangezien de Heilige Drieëenheid zich volgens eeuwenoude tradities prettiger naar de driehoek van de A voegt.’ (71) De Heilige Drieëenheid voegt zich liever naar de driehoek (A) dan naar de cirkel (O); hieruit blijkt dat in de roman vooral met de taal wordt gespeeld, en dat het spel belangrijker is dan de inhoud. Dit wordt in de roman ook letterlijk op pagina 177 gezegd: ‘het gaat om de taal zelf, niet om een nauwgezet geconserveerde waarheid daarachter’.

De herhaling, zoals het steeds tegenkomen van Clara, waardoor Clara als een déjà vu fungeert, speelt in de hele roman een grote rol. Als de ik bijvoorbeeld op reis wordt gestuurd door Trip, treedt hij letterlijk in de voetsporen van Libri.¹³³ De opdracht luidt dan ook: ‘Reis Libri achterna, [...] zet je voet waar hij gestaan heeft, volg hem hinderlijk, kijk en zie of het goed is.’ (98) We weten als lezer niet veel over Libri. Al wat we weten vertelt Trip op dezelfde pagina aan de ik:

‘Een Italiaan van origine [...]. Hij heeft me dit verslag gestuurd. Een reisvertelling in lussen en halen met veel onnodig oponthoud. Dure handschriftkundigen hebben zich er het hoofd over gebroken, niemand kon het ontcijferen. Ik schenk het je van harte. De vent heb ik zelf nooit teruggezien, alsof hij in lucht was opgelost. Hij had zijn hart in een moestuin verloren, dat stond in blokletters onder aan zijn eerste en allerlaatste brief.’

Als de ik daadwerkelijk op reis gaat, merkt hij dat hij en Libri voor sommigen inwisselbaar zijn. Zo worden zowel Libri als de ik ‘snijboon’ genoemd door de Zweden, op respectievelijk pagina 104 en

¹³³ ‘Libri’ betekent in het Latijn ‘de boeken’. De ik-persoon krijgt dus de opdracht ‘de boeken te volgen’.

113. De Zweden waar de ik op bezoek gaat, kunnen zich Libri allemaal nog herinneren en zij wijzen de ik erop dat Libri hem voorgedaan is, dat hij Libri's werk herhaalt. Libri en hij doen niet alleen hetzelfde werk, maar delen ook een liefde voor de moestuin. Het meest frappant is echter de overeenkomst van het handschrift; 'Ik heb mijn handschrift snel achteruit zien gaan in die dagen [...]'. (105) En: 'Ik vond [...] in mijn aantekeningen meer en meer van mijn voorganger terug. Ik begon iets van zijn handschrift te begrijpen.' (108)

Deze veel voorkomende herhaling is één van de aspecten in de roman die op het idee wijzen dat het onmogelijk is om origineel te zijn. Alle handelingen zijn een herhaling van zetten, alle Clara's zijn inwisselbaar, alle woorden zijn al eens gezegd. Op pagina 142 bekent hij: 'Ik had al gauw het gevoel de lustig memorerende protagonist in de autobiografie van een ander te worden. Niks onthechts, niets vreemds of umheimisch aan. Het is gebeurd.' (142) In de roman wordt dit nog een aantal maal verwoord, en uit die uitspraken blijkt dat de ik vrede heeft met het feit dat originaliteit niet bestaat, hij vindt de onmogelijkheid om origineel te zijn immers niets vreemd of onbehaaglijks. Haast triomfantelijk stelt hij, als hij uitlegt wat de gunst van een mesthoop is: ' [...] Dan was het alleen nog een kwestie van oprakelen wat anderen hebben geschreven.' (179) Eerder stelt de ik dat 'wie [hem] vraagt naar mijn visie op liefde in haar volste gaafheid, de uitdrukking [krijgt] van een ander.' (177) Niet alleen de ik beseft dat originaliteit niet bestaat. De bisschop betrapt de ik erop dat hij tijdens het diner zijn uitspraken overneemt. De ik verdedigt zich daarop met de uitspraak dat hij geen keus had, originaliteit bestaat niet:

'Wat moest ik doen? Wanhopig stond ik op, het gezelschap zweeg nadrukkelijk. Stamelend begon ik een heildronk op de arme gastvrouw, die maar steeds ongezien te bed moest liggen. *Er zijn twee soorten schoonheid, schone Klara! Een uiterlijke, die kan de kunst nabootsen, een andere, innerlijk, het hart meer na...* 'Wacht eens even!', riep de bisschop. 'Die regels ken ik, die zijn van mij!' 'Ik heb me moeten baseren op het ooggetuigenverslag van anderen, ik had geen keus.' Mijn verweer. Het kwam er rustiger uit dan ik had durven hopen.' (114)

De gedachte dat het onmogelijk is om origineel te zijn blijkt ook uit het feit dat er in de roman geregeld sprake is van intertekstualiteit, hergebruikte tekst. Op pagina 125 vinden we een uitspraak die ontleend is aan Darwin: 'De artisjok is zo hoog als de rug van een paard, de verwante pampasdistel hoog als het hoofd van een ruiter. Woorden van Darwin als ik mij niet vergis.' Ook elders in de roman haalt de ik woorden van een ander aan: 'In de hel is het koud, al het mooie kraakt in het hart. Bloemen in de knop bevroren, spruiten in hun jeugd verstijfd. Ik spreek nu met nog groter dichters.' (175)

Het principe dat het onmogelijk is om origineel te zijn, wordt in de roman verder doorgetrokken: niet alleen is het voor de ik onmogelijk om eigen dingen te vertellen, ook is het onmogelijk om een eigen, origineel leven te leiden. De ik spiegelt zich namelijk allereerst aan Libri, maar later vormen ook Potgieter en zijn geschriften voor hem zijn gids tijdens zijn reis naar Zweden. De ik geeft in *Groente*

toe dat hij zich voegt naar Potgieters roman en dat hij zich spiegelt aan hem, zoals blijkt uit het volgende citaat: '[...] en ik zal de rest van de avond wel hebben gelezen in Potgieters *Naar het Noorden*. Om me aan ten minste één voorganger te spiegelen, hoe lang geleden ook, waartoe hij ook was gekomen.' (78)

De ik is dus niet op zoek naar een eigen identiteit, maar volgt een voorbeeld, Potgieter in dit geval. Hier herkennen we Lacans spiegelfase: het beeld dat aangereikt wordt, wordt geaccepteerd. De verteller betreurt niet dat hij niet zelf op zoek kan gaan naar zijn eigen identiteit, hij vindt het prima om Libri en Potgieter te volgen.

Ook blijkt uit de roman dat de personages niet kunnen ontsnappen aan vaststaande scenario's. De ikfiguur voert bijvoorbeeld door zijn reizen het leven op van Don Ronaldo di Collibrados, – zoals Libri wordt genoemd op pagina 109 – de hoofdpersoon uit Holbergs' komedie.¹³⁴ Ook vinden we in de roman een scene waarin de ik zijn droom beschrijft. Hij verzucht in deze beschrijving: 'Zoals dat gaat in dromen, moest nu plotseling iedereen naar bed.' (86) Ook hier merken we dat de ik-persoon zich (zelfs in zijn droom) niet aan deze vaststaande patronen kan onttrekken.

In *Groente* – om met Vervaeck te spreken – wordt 'de citatenkunst [echter] niet alleen beoefend, maar ook gethematiseerd en bediscussieerd'.¹³⁵ Bekritiseerd zelfs (alhoewel we hier onze vraagtekens moeten zetten bij de ernst van deze kritiek), want eerder in de roman spreekt bisschop Tegnér zijn afschuw over dit 'knip- en plakwerk' uit:

'Weet u? Van alle schrijverstypen veracht ik er geen zo als de compiler, die in alle hoeken en gaten naar brokstukken uit de werken van anderen zoekt en deze als graszoden in een perk, midden in zijn eigen werk plakt. Hij is niks beter dan de arbeider in een drukkerij die letters rangschikt tot een boek waartoe hij slechts met zijn handen heeft bijgedragen. Ik zou willen dat men oorspronkelijke boeken eerbiedigde en het lijkt me een profanatie om de stukken waaruit ze bestaan weg te nemen uit de schrijn die ze bevat, teneinde ze bloot te stellen aan een verachting die ze geenszins verdienen. Wanneer iemand niets nieuws te vertellen heeft, waarom zwijgt hij dan niet?' (116)

Dit knip- en plakwerk van de compiler, zoals in deze roman is gebeurd, verklaart het fragmentarisch karakter van de roman: *Groente* bestaat uit citaten en geleende verhalen, die zonder echte verhaallijn maar met een aantal verbanden achter elkaar geplakt zijn. Zo vertrekt de verteller naar Rome als kapucijnermonnik en komt hij vandaar uit op de capucijner. Vandaar uit komt hij bij Vossembrini en Petkov, die hun muts 'Capuzinesco' noemen. Via de capucijner komt de hoofdpersoon terecht bij het kappertje, het Franse woord voor kappertje is immers 'capucines'.

¹³⁴ Vervaeck 1999, p. 66-67.

¹³⁵ Vervaeck 2004, p. 15.

Vandaar uit is het maar een kleine stap naar de kapper en de kappersbranche.¹³⁶ Een andere, vergelijkbare keten, start bij de bloemkool. De Latijnse naam voor de bloemkool, *Brassica oleracea*, leidt op haar beurt bijvoorbeeld tot verbindingen met de dorp Brassington en Brassy en met de humanist Brassicanus.

In de roman zijn ook continu verwijzingen naar de groente en de bloemkool, het boek en het geheugen, waardoor overal een verband is of wordt gesuggereerd. Zo is er tegelijkertijd samenhang en onoverzichtelijkheid: de eindeloze verwijzingen zorgen niet voor meer inzicht in het verhaal. In de roman wordt ervan uitgegaan dat die samenhang vanzelf ontstaat, want 'als men maar lang genoeg over hetzelfde doorpraat, begint er iets van kennis te dagen, een vaag besef dat men weet waarover gesproken wordt'. (96)

Het gevolg van deze opbouw uit fragmenten is dat de roman veel wegheeft van een encyclopedie: stukjes tekst onder een kopje (titel) die op het eerste gezicht weinig samenhang vertonen, maar binnen het grote geheel passen, in dit geval groente. Een groot verschil tussen de encyclopedie en Jongstra's *Groente* is echter, zoals Mertens opmerkt, dat de encyclopedie bestaat bij de gratie van de ordening, en dat die bij Jongstra ontbreekt. Want ordening betekent verlies van kennis: wat niet past, valt af.¹³⁷ Hierdoor heeft Jongstra de vrijheid om af en toe af te dwalen. Deze verworven vrijheid wordt door de ik in de roman letterlijk verwoord, als hij een 'vent in Karlstad' aanspreekt op zijn bekrompen ordelijkheid: 'Alles wat heerlijk is buiten de perken, wordt in jouw ogen gerooid.' (70)

Een ander opvallend aspect van het veelvuldig verschijnen van Clara's is dat de tijd onbelangrijk is. De tijd is in deze roman ondergeschikt aan de gebeurtenis. De roman is een soort collage, waarin tijd geen rol speelt. 'Hier heb ik de tijd in eigen hand.' (29), zegt de verteller zelfvoldaan als hij over zijn tuin spreekt waar hij zijn moestuingeschriften – de roman *Groente* – schrijft. De ik is zowel geïnteresseerd in de Heilige Clara (1193 - 1253) als de Zweedse Clara, waarvan geen exacte geboortedatum bekend is, maar die een mouwloos 'the big apple' T-shirt draagt (29), waardoor zij op zijn vroegst in de twintigste eeuw leefde: de naam 'Big Apple' werd pas in de jaren dertig geïntroduceerd, maar kreeg pas echt erkenning in de jaren zeventig; het T-shirt ontstond in het begin van de twintigste eeuw, maar werd pas echt als kledingstuk geaccepteerd in de jaren vijftig. Ook komt zij achter een vorkheftruck (eerste voorheftruck is in 1933 op de markt gekomen) tevoorschijn, met een lege bananendoos in haar handen. Allemaal twintigste eeuw, en dat terwijl de ik een paar regels eerder opmerkt niets van doen te hebben met de twintigste eeuw: 'Ik heb helemaal niets te maken met de twintigste eeuw'. (29)

Niet alleen bij de Clara's is de tijd onbelangrijk, in de gehele roman wordt geen belang gehecht aan een realistisch tijdspaleet. De ik reist als Franciscaan met Franciscus en Clara van Assisi naar Rome. De ik is echter ook op de hoogte van Potgieter (1808-1875) en zijn gedichten. Ook noemt

¹³⁶ Dit netwerk van verbanden wordt duidelijk uitgelegd in Vitse 2009, p. 456-458.

¹³⁷ Zie Mertens 2004, p. 73.

hij Clare Butler, volgens de roman de geliefde van Giacomo Castelvetro,¹³⁸ die in 1614 een boek over fruit, groente en kruidensoorten van Italië heeft geschreven, de voorloper van Twiggy (geb. 1949). Daarnaast spreekt de ik over een collega uit 1978.

Ik ben een bloemkool

Het andere centrale element in de roman is de bloemkool. We komen de (vergelijking met de) bloemkool op een aantal plaatsen in de roman tegen en de bloemkool wordt verbonden met drie belangrijke elementen in het verhaal: de bloemkool en de moestuin, de bloemkool en de mens, en de bloemkool en de religie. De bloemkool verbindt de belangrijkste elementen van de roman en speelt daarom een cruciale rol in de analyse van *Groente*, maar dat is zoveel dat het overzicht in de roman (enigszins) verloren gaat en we de bloemkool niet als chiffré kunnen zien, maar waardoor we in *Groente* kunnen spreken van dechiffreering.

Het eerste element waar de bloemkool mee verbonden wordt, is de moestuin, de belangrijkste ruimte in de roman, waar de bloemkool de kern van vormt. Het is daarom van groot belang om eerst te analyseren hoe deze moestuin functioneert in de roman en vervolgens wat de specifieke rol van de bloemkool daarbinnen is.

De ik-persoon presenteert zich als groententeler en als geïnteresseerde in groentesoorten. Zijn wens is om een groente-encyclopedie te schrijven, zodat hij zijn opgedane kennis op papier kan vastleggen. Hij stelt daarbij: ‘Het ging over groente, dat wil zeggen, meestal. Ik vroeg me af of ik me niet teveel vereenzelvigde met het specialisme dat me nu eenmaal was toegevallen.’ (162) Dat vereenzelvigen is hier helemaal op zijn plaats: later in de roman blijkt dat hij een soort groentemannetje is geworden, met een bloemkool als hoofd, de bloemkool die de kern van zijn moestuin vormt. Als hij zijn tuindeuren opent, ziet hij ‘overal [z]ijn beeltenis weerkaatst’; hij ziet een ‘tuin vol spiegels’. (197) Hij is zo in zijn groente opgegaan, hij heeft zich zo met zijn specialisme vereenzelvigd, dat hij zelf groente is geworden. Hier is dus sprake van Vervaecks implosie: het onderscheid tussen de binnenwereld in het hoofd en de buitenwereld is verdwenen. Dat blijkt ook als de ik-persoon verontwaardigd reageert als mensen ‘zijn denken’, zijn binnenwereld, binnen willen komen: ‘Weten dat ik er [aan zijn denken; LH] elke dag met grote zorg en monnikengeduld aan werk. Alsof ik tuinier ben in mijn eigen hoofd...’ (29) Hier wordt gedachten ordenen in het hoofd (de binnenwereld) vergeleken met het tuinieren in de moestuin (de buitenwereld): het hoofd en de moestuin worden aan elkaar gelijk gesteld. De moestuin is voor de ik de buitenwereld, de werkelijkheid. Dit zegt hij letterlijk op pagina 141: ‘Wat er wezenlijk toe doet, vind je in de moestuin weerspiegeld. Zo kun je dat zien. Als je op het eigen bestaan terugkijkt zoals ik dat doe.’ Ook ziet de verteller de literatuur van een schrijver als Shakespeare in termen van de moestuin – en we hebben

¹³⁸ Ik wil hier *in de roman* benadrukken, aangezien Clare Butler niet terug te vinden is in de geschiedenisboeken als geliefde van de Italiaanse schrijver. Volgens diverse bronnen (onder andere de Encarta encyclopedie) trouwde Castelvetro in 1587 met Isotta de Canonici en bleef hij tot zijn dood bij haar.

zojuist gezien dat de moestuin in deze roman als synoniem voor de buitenwereld fungeert – zoals blijkt uit ‘voor lezers als ik blijft zijn proza een rijke hof voor de verbeelding.’ (183-184)

De bloemkool is niet alleen de kern van de moestuin, ook vormt zij de kern van de mens, het tweede element dat met de bloemkool verbonden wordt. De bloemkool wordt immers door haar uiterlijke vorm gezien als symbool voor de hersens, het aansturende deel, de kern, van de mens. Dit blijkt bijvoorbeeld uit de uitspraak van de ik-persoon: ‘Als ik op mijn herinneringen terugkijk, zie ik een bloemkool.’ (11) Dit heeft alles te maken met de chaoswiskunde van de wiskundige Benoit Mandelbrot, zoals letterlijk wordt uitgesproken in de roman: ‘[o]ver de ietwat precieuze adel van de bloemkool heeft zich een nieuwe tak van wetenschap gebogen: de chaoswiskunde.’ (48) Mandelbrot bestudeerde fractalen: een meetkundig figuur die opgebouwd zijn uit delen die dezelfde vorm hebben als het geheel. Hij ontdekte dat fractalen dezelfde patronen vertonen en hij legde zijn bevindingen vast in ‘The Fractal Geometry of Nature’ (1982), wat de basis werd van de chaoswiskunde.¹³⁹ Een voorbeeld van een dergelijke fractaal is de bloemkool. Ieder roosje heeft dezelfde vorm als de bloemkool in haar geheel, en er is bij een bloemkool geen hart of aanwijsbare kern. In de roman wordt dit ook gezegd, als Mandelbrot een college verzorgt: “En als we het over de bloemkool hebben...” [...] ‘... dan kunnen we niet om de fractale paraplu-blomen en de fractale canopeën heen.’ (122) Ook vinden we in de roman: ‘[e]r ligt evenveel waarheid in de driehoek als in de bloemkool.’ (121) De (menselijke) hersenen zijn ook een voorbeeld van fractalen. Het is daarom ook niet vreemd dat de bloemkool met de hersenen wordt vergeleken, zoals onder andere blijkt uit de uitspraak dat als de ik een bloemkool ziet als hij terug kijkt naar zijn herinnering.

De chaostheorie staat lijnrecht tegenover de traditionele meetkunde. De twee visies op meetkunde, spelen in de gehele roman een rol. Deze twee visies worden ook aan de tuinen gekoppeld. Zo wordt er nagedacht over de strakke Franse tuinen enerzijds en de rommelige moestuin anderzijds. Ook wordt de meetkunde gekoppeld aan de Bijbel. ‘Vervang ‘het woord’ door nullen en enen en je hebt op een bijna jezuïtische manier bewezen dat aan de schepping van de bloemkool een formule ten grondslag ligt.’ (48) In plaats van ‘In den beginne was het woord’ wordt in *Groente* geloofd in ‘In den beginne was de (wetenschappelijke) formule’, zoals ook blijkt uit de vele schema’s die in de roman zijn opgenomen.

Van de vergelijking van de bloemkool met de hersenen, is het slechts een kleine stap om naar het waarheidsprincipe te gaan, een belangrijk onderwerp in deze roman. De waarheid wordt hoog geacht, ‘[d]e waarheid is in de gemeenschap een hoog, maar al te zeer verzonken goed’ (19), maar tegelijk wordt er aan de mogelijkheid van de waarheid getwijfeld. In de roman komt namelijk het idee naar voren dat dé waarheid niet bestaat. Iedereen heeft een eigen waarheid en iedereen bekijkt een werkelijkheid (voor zover die bestaat) vanuit zijn of haar optiek. Dat blijkt bijvoorbeeld uit het volgende citaat, waarin deze persoonlijke kijk op de werkelijkheid gethematiseerd wordt: ‘Ik had een

¹³⁹ Deze informatie heb ik ontleend aan de websites <http://www.fractalanimation.com>, <http://kalligrafie-veertjes.be> en <http://www.enchgallery.com/fractals/fracthumbs.htm>

klein aantal stukken geschreven, toen ik moest constateren dat er wel visie was, maar slechts op de wereld voor zover die in mijn hoofd paste.’ (162)

Deze persoonlijke kijk op de werkelijkheid wordt ook al eerder in de roman aan de orde gesteld, als de ik vertelt over Klara Wijk. Ook uit dit fragment blijkt dat iedereen zijn eigen werkelijkheidsbeleving heeft.

‘Iedereen zag haar anders, blond of bruin, lang of met de schouders op poppenhoogte, met of zonder mantilla. Er werd door sommigen aan haar gezondheid getwijfeld, anderen zagen in de matigheid waar men over sprak juist een garantie van een zeer lang voortbestaan.’ (110)

Een ander probleem bij het ‘waarheidsidee’ is het feit dat de waarheid bij het navertellen altijd door de hersens gereconstrueerd wordt. De werking van het geheugen en de waarde van de herinnering worden in deze roman in twijfel getrokken: is het wel mogelijk om de waarheid te reconstrueren en wanneer is iets waarheid? We hebben immers net gezien dat iedereen een eigen visie op die ene waarheid heeft. In *Groente* wordt dit probleem als volgt verwoord: ‘Herinneringen bestaan alleen als je ze opschrijft en wat geschreven staat, is de waarheid. Zo kun je het voorstellen. De werkelijke lezing staat er dan waarschijnlijk armzalig en een beetje zielig bij te kijken. Wie ziet dat nog tussen de regels door.’ (180) De kracht van het geschrevene, van de literatuur als het ware, wordt hier benadrukt. Herinneringen bestaan pas als ze opgeschreven staan, en dat wat opgeschreven staat, is de waarheid. De waarheid bestaat dus uit herinneringen, persoonlijke, gekleurde ervaringen uit het verleden.

Die herinneringen, waar de waarheid uit bestaat, zijn producten van het geheugen, van de hersens. Niet alles wordt onthouden, sommige dingen worden uiteraard vergeten. Dat vormt in de roman geen probleem: ‘Het mooie van herinneren is dat lang niet alles terugkomt.’ (149) In de roman wordt beschreven hoe dit geheugen werkt, hoe de herinneringen tot stand komen: ‘Flarden van een lange tocht. Hoe werkt het geheugen? Wat ik niet bij anderen las, bedacht ik zelf wel [...]’ (99) Herinneringen zijn volgens de ik-persoon dus een combinatie van verzinsels en citaten van anderen. Niet de echte gebeurtenissen die zijn onthouden dus, maar een creatie van de schrijver. ‘Alsof het gisteren is gebeurd. Alsof ze bij het schrijven van je herinneringen opnieuw gebeuren, niet precies, maar zo ongeveer.’ (72) Hieruit kunnen we afleiden dat de memoires onbetrouwbaar zijn en geen weergave van wat er echt gebeurt, wat er echt speelt. De waarheid bestaat dus niet – alhoewel de verteller het niet zo beleeft – en daarmee vervalt ook het onderscheid tussen fictie en werkelijkheid.

Opvallenderwijs hebben de personages in de roman daar geen enkel probleem mee. De ik snijdt het onderwerp aan, maar nergens betreurt hij het feit dat hij de waarheid niet beschrijft, maar zijn eigen gestolen zinnen, aangevuld met wat eigen verzinsels, opschrijft. Hij heeft het geaccepteerd. Sterker nog, hij ziet het niet origineel kunnen zijn als iets positiefs, hij ervaart het als een ultieme vorm van ‘gelijkheid, vrijheid en broederschap’ (*liberté, égalité, fraternité*), zoals we op pagina 141

kunnen lezen: 'In het geheugen is alles droom en daad tegelijk. Een gelijkheid, vrijheid, broederschap die zijn weerga niet kent!'

De laatste plaats waar we de bloemkool tegenkomen is op het terrein van de religie. De Bijbel en de religie spelen een grote rol in *Groente*, zoals volgens Heumakers bij alle romans van Jongstra het geval is.¹⁴⁰ Hoogstwaarschijnlijk heeft Jongstra's behoefte aan religie te maken met de overtuiging dat de werkelijkheid niet te vatten is, zoals in de wetenschappelijke wereld wordt geprobeerd. De religieuze interesse blijkt in de roman uit het feit dat de bijbel een aantal maal besproken wordt (bijvoorbeeld op pagina 71), dat de ik zich bezighoudt met de orde der Franciscanen en dat er een aantal geestelijken in de roman voorkomen; Franciscus van Assisi, de heilige Clara en bisschop Tegnér. Ook hebben we in de roman te maken met een pastiche op onder andere de Apocalyps, het heiligenleven en *De verzoeking van Sint-Antonius* van Flaubert.¹⁴¹

¹⁴⁰ Zie Heumakers 2004, p. 23-25.

¹⁴¹ Zie hiervoor Vervaeck 1999, p. 181-183.

8. HUUB BEURSKENS

Deze analyse heeft betrekking op de korte roman *Het lam* uit 1997 (samen met de roman *Suikerpruimen* als tweeluik verschenen). In dit hoofdstuk zal ik onderzoeken of we *het lam* een postmodern boek kunnen noemen, of dat de traditionele of de structuralistische volstaat om de roman te verklaren.

8.1 Traditionele en structuralistische analyse van *Het lam*

Het lam draait om twee personages: Antonie Honing en Caspar Wittel, twee ogenschijnlijk verschillende personages, die, naarmate het verhaal vordert, erg veel met elkaar gemeen blijken te hebben. De roman is geschreven vanuit het perspectief van Antonie Honing, een vijfenveertigjarige schrijver. Voor hem is schrijven, creatie, letterlijk recreatie: het opschrijven van zijn eigen herinneringen.

[D]e schrijver dient uitsluitend te schrijven over datgene wat hijzelf heeft meegemaakt en over hoe de personen, dieren, planten, dingen hem zullen hebben ervaren. Herinneringsarbeid, want hoe kun je iets verwerken, zonder het eerst tot je genomen te hebben?' (110)

Op een dag wordt hij geïnterviewd door Caspar Wittel, een journalist. Hij is een fervent lezer van Antonies romans. In het interview vraagt Caspar naar zijn plannen voor een nieuw werk. Antonie vertelt dan over zijn herinneringen aan vroeger en Caspar gaat deze herinneringen gebruiken als basis voor onderzoek in de werkelijkheid. Het blijkt echter dat Caspar niet de herinneringen van Antonie opgraaft, maar eigen dingen beleeft. En zo gaat zijn leven erg veel op dat van Antonie lijken.

Caspar en Antonie hebben uiteraard al voor hun ontmoeting de liefde voor het schrijven gemeen, maar als Caspar later in Antonies geboorteplaats woont en in Antonies kleigroeve werkt, blijkt dat zij ook voor 'dezelfde' vrouw vallen: Caspars Bianca en Antonies Vera zijn nagenoeg identiek. Later stelt Antonie dat Vera Bianca's moeder is: 'Ik kon slechts één verklaring bedenken (en die bleek naderhand de enig juiste) Caspars Bianca was de dochter van Vera en deze dochter leek zo sprekend haar moeder op jonge leeftijd dat ze door parthenogenese ter wereld moest zijn gekomen...' (151) Caspars beschrijving projecteert Antonie op zijn eigen leven: 'Ja, dat meisje, dat wil zeggen, ja, dat meisje was nu, nee, het meisje van Wittel, dat ding was nu het meisje dat ik, dat mij... Dat hoeft ik toch niet meer uit te leggen, zeg! Ze heette Vera.' (149) Als Caspar later een foto van Bianca stuurt, is Antonie helemaal van streek.

‘[ik] zag me toen zonder aarzeling de foto aan flarden, de flarden aan stukken, de stukken aan snippers scheuren en die vervolgens in de gootsteen tot ontbranding brengen. [...] Maar Vera, het was Vera geweest, onmiskenbaar. Ik had een portretfoto van Vera in mijn handen gehouden! [...] Nee, geen foto van Vera zoals ze op het aangegeven tijdstip zou moeten zijn, een jaar of veertig dus, maar van de Vera zoals die ooit vanaf een meimaand met mij in de wei en in de hei en met links en rechts in mijn zij van haar een naakte dij... Dat was natuurlijk onmogelijk, waanzin!’ (150)

Antonie weet vervolgens wat er gaat komen voor Caspar, want van verliefdheid, ‘daar komt ellende van’ (145). En Antonie krijgt gelijk: Bianca verdwijnt en Caspar is alleen over, net als Antonie.

De roman krijgt nog een bijzondere wending als blijkt dat het verhaal Antonies typoscript voor zijn nieuwe boek is. Als Caspar alleen over is, beëindigt hij het verhaal en stuurt hij het manuscript op aan zijn redacteur, onder vermelding dat dit het manuscript is voor zijn nieuwe roman *Het lam*. ‘De rest van de dag heb ik besteed aan het nalopen van de voorgaande paragrafen op grammatica, syntaxis, woordkeuze en tikfouten en aan het schrijven van een begeleidend briefje voor mijn redacteur: ‘Amica, ik stuur je *Het lam*...!’ (188)

Antonie en Caspar zijn beiden realistische personages, zij hebben geen vreemde eigenschappen of gewoontes en hebben een normale baan; het zijn ‘gewoon’ een schrijver en een journalist die bijzondere interesse hebben in oude vondsten en met name fossielen. De verhaalwereld waarin zij leven, komt overeen met de werkelijkheid. Antonie woont in de hoofdstad, Caspar in Antonies geboorteplaats in het zuiden. Vlakbij of in Antonies geboorteplaats bevindt zich een kleigroeve, waar Antonie en Caspar beiden graag kwamen of komen. Caspar beschrijft in zijn laatste brief iets van zijn dorp: een plein, een stamcafé, een loswal, zijn huis in de Spoorstraat; allemaal heel herkenbaar en gemakkelijk om je als lezer een beeld bij te vormen.

Verteller en karakterisering

In *Het lam* is er sprake van een ik-verteller: Antonie Honing vertelt over zijn belevenissen (een belevend ik). In de roman zijn een aantal brieven opgenomen, zowel van Antonie Honing aan Caspar Wittel (bijvoorbeeld 164-165) als van Caspar aan Antonie (bijvoorbeeld 175-183). In die gevallen kan de ik-persoon ook Caspar zijn en dat maakt hem tot een intradiëgetische verteller en een coauteur.

Toch ligt het hier iets ingewikkelder. Uit het fragment op pagina 150 – hier boven aan de pagina geciteerd – blijkt immers dat Antonie als het ware boven zichzelf uitstijgt en zichzelf beschrijft: hij vertelt dat hij zichzelf de foto van Bianca ziet verscheuren. Dit kan inbeelding zijn van Antonie als ik-verteller, het is echter ook mogelijk dat we in deze passage te maken hebben met een afgezwakte vorm van actantueel vertellen. De veronderstelling dat hier een verandering van vertelsituatie optreedt, wordt gesteund door het feit dat Antonie zijn belevenissen uiteindelijk als manuscript aan de redacteur opstuurt: hij heeft de touwtjes in handen, hij heeft de controle over het hele verhaal.

Een logische, uit het vorige voortkomende vraag is: hoe worden de personages in de roman gekarakteriseerd? Bij de karakterisering zijn minder opvallendheden dan bij het vaststellen van de vertelwijze; Antonie en Caspar zijn roundcharacters die je als lezer in de loop van het verhaal beter leert kennen, ontrollende karakterisering dus, en Bianca, meneer Van Dijk en de redacteur zijn flatcharacters. Er is een mengeling tussen expliciete, directe karakterisering en indirecte karakterisering, die de lezer zelf af moet leiden uit het gedrag en handelingen. Op pagina 108 vinden we een voorbeeld van een directe, expliciete beschrijving van Antonie Honing, waarin hij zichzelf tegen Caspar afzet:

‘Ja, Caspar Wittel was een jongeman van een jaar of vijftientig, ja, maar de haren waren in werkelijkheid donker terwijl de mijne zilverig aan het worden zijn. In tegenstelling tot mijn bleke gelaatskleur had hij weliswaar een al in dat vroege voorjaar door de zon en buitenlucht getinte huid, maar geenszins donker gebruind, laat staan zwart, zoals hij ook geen zwarte tanden, witte pupillen en – dit klinkt echt belachelijk – zwart oogwit had, uiteraard!’ (108)

Antonie beschrijft Caspar als een ‘dichterlijk bezield type’, en vervolgens schrijft hij dat hij blij is dat deze types ‘zich over het algemeen beperken tot het door hen superieur gewaande literaire genre van de poëzie en zich niet tot de romankunst vervaardigen’. (140)

Een voorbeeld van indirecte karakterisering vinden we op pagina 150-151. Daar lezen we dat als Antonie de foto van Bianca ziet, hij behoorlijk in de war is. Uit zijn handelingen kunnen we afleiden dat hij hyperactief is en dat hij moet afkoelen om tot rust te komen: ‘Opnieuw draaide ik de kraan helemaal tot sijpelens open en met het lauw aanvoelende water bette ik mijn voorhoofd, ogen en mond. Toen ging ik op de vloer zitten. [...] Ik drukte mijn vuisten tegen mijn gesloten ogen en trachtte logisch te denken.’

Het verhaal wordt nadrukkelijk gepresenteerd als waar gebeurd - ‘Hier gelden derhalve andere dan artistieke wetten, hier moeten we ons houden aan de regel van de chronologische presentatie van het feitenmateriaal.’ (122) - en het wordt beschreven als een verslag. Daarin wordt de lezer vaak door de verteller nadrukkelijk aangesproken en betrokken bij het verhaal. Een voorbeeld daarvan is te vinden op pagina 138:

‘[Het betekent] echter geenszins dat de wederom op zijn horloge of wekker kijkende lezer, mocht hij nog geïnteresseerd zijn in het vervolg van dit documentaire geschrift, nu net zoveel geduld zou moeten kunnen opbrengen.’ (138)

Ook probeert de verteller zich in de lezer te verplaatsen. Hij stelt zichzelf vragen waardoor hij zijn gedrag kan verklaren en de lezer mee kan nemen in zijn gedachtegang:

‘De lezer zal zich er misschien over verbazen dat ik aanvankelijk eigenlijk niets wilde weten van wat Casper Wittel in mijn geboorteplaats uitrichtte want dat ik niet wilde dat hij er hoe dan ook iets uitrichtte, en dat ik nu het naadje van de kous wilde weten...’ (148)

In de roman is aandacht voor de emoties en de beweegredenen van de personages. Door die weergave worden de personages veelal indirect gekarakteriseerd door hun handelingen. Zo vertelt Antonie bijvoorbeeld uitgebreid hoe hevig hij geschrokken is van de foto van Caspars vriendin Bianca en beschrijft hij hoe hij zich rusteloos door zijn huis bewoog (149). Ook als Antonie na Caspars brief, waarin hij zijn problemen beschrijft, besluit om naar het zuiden af te reizen, maakt hij aan de lezer duidelijk:

‘Mijn hart klopte furieus, dat mag de lezer best weten, van ergernis, woede, verdriet, pijn en geluk tegelijk, misschien zelfs van angst, toen ik via een nieuwe, vierbaansbrede brug over de rivier de plaats bereikte waar ik geboren en getogen ben.’ (184)

Ook van Caspar komen we een aantal emoties en beweegredenen te weten, al is dat alleen in en via de brieven die hij aan Antonie schrijft. Zo bekent hij Antonie als hij over het *Kaetelgerich* schrijft dat hij het allemaal niet vertrouwt en dat hij er niet veel voor voelt om zich ‘écht publiekelijk verschut te laten gaan’. (169) Als Bianca vermist wordt, schrijft hij aan Antonie: ‘Excuseer mijn warrigheid. Maar ik moet het op papier proberen te krijgen, ik moet het voor mezelf helder maken, doordenken. Vandaar dat ik me in deze hoogste nood tot u wend.’ (175)

De emoties worden wel degelijk aan de lezer meegedeeld, maar op niet-traditionele wijze: ze worden immers slechts af en toe door een verteller voorafgaand of tijdens een gebeurtenis verteld, maar meestal worden zij beschreven in de brieven van Antonie en Caspar, als de gebeurtenissen reeds hebben plaatsgevonden. Antonie en Caspar herinneren zich dus die emoties, beleven ze niet op dat moment. We weten dus niet of die herinneringen een correcte weergave van de werkelijkheid is, waardoor we voorzichtig moeten zijn om op deze herinnerde emoties de karakters van de personages te baseren. Het feit dat ze achteraf verslag van hun emoties doen (aan elkaar) is wel een vorm van indirecte karakterisering door handeling. Blijkbaar willen Antonie en Caspar emoties eerst verwerken voordat ze die meedelen, maar ze hechten wel zoveel waarde aan die herinneringen dat ze de herinneringen met elkaar delen.

Bij een traditionele lezing zijn er toch een aantal problemen waar te nemen, waardoor een lezing van *Het lam* op die manier weinig oplevert en dus ongeschikt is om de roman te analyseren. Misschien levert een structuralistische lezing vruchtbaardere bevindingen op. Ik wil daarvoor graag een poging wagen om *Het lam* in het actantieel model van Greimas te passen.

Structuralistische analyse

De eerste stap is het subject bepalen. Mijns inziens moet dat Antonie Honing zijn, hij is immers het belangrijkste personage in het verhaal. Stap twee: het subject streeft naar een doel. Wat is Antonie

Honings doel? Is het zijn verleden afsluiten? Caspar helpen? Een roman schrijven? Ik ga voor de laatste optie, maar sluit niet uit dat de andere twee ook doelen van Antonie zijn. Maar omdat hij een auteur is, omdat hij al vanaf de eerste pagina een roman wil schrijven en omdat dat de aanleiding is dat Caspar Wittel bij hem op bezoek komt, kies ik dat als doel.

Stap drie en vier: hij wordt tegengehouden door een tegenstander en geholpen door een helper. De tegenstander van Antonie is Caspar, omdat hij Antonie afleidt. Anderzijds is Caspar ook de helper, want Antonie schrijft zijn verhaal op in *Het lam* en Caspar is zijn inspiratiebron. Het is ook mogelijk om Bianca als tegenstander te zien, aangezien zij tussen het 'kleigroeveproject' van Antonie en Caspar inkomt en op haar beurt Caspar afleidt. Ook zou Bianca de helper kunnen zijn, omdat Caspar op den duur voornamelijk over haar schrijft naar Antonie, waardoor zij nieuw materiaal voor *Het lam* vormt. Misschien moeten Caspar en Bianca allebei als helper worden gezien, aangezien ze samen voor romanmateriaal zorgen. Misschien moeten ze juist beiden als tegenstander worden gezien: ze leiden Antonie af van zijn oorspronkelijke plannen voor *Het lam*. Er zijn voor deze twee rollen zoveel mogelijkheden, en de een is niet overtuigender dan de ander. Voor de helper en de tegenstander zijn meerdere opties, welke mogelijkheid in het model opgenomen zou moeten worden als structuur voor de gehele roman, is onduidelijk.

Stap vijf en zes: de zender die de aanleiding is van het object – het schrijven van een roman in dit geval – en de ontvanger die het uiteindelijk in ontvangst neemt. Over de laatste rol kunnen we kort zijn: degene die de roman in ontvangst neemt is de redacteur. Maar wie of wat is de aanleiding? Misschien ook de redacteur, uitgeverij of lezers, zij zetten immers een behoorlijke druk op Antonie om regelmatig met iets nieuws te komen. Misschien is hijzelf de aanleiding: hij wil zelf immers een nieuwe roman schrijven. Ook Caspar kan de aanleiding zijn, want Antonie heeft tegen hem in het interview verteld dat hij een roman wilde schrijven over de kleigroeve en het carnaval, waardoor hij zich verplicht zou kunnen voelen om dit in *Het lam* uit te voeren. Ook hier zijn dus meerdere mogelijkheden, net als bij de helper en tegenstander. Het is dus niet mogelijk de structuur van *Het lam* in één model te vangen.

8.2 Het lam postmodern geanalyseerd

We hebben zojuist bij de traditionele en structuralistische analyse gezien dat die twee manieren niet alle elementen van *Het lam* kunnen verklaren. Wellicht dat een analyse vanuit de postmoderne gedachte meer inzicht biedt.

Er zijn in *Het lam* twee belangrijke elementen aan te wijzen die niet binnen de traditionele of structuralistische analyse passen. Dat zijn de relatie tussen het personage en de taal en de problematisering van de mogelijkheid om de werkelijkheid te beschrijven. Ik zal deze twee verhaalelementen dan ook in deze paragraaf behandelen.

Het personage en de taal

De taal speelt een erg belangrijke rol in de roman, op verschillende niveaus. Zo is er allereerst in de roman regelmatig sprake van taalspel, waardoor de taal een illustrerende, verlichtende functie krijgt. Een voorbeeld hiervan is de armband van Bianca, waarbij op iedere schakel een kapitaal was gegraveerd. Als de armband is gevonden, blijkt er één schakel te ontbreken. De onderzoeksambtenaar vraagt Caspar wat die letters met elkaar te maken hebben. Caspar vindt dan “B-I-A-N...A-S-P-A-R”: juist de letter die hun namen met elkaar verbindt, is verdwenen.

Ook in de brieven van Antonie en Caspar wordt gespeeld met taal. Zo schrijft Caspar: ‘[ik] bracht een deskundigheidsahummdasinteressantja ten gehore’ (142), en spreekt Antonie als vergroting van een zilvervisje over een ‘vette zilverdezilvervisserdevisvis’ (138).

Antonie stelt op pagina 121 dat hij het niet over zijn schrijven wil hebben: ‘[g]een dodere dood in de pot dan een schrijver die het zo nodig over zijn schrijven moet hebben’. Toch gaat de roman wel degelijk over zijn schrijven: Antonie maakt de lezer bewust van de overwegingen die hij als schrijver moet maken, een zogenaamd kijkje in de keuken:

‘Daarna kan ik nog een kwantumpje van de zodoende uitgespaarde tijd en ruimte benutten om de lezer wat beknopte informatie te verschaffen over het door de bossen ‘wandelen’ van zo’n kleigroeve. Of is dít een idee? Ik ga die informatie, en uitsluitend die, onder het eerstvolgende paragraafnummer plaatsen, zodat iemand die zijn hunkering naar het begluren van andermans romantiek niet langer wil onderdrukken of een anderszins ongeduldige lezer kan weten waar je wat hij zou kunnen om- en overslaan.’ (139)

Ook op een ander niveau speelt de taal een rol, namelijk als we de poststructuralistische theorie van Lacan op *Het lam* willen betrekken. We vinden dan een passage waaruit de voorkeur voor beelden blijkt. Die voorkeur voor beelden zou op de voorkeur voor de imaginaire orde kunnen wijzen, aangezien in deze orde het kind – we kunnen immers volgens Lacan nog niet spreken van een subject – via beelden zijn bepaling krijgt (zie pagina 42).

‘Door het feit dat Wittel zijn poppedeintje achter een voile van clichés aan mij voorstelde, werd ik, die als romancier geleerd heb en gewend ben voor alles in beelden te denken, gedwongen me er zelf een gezichtje bij voor te stellen, er zelf een persoontje, een bepaalde persoon, individu van te maken.’ (148)

In deze passage benadrukt Antonie dat hij van Caspars Bianca zelf een persoon, een individu moet maken. Dit is opnieuw een signaal voor een voorkeur voor het imaginaire van Lacan: er is nog geen subject, het subject, het individu moet nog ‘gemaakt’ worden.

De werkelijkheid beschrijven

Caspars verhaal is Antonies verhaal; Caspar leeft Antonies leven in diens geboorteplaats, omdat hij wil graven in diens verleden. Antonie schrijft daarover dat Caspar 'aan de haal is gegaan met zijn verhaal'. (107) Caspar imiteert een geplande, nog niet bestaande tekst en daardoor plagieert hij wat er in het hoofd van Antonie is. Antonies roman is daardoor onmogelijk geworden: door Caspars actie in de werkelijkheid, het graven in de kleigroeve, wordt de fictie, Antonies geplande roman, uitgewist. Vervaeck wijst op het feit dat Caspar, de lezer, een extreme versie doet van wat de lezer volgens de hermeneutiek en de fenomenologische school van Genève moet doen, namelijk zich via de tekst inleven in de wereld van de auteur. Volgens Vervaeck lijkt het hierdoor dat Caspar de volgeling is van Antonie, maar tegelijkertijd is Antonie ook de volgeling van Caspar: Caspar houdt Antonie door middel van brieven op de hoogte van zijn opgravingen en Antonie plaatst de brieven in zijn roman. Vervaeck concludeert dat het zo lijkt alsof Caspar de auteur en Antonie de lezer: de hiërarchie tussen schrijver en lezer is verdwenen, de contouren tussen deze twee zijn vervaagd.¹⁴²

In de roman wordt de samenhang benadrukt tussen de roman die Antonie wil schrijven en zijn leven: zijn leven is de door hem geschreven literatuur, is een roman, is fictie, is taal. Aan het einde van de roman wordt dit nog eens verduidelijkt: als Antonie zijn laatste brief naar Caspar op de post heeft gedaan en het contact met hem verbreekt, sluit hij ook zijn eigen verleden af, zoals hij in het interview met Caspar al opmerkt:

'Ik gá erover schrijven. Over de kleigroeven én over het carnaval. De combinatie zal je misschien bevreemden, maar er loopt in mijn geheugen een dunne, uiterst breekbare draad tussen het carnaval en een van de kleigroeven. Die ga ik proberen op te diepen, uit te graven als het ware, om hem vervolgens weer te laten verzinken als een dikke, nooit meer te doorklieven kabel.' (111)

Dat doet Antonie, niet over zijn eigen herinneringen maar over de activiteiten van Caspar: hij schrijft over de kleigroeve en het verliezen van Bianca tijdens het carnaval en hoe de missende schakel van haar armband in de groeve door hemzelf wordt teruggevonden. Het verhaal van hemzelf en Vera, zoals dat in zijn geheugen staat gegrift kan worden afgesloten. Hij mag het laten verzinken als een nooit meer te doorklieven kabel. Dit verhaal speelt zich nu opnieuw af en vervangt zijn eigen verhaal.

Al eerder stelde ik dat Antonies leven een verhaal is, fictie is. In de roman wordt echter continu benadrukt dat er geen sprake is van een fantasievertelling of van fictie: volgens Antonie is alles werkelijkheid. Hij introduceert zich als een schrijver 'die juist waarde hecht aan een reconstructie van feitelijkheden [...]'. (107) Ook op andere pagina's vinden we dergelijke uitspraken, zoals - eerder aangehaald – op pagina 122 (zie de paragraaf over vertelwijze), en op pagina 148:

¹⁴² Zie Vervaeck 1999, p. 143-144.

‘Het was de allereerste keer dat ik betreurde uit principe een auteur van feitenromans in plaats van fantasievertellingen te zijn.’ (148)

Het lam gaat over de schakels A(ntonie), B(ianca) en C(asper). Dit zijn zowel de schakels tussen schrijver, tekst en lezer als tussen werkelijkheid en fictie. Die schakels zijn letters, taal, fictie. De verloren armband staat symbool voor deze thematiek: de schakelarmband, waarbij op iedere schakel een letter is gegraveerd die – figuurlijk én letterlijk – samen Bianca en Caspar vormen, staat voor de aaneenschakeling van feiten en die is gebroken. Ook Antonie is niet meer dan een verzameling letters, dat blijkt ook uit het einde van de roman waar hij zijn talige karakter benadrukt:

‘Ik [heb] er in sierletters de titel van mijn aan te vangen roman op geschreven, HET INTREKBARE HART, met een dusdanig zwierig krullende en in dat eigen gedraai en gekringel opgaande uitloop van de dwarsbalk van de allerlaatste letter, dat het een ware afspiegeling vormt van mijn euforisch besef weer aan het begin te staan van een wereld die geen enkel ander mens betreden zal vooraleer ik er weer uit ben verdwenen.’ (189)

Antonie is een deel van zijn eigen roman, van zijn eigen literatuur. Hij is één met zijn eigen woorden en letters, met zijn fictieve wereld, hij is er volledig uit verdwenen.

De duiding op het fictieve is ook terug te vinden in het fossiel als motief voor het verhaal, want fossielen zijn slechts afdrukken van de werkelijkheid. Vergelijk dit met de taal en de werkelijkheid: een tekst kan nooit de ‘echte’ geschiedenis weergeven, kan slechts een soort afdruk zijn van het verleden.

9. PETER VERHELST

In dit hoofdstuk staat de roman *Tongkat. Een verhalenbordeel* (1999) van Peter Verhelst centraal. Deze roman is in het jaar 2000 bekroond met de Gouden Uil en de jonge Gouden Uil, en daarom is er des te meer reden om *Tongkat* op te nemen in deze scriptie. Want hoe staat het met de personages in deze roman? Bevatten zij veel traditionele elementen of moeten we hen bestempelen als postmodern?

9.1 Traditionele en structuralistische analyse van *Tongkat*

Een roman waarvan de ondertitel ‘een verhalenbordeel’ luidt, lijkt bij voorbaat al ongeschikt om op een traditionele wijze te analyseren. Toch bevat deze roman vele elementen die ervoor zorgen dat een traditionele analyse wel degelijk de moeite waard kan zijn. Om de personages te kunnen analyseren, is het noodzakelijk om eerst de ingewikkelde structuur uiteen te zetten. In dit hoofdstuk zal ik dan ook noodzakelijkerwijs eerst de vorm behandelen – ik schaar hier de verteller, het taalgebruik, het vertelperspectief, de karakterisering en de temporaliteit onder – alvorens ik naar de inhoud van het verhaal en de personages kan kijken.

De vrij omvangrijke roman (337 pagina’s) bestaat uit acht hoofdstukken en een epiloog. De hoofdstukken verschillen behoorlijk in lengte. Zo beslaan het eerste en achtste hoofdstuk respectievelijk 76 en 80 pagina’s, terwijl het vierde hoofdstuk slechts 18 pagina’s lang is. De hoofdstukken worden zelf ook een aantal maal onderbroken. Af en toe is er een witregel ingelast, soms wordt het verhaal onderbroken door een bredere witregel met in het midden een uit vijf sterretjes bestaande ster. Deze witregels worden veelal gebruikt om een ander onderwerp aan te snijden, of om een sprong in de tijd te maken.

Verteller en karakterisering

De roman kent een redelijk eenvoudig verhaal en een ingewikkelde structuur. In ieder hoofdstuk wordt namelijk over dezelfde gebeurtenissen verhaald, maar telkens vanuit het perspectief van een ander personage.¹⁴³ In bijna ieder hoofdstuk is sprake van een ik-verteller, die dus in elk hoofdstuk een ander is. Alleen hoofdstuk twee, waarin Prometheus de hoofdrol speelt, wordt door een afgezwakte, niet-gedramatiseerde auctoriale vertelinstantie verteld. Om hier een voorbeeld van te geven: ‘De jongen [Prometheus; LH] merkte niet dat zijn moeder elke nacht het weggetrapte laken over hem uitspreidde en even de rechteroorschelp van het bezwete hoofdje wegtrok’ (87). Hieruit

¹⁴³ Eén maal wordt hiervan afgeweken. De hoofdstukken drie en vijf, respectievelijk *Tongkat* en *Tongkat*², zijn beide vanuit het perspectief van Ulrike verteld.

blijkt dat de verteller meer weet dan het personage zelf, in dit geval Prometheus. Deze auctoriale verteller wordt in hoofdstuk twee afgewisseld met een personale verteller, die vanuit het perspectief van Prometheus vertelt. Op pagina 88 vinden we een dergelijke overgang. Tot pagina 88 wordt over Prometheus verteld als 'de jongen', 'het kind' en 'de zoon', als Prometheus Japetos heeft aangevallen, verandert het vertelperspectief. In plaats van een afgezwakt auctoriale vertelling krijgen we dan het verhaal vanuit Prometheus en is hij veranderd in 'hij': 'Als hij ook maar zijn ogen sloot, zag hij zijn vader galopperen door een nacht die even koud en paars was als de nacht die zich ondergronds schuilhield, in het graf.' (88-89)

In de gehele roman wordt een poëtische vertelwijze gehanteerd: er komen veel metaforen en uitdrukkingen in de roman voor. Om een voorbeeld te geven van de beeldspraak in *Tongkat*, citeer ik hier het begin van het eerste hoofdstuk:

'Dat jaar was de ijzige kou een slang die beet naar je hielpezen of naar je neerhangende handen, om zich daaraan op te trekken. Opklimmend langs je ruggenwervels. Kronkelend rond je hals. Tussen je lippen door.

Als gelatine steven je hersenen op in de beenderwitte kom van de schedel. Als woekerende diamanten zette die kou zich op je tanden vast. Je hele lichaam nam de kleur aan van gestold kaarsvet.

Dat jaar klopte de vrieskou ons land met één vuistslag duizenden kilometers noordwaarts, zodat de woorden als kristallen op onze tong kleefden.' (9)

De vertellers spreken de lezer geregeld op directe wijze aan, zoals reeds uit het vorige citaat blijkt; de lezer wordt veelvuldig bij het verhaal betrokken. Dit gebeurt bijvoorbeeld op pagina 282: 'Ik [de kamerjongen; LH] kwam terecht in een familie. Kunt u zich voorstellen wat dat voor me betekende?' Ook wordt het verhaal heel direct aan de lezer verteld, de ik-persoon is zich bewust van het feit dat het verhaal voor lezers geschreven is, zoals op pagina 286 te zien is. 'Onze familie had een naam die ik u niet kan verklappen. Het had iets met een droom te maken. Meer zeg ik niet. Niemand is te vertrouwen, zelfs nu nog niet.' Van de lezer wordt een actieve houding verwacht, dat is duidelijk. Een houding die hij of zij nodig heeft om de roman te begrijpen, zoals later zal blijken uit deze analyse.

In de roman is sprake van een *vision par derrière*, een achteraf vertelling, wat blijkt uit uitspraken als 'toen wist ik nog niet dat [...]' (bijvoorbeeld op p. 64). Dit suggereert dat de gebeurtenissen eerst zijn meegemaakt en daarna verteld. Af en toe verandert deze achteraf vertelling in een *vision avec*, waarbij met het verhaal wordt mee verteld. Dat is op een aantal plaatsen in de roman op zijn zachtst gezegd merkwaardig. Bijvoorbeeld in het vijfde hoofdstuk. Ulrike beschrijft daarin het moment waarop zij op haar motor op de mensenmenigte voor het paleis inrijdt. Zij vertelt:

'Het paleis gloeit rood op aan het einde van de straat. Gezangen. Ritmisch geklop op de muren. Walmende stierenkoppen. Mijn stem. Ja. Ja. De ring van vlees rond het paleis. De hoofden die mijn richting uit draaien. Ja. Ja. Wijk maar, Rode Zee. En de Rode Zee wijkt.

Terwijl ik de muur op me af zie komen, voel ik hoe over mijn gezicht een nieuw gezicht van been begint te groeien en...' (191-192)

Het is toch vrij opmerkelijk, zo niet onmogelijk, dat de personages in staat zijn om hun laatste moment voor hun dood te vertellen. Niet erg gebruikelijk voor een traditionele roman.

De personages worden door de verteller zowel impliciet als expliciet gekarakteriseerd, maar de lezer moet de meeste informatie over de personages zelf afleiden uit de handelingen en gebeurtenissen. Toch weten we van enkele personages een aantal uiterlijke kenmerken. Zo weten we van Ulrike dat zij een fontein van bloed uit haar voorhoofd heeft, wat blijkt uit Juans uitspraak op pagina 221: '[i]k vertelde hem over het Meisje-met-het-Rode-Haar. Ik vertelde hem niet dat het geen haren waren, maar bloed dat als een fontein uit haar hoofd spoot.' Van Prometheus weten we dat hij de knapheid van zijn moeder heeft geërfd (p. 86). Zijn moeder omschrijft zichzelf wanneer zij in de spiegel kijkt: '[i]k zag ogen die glansden als gebrande koffie. Haren als de veren van een kraai. Lippen als een roos. Een huid als een waskaars waar de vlam doorheen sluimert.' (148) Een voorbeeld van een personage dat indirect wordt gekarakteriseerd, is de koningin. In het volgende fragment kan haar karakter worden afgeleid uit haar handelingen en haar gedrag. Zij beweegt zich gehaast en gestrest door het paleis, hoewel daar geen reden voor is. Ook heeft ze een standaardmanier voor een begroeting, waardoor ze weinig hartelijk en kil overkomt.

'Af en toe kwam de koningin binnenvallen, altijd buiten adem, vier kussen in de lucht, achternagezeten door een wisselend aantal hofdames wier taak eruit bestond giechelgeluiden te produceren achter een waaier. 'Druk, druk, druk,' zei de koningin terwijl de ceremoniemeester zich buigend terugtrok. 'Zo druk,' zei ze terwijl de ceremoniemeester bescheiden kuchte. Daarop kwam een hofdame met de agenda op de proppen. Vier kussen in de lucht en de koningin verliet de kamer met in haar zoog de fladderende hofdames en een eigenaardige geurenmengeling van parfum en alcohol.' (290-291)

Tijd in de roman

Niet ieder hoofdstuk begint op hetzelfde moment. Dit draagt bij aan de complexe structuur. De roman is in te delen in drie 'tijdszones': 1) de periode voor de winter, waarin wordt uitgelegd waarom de barre winter is gekomen, 2) de winterperiode en 3) de periode na de winter, oftewel de periode van de dooi. Het grootste deel van de roman gaat over de winterperiode, ook de periode die alle personages, op Prometheus na, meemaken. Een schematisch overzicht toont aan dat de geschiedenis, een reeks van chronologische gebeurtenissen¹⁴⁴, niet gemakkelijk te reconstrueren is. U vindt in de eerste rij de hoofdstukken met daarbij vanuit wiens perspectief het hoofdstuk verteld wordt. Vervolgens ziet u waar in de geschiedenis dat hoofdstuk moet worden gesitueerd. In dit overzicht is bijvoorbeeld te zien dat hoofdstuk twee, drie, vier, zes en acht daadwerkelijk bij het begin van het verhaal beginnen, terwijl het eerste hoofdstuk pas begint als een derde van de

¹⁴⁴ Van Boven en Dorleijn 2003, p. 239.

geschiedenis al is geschied. Ook is in het schema duidelijk te zien dat alleen de twee jongens uit het paleis, Peter en de kamerjongen, de winter hebben overleefd.

	Voor de winter	Winter	Dooi
I Aardbeienmond – Peter			
II Vuurjongen – Prometheus			
III Tongkat – Ulrike			
IV Muurvrouw – Moeder Prometheus			
V Tongkat ² – Ulrike			
VI Spijkerman – Juan			
VII Vleeskroon – Jonge koning			
VIII Vuurhaar – De kamerjongen			

Figuur 1. Structuur van de roman

Enkele opvallendheden

De roman is niet alleen ingewikkeld omdat de verteller verandert en omdat er geen chronologische volgorde wordt gehanteerd tussen de hoofdstukken. De eerder besproken perspectiefwissel zorgt evengoed voor de complexiteit van de roman. Zoals ik reeds heb vermeld, vullen sommige hoofdstukken elkaar aan. In andere hoofdstukken worden dezelfde gebeurtenissen verteld, maar dan steeds vanuit een ander personage. Toch zijn er in die versies grote verschillen waar te nemen, die niet alleen te maken hebben met persoonlijke smaak of beleving. Sommige feiten zijn gewoonweg veranderd of verdwenen, waardoor we eigenlijk niet kunnen spreken van één verhaal vanuit verschillende perspectief, maar waardoor we moeten spreken van acht verschillende verhalen. Ik zal hier een aantal voorbeelden van geven. Ik heb een aantal belangrijke gebeurtenissen uit het verhaal gekozen, en zal aantonen waar de verschillen tussen de visies bestaan.

De eerste gebeurtenis is de kus tussen de koning en het Meisje met het Rode Haar, oftewel Ulrike. Deze gebeurtenis wordt in vier hoofdstukken beschreven, namelijk in hoofdstuk één, vijf, zeven en acht. In hoofdstuk één staat op pagina 28 en 29 beschreven dat de koning zelf op zijn paard ('de koning steeg af' lezen we op pagina 28) naar haar op zoek gaat, haar vindt op een open plaats in het bos en haar vraagt of ze warmte kan maken, nadat zij hem iets in het oor heeft gefluisterd. Zij draait zich naar de koning toe en hij kust haar. In hoofdstuk vijf vinden we een ander verhaal. Ulrike bevindt zich daar in haar vroegere dorp en, meer precies, in het geraamte van haar oude aardbeienkas. Ze wordt in dit hoofdstuk meegenomen en door twee soldaten naar de koning gebracht. Zij vertelt de koning dan over haar droom, hij strekt zijn armen naar haar uit en zij kust hem vervolgens, omdat '[ze] dacht dat hij dat van [haar] verlangde' (179). In hoofdstuk zeven, het hoofdstuk vanuit het perspectief van de koning, wordt nauwelijks iets gezegd over deze kus: 'Hoe ik verdween? Ik kuste. Ik bedoel, wij kusten, het Meisje-met-het-Rode-Haar en ik.' (229) In hoofdstuk acht wordt door de

kamerjongen wel uitgebreid over deze gebeurtenis verteld. Op pagina 305 vertelt hij dat de koning de opdracht geeft het meisje te gaan zoeken. Op pagina 307 is ze gevonden, 'niet eens zo ver verwijderd van de hoofdstad.' De koning wordt in een limousine, aangeduwd door honderden handen (vergelijk de versie van hoofdstuk één, waar hij zelf te paard gaat), naar haar toegebracht. Ze zat op de grond, maar staat op als de koning uitstapt. Ze zegt iets tegen de koning, en vervolgens kust ze hem.

Twee andere belangrijke gebeurtenissen, het begin van de winter en de dooi, kennen ook verschillende versies. Zo begint in hoofdstuk vier de winter als Prometheus gedood is: 'De kou zaaide zich over de stad uit op de dag dat de jongen die het vuur achter zijn tanden verborgen hield [Prometheus; LH] vermoord werd.' (143) In hoofdstuk acht begint de winter na de eerste explosie (p. 300), terwijl in hoofdstuk één juist de dooi begint na de eerste explosie (p. 69). De dooi begint in hoofdstuk acht pas als de revolutie ten einde is (p. 325).

De laatste belangrijke gebeurtenis die ik hier wil bespreken, is de troonsopvolging. Ook daarvan zijn veel verschillende versies. De oude koning trekt zich terug in het paleis. Volgens hoofdstuk drie is dat omdat de koningin hem geen troonopvolger heeft kunnen geven: '[a]nderen vertelden dat de koningin door haar echtgenoot was verstoten omdat ze hem na vijf jaar huwelijk nog geen troonopvolger had kunnen schenken.' (135) Volgens hoofdstuk zes en zeven trekt hij zich terug omdat hij waanzinnig is geworden. In hoofdstuk acht wordt gesuggereerd dat de koning zich niet heeft teruggetrokken, maar dat hij opgesloten was in de kerkers onder het paleis. Carlos vertelt de kamerjongen: "[w]e hebben de gevangenis bestormd. Dat is het resultaat.' [...] 'Twee gekken, vier homoseksuelen en een oude, dronken, dolgedraaide aristocraat. Van koninklijken bloede.' Het was inderdaad de oude koning.' (324)

Omdat er in de roman sprake is van een monarchie (waar de rebellen zich hevig tegen verzetten), moet de oude koning opgevolgd worden. In hoofdstuk één staat dat de koningin zwanger is en een kroonprins baart (p. 36). Aangezien de koning zichzelf opgesloten heeft, kan hij onmogelijk de vader zijn (p. 36, p. 135, p. 209, p. 211). Wie de vader wel is, blijft onbekend, hoewel in hoofdstuk zes wordt gesuggereerd dat Juan de vader is. Als de koningin woedend bij Juan op de kamer komt, staat er:

'Ik [Juan; LH] werd één groot oor waarin de koningin haar gal uitgoot. Daarna was ze even weerloos als ik. [...] Ze keek me aan. Ik was verlegen als een jongetje. Waarover hebben we het als we spreken over liefde? In de kamer stond een bed waarin je kon vallen tot het middelpunt van de aarde. Er was een man en er was een vrouw. Ze stond op en sloot de gordijnen.' (212)

Vervolgens wordt verteld dat er eenentwintig kanonschoten werden afgevuurd ter ere van de geboorte van de prins.

In dat eerste hoofdstuk is in het geheel geen sprake van een troonsopvolging, en daarom zou de koning die verdwijnt de oude koning moeten zijn. In het zesde hoofdstuk wordt ook verteld dat de koningin hovelingen heeft aangesteld om te regeren, totdat de kroonprins zelf oud genoeg is om de scepter van de oude koning over te nemen (p. 213). De koning die in dat hoofdstuk verdwijnt is dus de jonge koning (de kroonprins). In hoofdstuk acht neemt de prins die scepter echter wel direct van zijn vader over: de prins is nog erg jong en wordt in korte tijd klaargestoomd voor de troon. In dit hoofdstuk worden die opvoeding en opleiding van de jonge prins uitgebreid beschreven, net als de troonopvolging en de aflegging van de eed:

‘De grote dag verliep zoals een grote dag nu eenmaal verloopt. [...] Ik wist absoluut niet hoe de prins het ervan af gebracht had. Ik stond achter een haag van wachters toen hij zijn eed aflegde. Even was er tumult, maar ik hoorde nauwelijks waarom. Daarna keihard applaus.’
(291)

Ook minder belangrijke gebeurtenissen kennen verschillende versies, maar dit is minder ingrijpend voor de gehele roman. Zo wonen de rebellen in hoofdstuk één en acht tijdens de winter onder de grond, terwijl ze in hoofdstuk twee en drie vóór en tijdens de winter in een kraakpand in de stad wonen. Als Charly, een zigeuner en tevens één van de rebellen, het vuur komt brengen in het paleis, wordt er in hoofdstuk één gesproken over benzine die over is en die de koning vervolgens over zijn eigen troon giet, aan laat steken en erop gaat zitten, in de hoop het warm te krijgen (p. 26), terwijl in hoofdstuk acht de koning de benzine meegeeft aan de hovelingen met de opdracht ‘het geheim van het vuur te ontfutselen’ (p. 303).

Het verhaal

Zoals de roman nu beschreven is, lijkt het onmogelijk om nog over één geschiedenis te praten. Toch is dat goed mogelijk, omdat sommige verhaalelementen dan wel verschillende versies kennen, maar het niet onmogelijk maken om over een verhaal in de roman te spreken. Ook de personages hangen met elkaar samen. Het is belangrijk om deze samenhang in kaart te brengen en daarom is een korte samenvatting van het verhaal, voor zover dat mogelijk is, noodzakelijk.

Het verhaal is als volgt: een groep rebellen, die tot doel heeft om de monarchie te verwerpen en een revolutie te veroorzaken, maakt jacht op Prometheus, een jongen die het vuur achter zijn tanden bewaart. De jacht wordt uitgevoerd door Ulrike, wiens ouders vermoord zijn door de titaan Japetos, de vader van Prometheus. Als zij hem heeft gevonden in het bos, neemt ze hem mee naar de stad, waar zij met haar vrienden, allen rebellen, woont. Ze verleidt Prometheus en samen gaan zij op straat vuurspuwen om geld te verdienen. Op een dag wordt Prometheus opgepakt en later vermoord.¹⁴⁵ Prometheus’ moeder heeft haar zoon gevolgd naar de stad. Zij gaat, net als Ulrike later

¹⁴⁵ Waarschijnlijk heeft Ulrike hier mee te maken. Op de dag dat Prometheus opgepakt is, geeft Ulrike hem geen teken om te beginnen en heeft ze zich uit de voeten gemaakt als de politie er daadwerkelijk is. (p. 121) en op pagina 191, als Ulrike de

doet, als prostituee in de stad werken – de zogenaamde Tongkatten - en wil betaald worden met verhalen.

De winter begint. De winter is zo koud is dat zelfs het vuur in de open haarden bevroest en de deuren vastgevroren zijn. Het volk probeert van alles om de kou te verdrijven, maar niets lijkt te helpen. De jonge koning probeert de winter eveneens te slim af te zijn, hij verbiedt de woorden winter, kou en warmte, maar ook dat helpt niet. Uit het volk wordt een jongen, wiens ouders omgekomen zijn door de kou, uitgekozen die in het paleis van de jonge koning mag komen werken. Zijn taak bestaat uit het afslaan van het ijs van de wandgordijnen die overal in het paleis hangen. In het paleis raakt hij bevriend met de kamerjongen van de koning. De kamerjongen woont zijn hele leven al in het paleis: hij was als pasgeboren baby te vondeling gelegd en heeft het overleefd door de zorgen van het personeel in de keuken en zijn vriend Juan, een magiër die op jonge leeftijd als novice naar het paleis was gehaald om te praten over God, die de oude koning in het licht denkt te vinden. De kamerjongen wordt later aangesteld als vriend van de prins, en hij mag niet meer bij Juan wonen. De kamerjongen ontmoet in het paleis ook de verpleegster Gudrun, één van de rebellen. De jongen moet van Carlos, de rebellenleider, pakketjes afleveren en bommen plaatsen in het paleis.

Als de prins gekroond is, blijft hij eenzaam in het koude paleis. Hij heeft in de tuin een bijzondere fontein, die een jurk van water in alle kleuren van de regenboog spuit, behalve rood, de kleur van de haren van de vrouw die de jurk aan moet trekken. Juan adviseert de jonge koning om haar te zoeken om de warmte terug te krijgen. Hij vindt haar en verdwijnt samen met haar. Hij keert niet meer terug naar het paleis.

De kamerjongen besluit om Peter bij de rebellen te introduceren. Ook Peter voelt zich er thuis en sluit zich aan bij hen. Hij krijgt de taak toebedeeld om informatie van het paleis door te geven aan de rebellen. Ulrike krijgt als prostituee bezoek van de vader van Andreas, die vroeger bij de rebellen hoorde, maar al overleden is. Hij geeft Ulrike diens motor en zij rijdt uiteindelijk op het paleis in. Ze doodt bij deze actie zichzelf en de koning, die zich buiten het paleis te midden van de menigte bevond. De rebellen bestormen uiteindelijk het paleis en vermoorden de oude koning, Juan, Gudrun en de kamerjongen, maar omdat de kamerjongen, net als een kat, negen levens bezit, staat hij weer op. Uiteindelijk is de winter voorbij en drijft de kamerjongen diep bedroefd en eenzaam in een bootje rond op de modderstromen. Vanaf daar ziet hij vogels met linten aan hun poten, die Peter, die naar een heuvel is gevlucht, eraan heeft gebonden. Op de linten staan zinnen, die volgens de kamerjongen samen de roman vormen.

De vraag wie de hoofdpersoon in deze roman is, is vrijwel onmogelijk te beantwoorden. Aangezien de acht hoofdstukken vanuit zeven verschillende personages zijn verteld, zijn er sowieso al zeven mogelijkheden. Maar ook personages die geen eigen hoofdstuk hebben, zoals de oude koning, Carlos of Gudrun, spelen een belangrijke rol in het verhaal. Als lezer ben je vlug geneigd om de eerste ik-verteller als hoofdpersoon te aanschouwen, in dit geval dus Peter. Toch blijkt, naarmate de roman

politiemannen weer heeft opgemerkt, lezen we: '[e]n ik die gedacht had dat ze, zoals beloofd, samen met Prometheus uit mijn leven zouden verdwijnen.' Hieruit kunnen we afleiden dat Ulrike Prometheus hoogstwaarschijnlijk heeft overgeleverd aan de politie – als wraak voor zijn vader – maar nergens staat dit met zoveel woorden beschreven.

vordert, dat hij niet alle verhaallijnen aan elkaar koppelt, of met ieder personage een band heeft. Zo heeft Peter helemaal niets te maken met Prometheus en diens ouders en met Ulrike – hoewel hij die misschien kent uit het rebellenleger. Ook komt Peter niet voor in de periode voor de winter, hoewel dat wel degelijk een belangrijke periode in het verhaal is. Peter lijkt dus niet de hoofdpersoon.

Een ander personage dat de hoofdpersoon zou kunnen zijn, is Ulrike. Zij is het enige personage dat twee hoofdstukken vertelt. Bovendien is haar bijnaam, Tongkat, de titel van de roman, en slaat de ondertitel 'verhalenbordeel' op haar (en Prometheus' moeders) prostitutiepraktijken. Ook heeft zij met alle personages een bepaalde band: zij heeft een liefdesrelatie met Prometheus, ze ontmoet zijn moeder in de stad (p. 183-184), zij kust en doodt de jonge koning en ze heeft zich aangesloten bij het rebellenleger. Alleen met Juan heeft zij niet direct te maken. Toch is ook hier een probleem: Ulrike overleeft de winter niet en de dooi is toch ook belangrijk in het verhaal.

Er is slechts één personage dat zowel in de periode voor de winter, tijdens de winter en na de winter leeft, en dat is de kamerjongen. Daar staat tegenover dat deze kamerjongen geen binding heeft met de andere personages, dit dus in tegenstelling tot Ulrike. De kamerjongen heeft namelijk niets te maken met Prometheus en diens moeder, dus ook hij is niet de hoofdpersoon die de losse eindjes aan elkaar bindt.

Ondanks dat er in *Tongkat* een groot aantal herkenbare en menselijke emoties en handelingen aan te wijzen zijn – een eerste kus, een liefdesrelatie, een eerste kind, de overgang naar de adolescentie, wees worden, de wil om op basis van idealen de samenleving te veranderen et cetera – blijft het sprookjesgehalte van de roman erg hoog en is het lastig om de personages als realistische mensen te zien. Alle personages hebben vreemde eigenschappen en kenmerken, waardoor het als lezer, hoe goed je het ook probeert, onmogelijk is je volledig met de personages te identificeren. Hoe realistisch is iemand die kan horen hoe het zaad groeit en ontkiemt (Prometheus), iemand die muziek speelt op haar buik (Ulrike), iemand die slangen, padden en andere beesten uitspuugt (Juan), iemand die opstijgt door een kus (de koning), en iemand die negen levens heeft (de kamerjongen)? Een dergelijke, fantastische, sprookjesachtige roman vraagt om een andere dan een traditionele analyse, waardoor de vreemde personages geen problemen opleveren.

Structuralistische analyse

Een structurele analyse van de gehele roman is evengoed onmogelijk, aangezien de roman niet één verhaallijn (en één versie) bezit, en een structurele analyse alleen nuttig is als er sprake is van één verhaal. Het kan nuttig zijn om alle hoofdstukken afzonderlijk in het actantueel model te passen, misschien leidt het tot interessante overeenkomsten.

Hoofdstuk één, vanuit het perspectief van Peter. Logischerwijze is het subject in dit hoofdstuk Peter. Bij stap twee wordt het echter al erg lastig, want wat wil Peter? Peter wil vooral de liefde die hij van zijn ouders ontving terug, en daarom sluit hij zich aan bij de rebellen. Of hij wil de

oude situatie terug, toen hij nog deel uitmaakte van het gezin. Of hij wil zijn nutteloze leven als ijsbreker veranderen, en daarom sluit hij zich aan bij de rebellen. Of hij wil in het paleis blijven werken, en daarom is hij zo eenzaam op de heuvel als de dooi begint. Het wordt niet genoemd in de roman, en wij kunnen tal van doelen verzinnen, maar het lijkt gewoon alsof Peter geen doel heeft. Alles is toeval, ongepland.

In hoofdstuk twee is Prometheus het subject. Hij wil volwassen worden, wil zichzelf ontdekken en daarom vlucht hij weg bij zijn moeder en geboortedorp. Of hij wil zijn vermoorde vader wreken. Of hij heeft Ulrike gehoord en hij wordt naar haar toe gelokt. Ook hij heeft geen doel voor ogen, in ieder geval geen dat beschreven is in de roman.

Ulrike is het subject in hoofdstuk drie en vijf. Zij heeft niet één maar wel meerdere objecten, doelen, in de roman. Zij wil onder andere Prometheus vinden en meenemen naar huis, ze wil de maatschappij veranderen, zij wil Andreas wreken, en zij wil de koning doden en zo de monarchie verwerpen. Wie haar helper en tegenstander zijn, stap drie en vier in het actantieel model, is wisselend. De aanleiding en de ontvanger, stap vijf en zes, variëren ook, voor zover er een ontvanger aanwezig is (wie is bijvoorbeeld de ontvanger van de dood van de koning?). Ook deze hoofdstukken zijn dus niet geschikt voor het actantieel model.

In hoofdstuk vier komen we misschien iets verder. Het subject is in ieder geval de moeder van Prometheus. Wat haar doel is, is ook hier niet bekend. Ze wil in ieder geval niet dat ze na haar man ook Prometheus kwijtraakt, je zou dus misschien kunnen zeggen dat het object is het volgen, in de gaten houden van haar zoon Prometheus. De helper is onbekend, ze achtervolgt hem immers alleen. De tegenstander zouden de mannen kunnen zijn die Prometheus achtervolgen en oppakken. Zij zorgen ervoor dat Prometheus' moeder haar zoon niet meer kan volgen en dat zij hem kwijtraakt, net als haar man Japetos. De aanleiding is in dit geval eenvoudig: ze wil Prometheus niet net zoals haar man Japetos verliezen. De ontvanger is zichzelf, aangezien zij degene is die hem niet wil verliezen en ze de achtervolging ook voor zichzelf doet. Toch is ook hierbij een probleem: nu is namelijk alleen het eerste stuk van het hoofdstuk in het model gepast. Prometheus is in hoofdstuk vier namelijk al gevangen genomen en Prometheus' moeder zwerft alleen en als prostituee door de stad. Doelloos. En dit stuk van het hoofdstuk is wederom niet in het actantieel model te plaatsen.

Hoofdstuk zes zorgt opnieuw voor problemen. Het subject is Juan, het object is wederom afwezig. Wat wil Juan? Hij wil niets. Door toeval belandt hij op het paleis, waar hij zijn leven wel aan God wijdt, maar waar hij bovenal niets wil (p. 218). Hij zorgt voor de kamerjongen, maar die wordt toevallig bij hem gebracht, en kan onmogelijk als doel van Juan worden gezien.

Nog twee hoofdstukken te gaan en nog geen hoofdstuk met een positief resultaat. Het subject in hoofdstuk zeven is de (jonge) koning. Wat wil hij, wat is zijn doel? Hij wil in ieder geval geen koning zijn: hij gaat weg uit het paleis en keert niet meer terug. Hij wil bij de gewone mensen horen, hij wil normaal zijn. Hij wil leven en zelf de wereld ontdekken. Hij wil ook – van geheel andere orde – de warmte terugkrijgen in zijn land, en probeert van alles om dat te bereiken. Een object vaststellen bij hoofdstuk zeven blijkt weer onmogelijk.

Het subject in het laatste hoofdstuk is de kamerjongen. Zijn doel lijkt in eerste instantie overleven: hij wordt als baby te vondeling gelegd en hij wil vooral blijven leven. Ook is zijn doel om

een goed lid van het rebellenleger te zijn: hij zet zijn leven op het spel om bommen te plaatsen. Ook wil hij graag bij Juan leven. En dan is er nog zijn liefde voor Gudrun, ook een soort doel. Wil hij dit allemaal bewust? Nee, toevallig komt hij met de rebellen in aanraking, toevallig belandt hij in het ziekenhuis en wordt hij verpleegd door Gudrun, toevallig groeit hij op in het paleis, toevallig ontmoet hij Juan. Het is hierdoor niet logisch om in dit geval over een doel te spreken. Ook dit hoofdstuk blijkt niet geschikt te zijn voor een analyse aan de hand van het actantieel model.

Tongkat leent zich dus niet voor een structuralistische analyse aan de hand van het actantieel model, omdat er niet één verhaal is in de roman, en omdat de subjecten geen doel hebben in de roman. De gebeurtenissen in het verhaal en de handelingen van de personages blijken vaak gebaseerd op toeval. Eerder bleek een traditionele analyse al niet toereikend. Wellicht moet deze roman met een postmoderne bril op worden gelezen en biedt een dergelijke analyse meer inzicht.

9.2 Tongkat postmodern geanalyseerd

Bij de traditionele en structuralistische analyse hebben we al gezien dat we daar, ondanks de traditionele elementen, tegen een aantal grote problemen aanlopen. Deze problemen hebben met name te maken met de structuur van de roman en de personages, omdat de roman uit een aantal losse verhaallijnen bestaat en de personages weinig realistisch zijn. Deze problemen zijn in een postmoderne analyse eenvoudig te verklaren aan de hand van twee postmoderne kenmerken: 'dechiffreering' en 'metamorfose'. Ik zal dit in de volgende paragrafen nader toelichten.

Kernloosheid

Als lezer ben je al gauw geneigd om allerlei verbanden te zoeken tussen de verschillende hoofdstukken. Zo ook bij *Tongkat*. Het is echter onbevredigend werk: de signalen en steeds terugkerende elementen leiden in de roman niet tot beter begrip van de roman in zijn geheel. Dit is echter een typisch postmodern verschijnsel, door Vervaeck aangeduid als dechiffreering. In de roman zijn op het eerste gezicht een aantal chiffres, sleutelsymbolen, zoals de aardbei, de scherven en – mijns inziens de meest belangrijke – de ster. De ster komen we – zoals vaker bij Verhelst¹⁴⁶ – op allerlei terreinen tegen. De ster in de witregels heb ik reeds genoemd. Daarnaast wordt de ster getatoeëerd op de hoofden van de rebellen (p. 296) en knippen ze hun haar in dat model (hoe dat er dan ook uit mag zien). We komen de ster ook tegen bij Prometheus en Japetos. Bijvoorbeeld als Ulrike het hart van Japetos begraaft: 'Lang nadat het paard ervandoor was gegaan, begroef ik [Ulrike; LH] het hart in de grafheuvel. De vijf mesjes legde ik er als een ster omheen.' (130) Ook maakt

¹⁴⁶ Zie het interview met Peter Verhelst in de Groene Amsterdammer, 'Op engagement zul je mij niet betrappen', 20-11-1996. Hierin vertelt hij dat hij de structuur van het pentagram, de vijfhoekige ster die in zes vlakken verdeeld kan worden, de enige geschikte is om een verhaal in te vertellen, en daarom altijd in zijn romans en dichtbundels verwerkt is. Het pentagram wordt opgevuld met zes thema's en de roman bevat een zevende die de gehele structuur weer te gronde richt. Structuren zijn zinloos, aldus Verhelst.

Japetos met zijn vijf vingermessen bij zijn slachtoffers een stervormige wond op de plaats waar vroeger hun hart zat. De twee jongens die in het paleis werken, Peter en de kamerjongen, zien ook de stervorm. Zo beschrijft de kamerjongen dat hij de koning ziet liggen: 'Ik hoefde niet eens naar de koning toe te gaan om te zien dat hij dood was. Armen en benen gespreid, zijn hoofd in een onmogelijke knik. Een ster van dood vlees.' (321) Ook Peter ziet in een dode, in zijn geval een medewerker van het paleis, een ster:

'Een feit was dat het lijk op de keukenvloer lag, met gespreide armen en benen. Het hoofd had de ster moeten vervolledigen. Maar in plaats van het hoofd lag er de kop van een stier. De vorm van een ster. De vorm van de angst.' (67)

Daarnaast hoort hij geruchten over lijken in de stad, die een stervormige vampierbeet in de polsen hebben (p. 67).

Opvallend is dat Peter de ster koppelt aan de angst. De angst die bij de rebellen een grote rol speelt, wordt gekoppeld aan de ster die op het hoofd getatoeëerd staat. De kamerjongen vraagt zich af of de rebellen zelf geen sterren zijn, zoals blijkt op pagina 311:

'Ooit vertelde Holger me over astrocytomen, kankercellen in de vorm van een ster. 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 is geworden. Waren wij astrocytopen?

De ster kennen we ook als symbool van het communisme, de filosofie waar de rebellen in de roman duidelijk door geïnspireerd zijn. De ster komt dus overal terug, maar met verschillende, soms tegenstrijdige, connotaties. En omdat de ster in veel verschillende contexten terugkeert, kan de ster steeds met andere betekenissen beladen worden.¹⁴⁷

Niet alleen symbolen zoals de ster en de aardbei komen meerdere malen voor in de roman, ook een aantal uitspraken wordt herhaald. Dit heeft tot gevolg dat er een verband wordt gesuggereerd tussen de plaatsen in de roman waar de herhaalde elementen voorkomen. Een voorbeeld. We vinden een aantal keer in de roman een uitspraak over de glimlach van de mensen die in de roman sterven. De eerste keer dat we dit tegenkomen is bij Peter, die de glimlach ziet op het gezicht van de hovelingen die eucharistievieringen meemaakten. Hij stelt dan: 'De glimlach van gelovigen, debielen en jonge moeders.' (61) Hij ziet dezelfde glimlach op de gezichten van de angstige hovelingen, maar vervolgens corrigeert hij zichzelf: '[d]e glimlach van gelovigen, debielen en jonge moeders. Nee. De vreemde glimlach van een lijk.' (67) Later in de roman komen we deze glimlach nog eens tegen, namelijk op pagina 172, wanneer de moeder van Prometheus sterft: '[d]e kou zorgde ervoor dat ik de pijn niet voelde. Er is een pijn die zo erg is dat je haar zelfs niet meer voelt. Ik glimlachte. De glimlach van gelovigen, debielen, jonge moeders en doden.' Het blijkt dus dat deze vreemde constatering niet

¹⁴⁷ Zie hiervoor ook Vaessens 2001, paragraaf 4.

gebonden is aan één bepaald personage, maar algemeen is. De personages hebben immers niets met elkaar te maken en de uitspraken worden in verschillende contexten gebruikt.

Hetzelfde gebeurt met 'de smaak van zilveren armbanden in de mond', die zowel de jonge koning als de kamerjongen ervaren (respectievelijk p. 247 en p. 261), maar opnieuw hebben deze uitspraken een volledig andere context en bieden ze niet meer inzicht in de roman.

Er is nog een mogelijk structurerend element in het verhaal: de tegenstelling. In de roman komen diverse tegenstellingen voor: kou en warmte, bovengronds en ondergronds, koning en prins. Ook deze tegenstellingen kunnen structuur aanbrengen in het verhaal. De eerste tegenstelling, koud en warm: een groter contrast is niet mogelijk. Koud en warm spelen een grote rol in de roman: eerst is het warm, dan koud, dan weer warm. In de koude periode gebeuren allerlei vervelende dingen. Zo breekt de revolutie breekt uit, komt het volk in opstand, sterven er veel mensen, wordt de koning gedood en moeten Ulrike en Prometheus' moeder in de prostitutie gaan werken. In de warme periode daarna, de dooi, is het niet veel beter. De mensen op de heuvel doden elkaar, alles is overspoeld met modder, de mensen zijn overleden en alles is kapot: de mensen sterven uit. Deze tegenstelling leidt dus niet tot meer inzicht in de roman. Ook kunnen we niets afleiden uit deze tegenstelling omdat de dooi in ieder hoofdstuk op een ander moment begint, zoals we zojuist hebben gezien: de grenzen tussen warm en koud zijn in alle hoofdstukken verschillend. Daarom is het niet verwonderlijk dat we niet meer betekenis en inzicht uit deze tegenstelling kunnen halen.

Een andere tegenstelling: de koning en de prins. In de roman is ook een soort tweedeling te onderscheiden op basis van de vorst: eerst regeert de koning en later in het verhaal regeert de (tot koning gekroonde) prins. Toch brengt ook dit onderscheid niet meer structuur aan in de roman. De winter, die in de regeringsperiode van de koning begint, blijft bijvoorbeeld onveranderd in de periode van de prins. Ook binnen het paleis verandert er weinig – de kamerjongen is er bijvoorbeeld nog steeds – en ook de rebellen blijven actief. We zien bij deze tegenstelling hetzelfde als wat we net tegenkwamen bij de tegenstelling warm-koud: in de hoofdstukken van *Tongkat* zijn de grenzen van het één naar het ander, van koud naar warm en van koning naar kroonprins, niet hetzelfde. De troonsopvolging kent immers, net als het moment van de dooi, verschillende versies. De contradicties binnen de roman zorgen er dus voor dat meer inzicht in de roman aan de hand van tegenstellingen wordt belemmerd.

De terugkerende symbolen en citaten en de tegenstellingen leiden ook niet tot meer begrip en inzicht: de roman blijft chaotisch. Dit is bijzonder merkwaardig, aangezien in de roman juist het systematische en de ordening benadrukt worden. Zo wordt het losbandige hofleven als de koning verdwenen is, beschreven als 'een netwerk van overspel' (p. 61). De rebellen beschrijven zichzelf als 'schakels' (p. 54) en als ieder lid zijn eigen taak uitvoert, werken zij als 'een geoliede machine' (p. 286). Ook wordt er op systematische wijze naar Prometheus gezocht:

'De stad hadden ze als een schaakbord verdeeld en elk vierkant minutieus onderzocht, maar zonder resultaat. [...] Op het schaakbord beschreven ze paardensprongen, schoven torens

heen en weer, pionnen schoten kriskras over de vierkanten. Verzamelen! Verzamel sporen! Nauwgezet werden die sporen geanalyseerd en in kaart gebracht omdat men geloofde dat ze een systeem aan het licht zouden brengen.’ (144)

Desalniettemin levert al het structureren weinig op: ‘[a]lgauw kwamen ze erachter dat het enige systeem een totaal gebrek aan systeem is.’ (144) Het toeval speelt ook een grote rol, zoals de moeder van Prometheus concludeert: ‘Het vinden van mensen is de juiste combinatie vinden van tijd, ruimte en toeval.’ (144) Het toeval, wat we ook in de structuralistische analyse tegenkwamen. De gedachte van gebrek aan systeem speelt door de hele roman en verklaart ook de structuur van *Tongkat*. Peter, die pretendeert het verhaal verteld te hebben, zegt immers: ‘Vandaag heb ik mijn kleren in repen gescheurd. Op elke reep schreef ik zinnen die samen een verhaal vormen. Dit verhaal. [...] Misschien zullen ze er hun eigen verhaal mee maken, geprikkeld door onaffe zinnen.’ (80-81) En zo zit de roman in elkaar. Er lijkt systeem en samenhang in te zitten, maar bij nadere analyse blijkt een rode draad toch afwezig. Sleutelsymbolen worden aangereikt, maar blijken geen overkoepelende betekenis te dragen. Teksten komen meerdere malen voor, maar de verschillende passages waar de uitspraak voorkomt, hebben niets met elkaar te maken. Een systeem is afwezig, hoewel de roman het op het eerste gezicht wel lijkt te bevatten. Er worden losse handvatten aangereikt, en de lezer kan er zelf een eigen verhaal van maken. Een persoonlijk verhaal, een eigen ervaring. *Tongkat* is voor iedereen anders.

Niets is wat het lijkt

De uitspraak ‘niets is wat het lijkt’ wordt vaak gebruikt voor postmoderne romans, maar zelden is zij zo goed van toepassing als op *Tongkat*. In deze roman zijn metamorfoses, en vermenging van fictie, droom en werkelijkheid. In de roman constateert de koning: ‘Transformatie, transformatie. Alles is transformatie!’ (235) Het postmoderne idee dat een personage veranderlijk is en geen vaste identiteit bezit waar hij of zij uiteindelijk naartoe geleid moet worden, gaat in *Tongkat* op. De ‘ik’ in de roman is zeven maal een ander, de koning verzucht ‘[w]ie ben ik? Je est un autre.’ (237)

Veel van deze transformatie of metamorfose ontstaat in de roman doordat beeldspraak letterlijk wordt genomen. Bijvoorbeeld bij de kamerjongen is dit het geval: hij wordt vergeleken met een kat door zijn ogen die goed in het donker zien (p. 43) en door het feit dat hij zich oprolt aan Juans voeten, en later in de roman blijkt dat hij, net als een kat, negen levens heeft, en dus een soort kat is. ‘Ik heb geluk gehad. Ik heb evenveel levens als een kat. Maar ik ben wel al acht keer gestorven.’ (262)

Als de kamerjongen wordt weggehaald bij Juan, krijgt hij de opdracht bij de prins te blijven en hem te volgen. Hij wordt beschouwd als een soort hond, en zo wordt hij ook benaderd door de koningin, zoals blijkt uit het volgende fragment: ‘[a]f en toe kwam de koningin langs met een geschenkje voor me. Een been om op te kauwen. Maar het was mijn heimwee waar ik mijn tanden op stuk beet. Mijn heimwee naar de tijd voor de geboorte van de prins.’ (272-273)

Een vergelijkbare metamorfose vinden we bij de angst voor ratten van Peter. Hij moet leren omgaan met zijn angsten, want het ergst denkbare is geconfronteerd te worden met je diepste angst (p. 53). Op pagina 46 wordt vastgesteld dat 'wie ondergronds leeft, de gedaante van onze angsten [heeft] aangenomen'; de gedaante van de rat in geval. Op pagina 69 lezen we dan ook dat dit gebeurt: '[i]k nam de gedachte aan van mijn diepste angst. Een donkere pels die me oploste in de nacht, snorharen in plaats van ogen en tanden die zich in het vleeskleurige gras boorden.' (69) Peter heeft zich zo in zijn angst verplaatst, dat hij in de waan is dat hij zijn angst is geworden.

Er ontstaan ook metamorfoses of transformaties omdat de grenzen tussen droom en werkelijkheid in *Tongkat* flinterdun zijn. Zo lijkt Carlos, de leider van de rebellen, zo uit de fantasiewereld gestapt te zijn: hij is onsterfelijk (p. 325) en hij bezit de (onmogelijke) gave om te veranderen van gezicht, maar zichzelf te blijven, zoals blijkt uit onderstaand citaat:

'Dezelfde dag kreeg ik [de kamerjongen; LH] bezoek van Carlos. Denk ik. Niemand herinnert zich hoe hij eruitziet, omdat zijn gezicht voortdurend van vorm verandert. Onmogelijk? Misschien. Maar gebruik voor alle zekerheid de woorden *Carlos* en *onmogelijk* nooit in dezelfde zin.' (287-288)

Ook de grens tussen binnen- en buitenwereld is vervaagd, omdat personages in de droom van andere personages kunnen binnenstappen. Zo vermeldt Juan de magiër dat hij in de dromen van de prins kan treden: '[s]oms bezoek ik de troonopvolger in zijn dromen'. (195)

Een bijzondere rol is er in de roman weggelegd voor de schaduw en het spiegelbeeld. In de roman wordt ervan uitgegaan dat de schaduw een zelfstandig bestaan heeft, dat het personage en zijn of haar schaduw op zichzelf staande individuen zijn. Zo voelt Ulrike zich niet alleen in het bos, omdat ze samen met haar schaduw is (p. 132). Ook is het volgens de moeder van Prometheus mogelijk om je te 'vermommen' in je eigen schaduw (p. 165) en constateert Peter uit hoofdstuk één als hij de staljongen ontmoet dat je 'op kunt lossen' in je eigen schaduw (p. 31).

Ook het spiegelbeeld wordt anders gezien dan we gewend zijn. In de roman wordt geloofd dat de spiegel beschikt over een geheugen en dat een spiegelbeeld dus een afbeelding is van de persoon die erin gespiegeld is geweest. Speciaal daarom creëert de koning de functie van ijsbreker in zijn paleis, zodat zijn afbeeldingen worden vernietigd. Dit blijkt uit het volgende citaat: '[H]ij [de koning; LH] geloofde dat spiegels in het bezit waren van een geheugen. Wie ijscherven meesmokkelde, was dus in het bezit van opgeslagen afbeeldingen van de koning. En wie afbeeldingen van hem had, had ook de macht over hem.' (23)

In de roman komen namelijk veel 'spiegels van vlees' voor (bijvoorbeeld op p. 119, 320). Daarmee worden de mensen bedoeld die zich aan elkaar spiegelen. Zo ziet de kamerjongen zichzelf als een spiegel van vlees. Hij moet altijd voor de jonge koning klaarstaan, en hij hoort de jonge koning in alles

te volgen, zoals een spiegelbeeld. Deze spiegel-van-vlees-thematiek sluit aan bij de maskerade, niet jezelf zijn, maar een ander. De ander die op dat moment wordt gewenst. In de roman wordt een aantal keer benadrukt dat mensen maskers dragen (bijvoorbeeld op p. 245 en 253), zich aanpassen aan de omgeving en aan de rol die van hen gevraagd wordt – spiegels van vlees dus. Je eigen identiteit verdwijnt, de meest geschikte wordt aangemeten. ‘Ik probeerde hun uit te leggen dat je je naam verliest als je aan het paleis komt. Je bent je functie.’ (315) legt de kamerjongen uit aan de andere rebellen. Je bent wie je moet zijn, je zet je masker op, je bent een spiegel van vlees.

Prometheus’ moeder zegt dat de spiegel een vertekend beeld geeft: ‘Ik weet niet of ik mooi was. Ik keek in de spiegel, maar die laat ons alleen maar zien hoe we onszelf zouden willen.’ (148) Met deze uitspraak wordt bedoeld dat het onmogelijk is om jezelf te kennen en jezelf te zien zoals anderen je zien. Ook is het onmogelijk om jezelf te zien zoals je echt bent: je eigen waarneming is altijd gekleurd, je kunt niet objectief naar jezelf kijken.

De koning zegt ook dat het onmogelijk is om jezelf te zien zoals je bent, om jezelf te kennen. Hij zegt letterlijk dat je *denkt* dat je weet wie je bent, maar dat het niet de waarheid is. Als hij een tijdlang vermomd, anoniem door de stad gaat, waardoor iedereen ‘de koning had gezien, maar niemand wist hoe de koning eruit zag’ (136), zegt hij dat hij niet vermomd is door de kleding en accessoires, maar dat hij een ander is:

‘Het zijn niet alleen de snorren, baarden, schmink en kleren die maken wat je zijn, maar vooral zijn het de hersens. Je bent wat je denkt dat je bent. Wat ik ben? Een lichaam waaruit een ander lichaam te voorschijn kruipt. Wie ik ben? *Je est un autre.*’ (237)

De koning stelt dit vast, maar is er niet verheugd over. Hij komt tamelijk verward over als hij beseft dat hij niet meer weet of hij nu de prins is of een van de dubbelgangers, die zijn aangesteld toen hij van het paleis weg was. ‘Soms vraag ik me af of ik wel de prins ben of een dubbelganger. *Je est un autre est un autre est un autre.* Die stem in mijn hoofd.’ (240)

Ook de veelvoorkomende intertekstualiteit duidt op een soort transformatie. Eerdere teksten of gebeurtenissen worden immers in een nieuwe context gebruikt, waardoor er een verband wordt gelegd tussen datgene uit het verleden en uit het (verhaal-)heden. Zo wordt er in *Tongkat* gerefereerd aan Romulus en Remus, de mythologische oprichters van Rome (p. 263), zien de titanen er met hun vingermessen uit als afstammelingen van de ‘held’ Freddy Kruger uit de Nightmare on Elmstreet-films (p. 87) en aanschouwt Peter de kunstwerken van Duchamp in de tuin van het paleis: ‘Een fietswiel gemonteerd op een keukenstoel. Een fietsstuur gemonteerd op een fietszadel zodat het op een stierenkop lijkt. Het skelet van een vogel met als kop de scharen van een kreeft. Een stok met een witte kool erop gespietst.’ (77)

Er worden ook geregeld bijbelpassages aangehaald, onder andere op de volgende plaatsen: ‘Het volk liep zingend rond de tuilmuren, de bijbelse stad Jericho in gedachten’ (69), naar de val van Jericho in Jozua 5 - 6; ‘Er is nog een verhaal dat van vlees en bloed is. *Leg je vinger in de wonde.*

Geloof mij.' (240), naar het verhaal van de ongelovige Thomas uit Johannes 20:25-27 en 'Wijk maar Rode Zee' (192) naar de Mozes en de uittocht uit Egypte uit Exodus 14: 21-23.

Een andere bron waar de intertekstualiteit uit put, is de Griekse mythologie. Zo wordt de wereld waar de rebellen leven volgens hoofdstuk één en acht onmiddellijk door de lezer gekoppeld aan de onderwereld uit de klassieke mythologie, doordat ze met een bootje door een veerman (vergl. Charon) naar de andere kant van een rivier (vergl. de Styx) worden gebracht. Ook kunnen deze verbindingen met de mythologie worden gelegd bij Prometheus, één van de belangrijkste figuren uit de Griekse mythologie. De vader van de mythologische Prometheus heette ook Iapetus (moderner: Japetos) en ook deze Prometheus kon het zaad horen ontkiemen en groeien. De mythologische Prometheus schiep volgens de verhalen de mens en gaf ze het vuur, dat hij stal van de Olympus. Daarvoor werd hij gestraft door Zeus: hij werd vastgeketend aan een rots en een adelaar pikte zijn lever uit. De Prometheus uit *Tongkat* wijkt af van deze mythologische figuur. Deze Prometheus vertoont ook veel overeenkomsten met andere mythologische figuren. Zo vliegt hij net als Icarus met twee vleugels door de lucht en is zijn aanval op zijn vader (p. 88) net de vadermoord uit de mythe van Oedipus.¹⁴⁸ Zo bestaat de Prometheus uit *Tongkat* uit een compilatie van mythologische verhalen, en ook hier is dus sprake van een vorm van transformatie.

Toch wordt er in deze roman niet alleen verband gelegd met andere (kunst)werken. Er wordt juist, naar verhouding, weinig verwezen naar literatuur en kunst; de werkelijkheid vormt een zeker zo grote inspiratiebron. Zo is Juan hoogstwaarschijnlijk gebaseerd op Juan de la Cruz (Johannes van het kruis), uit wiens werk geciteerd wordt op pagina 199, 206, 216, 218 en 222 (en een vrije vertaling van diens werk op pagina 341).

Ook de rebellen zijn niet zomaar door Verhelst verzonnen. Ze dragen namelijk dezelfde voornamen als de belangrijkste leden van de RAF, de Rote Armee Fraktion (ook wel bekend als de Baader Meinhof Gruppe): Andreas Baader, Ulrike Meinhof, Gudrun Ensslin en Holger Meins. Deze terroristische organisatie werd in 1968 in Duitsland opgericht, was geïnspireerd door de communistische en marxistische leer en ageerde sterk tegen de kapitalistische maatschappij en het systeem. Aanleiding hiervoor was met name dat het Duitse volk en politiek de oorlog in Vietnam toestond, nadat zijzelf de Tweede Wereldoorlog hadden meegemaakt. Zo heeft Gudrun Ensslin gezegd na de verkiezingen in 1965: 'Wij moesten meemaken [...] dat de leiders van de SPD zelf gevangenen van het systeem werden, en politiek rekening moest houden met de economische en buitenparlementaire machten op de achtergrond.'¹⁴⁹ Het door de RAF gebruikt logo bestond uit een rode vijfpuntige ster (met een pistool erin), ook één van de sleutelsymbolen van de roman. Ook andere gebeurtenissen binnen en rond de RAF komen we tegen in de roman. Als Jünschke zich aan wil sluiten bij de RAF, krijgt hij de opdracht de stad te gaan verkennen, reist hij ondergronds (metro)

¹⁴⁸ Ik heb voor deze mythen gebruik gemaakt van: Schwab, G., *Griekse mythen en sagen*. Utrecht, Het Spectrum 1994, p. 11-22 en 120-123.

¹⁴⁹ Aust 2008, p. 34.

en markeert hij op een kaart de politiebureaus met vlaggetjes, beide elementen die ook in de roman voorkomen.¹⁵⁰ Ook het opvallend lange en blonde haar van Gudrun wordt in *Tongkat* beschreven. De overeenkomsten zijn zo groot, dat we ervan uit kunnen gaan dat Verhelst zich door de RAF heeft laten inspireren bij het creëren van zijn personages.

Tevens is Carlos waarschijnlijk ook geen verzonden personage, hoewel dit minder duidelijk is als bij de rebellen. Het personage Carlos is waarschijnlijk gebaseerd op Ilich Ramírez Sánchez, oftewel Carlos de Jakhals, een communistische terrorist die betrokken is geweest bij verschillende gijzelingen, vliegtuigkapingen, bomaanslagen, verminkingen en moorden. In 2003 publiceerde hij in de gevangenis een boek waarin hij zijn steun uitspreekt aan Osama Bin Laden en Sadam Hussein voor hun blijvende haat jegens de Verenigde Staten en het kapitalisme.¹⁵¹

Buiten deze drie concrete voorbeelden zijn er ook tal van andere gebeurtenissen die ons aan taferelen uit de werkelijkheid doen denken.¹⁵² Het kaalscheren van de vrouwen in de roman (p. 71) doet ons denken aan de voor ‘moffenhoeren’ uitgemaakte vrouwen na de Tweede Wereldoorlog of de onderdrukte koningsvrouwen in Oeganda. De protesterende vrouwen op pagina 165 doen denken aan de Dwaze moeders uit Argentinië; de militaire verkrachtingen op pagina 148 aan de misdaden op de Balkan.

¹⁵⁰ Aust 2008, p. 160.

¹⁵¹ Ik heb deze informatie ontleend aan Follain 1999.

¹⁵² Zie hiervoor ook Vaessens 2001, paragraaf 5.

10. DAVID NOLENS

De laatste analyse heeft betrekking op Nolens' roman *Stilte en melk voor iedereen* (2008). Deze roman is de meest recente die ik in deze scriptie bespreek. Het is wellicht interessant om een dergelijke recente roman naast andere postmoderne romans te plaatsen. Vertoont *Stilte en melk voor iedereen* dezelfde eigenschappen en thematiek als de 'vroeg-postmoderne' of als de 'hoog-postmoderne' romans? Of is hier een verandering waar te nemen?

10.1 Traditionele en structuralistische analyse van *Stilte en melk voor iedereen*

Stilte en melk voor iedereen is een behoorlijk complexe roman, omdat blijkt dat er geregeld een addertje onder het gras schuilt. Dit komt onder andere doordat in de roman voorkeur is gegeven aan een poëtisch, metaforisch taalgebruik, wat de roman wel dichtertlijk en beeldend maakt, maar niet gemakkelijk. De roman heeft ook een bijzondere geleiding: de roman bestaat uit drie delen, gescheiden door een blanco pagina. Er zijn geen hoofdstukken in de roman, maar het verhaal wordt geregeld onderbroken door 'stiltes'.

Bij het vaststellen van de belangrijkste personages in *Stilte en melk voor iedereen* lopen we direct tegen een probleem aan. Op het eerste gezicht gaat de roman over drie hoofdpersonages: het echtpaar Sarah en Martin en de psychiater. Naarmate de roman vordert, blijkt echter dat Sarah niet zelf aan het woord is, maar dat haar man Martin in haar naam vertelt tegen de psychiater, zoals blijkt op pagina 155: 'Verder geef ik toe dat ik niets van vrouwen begrijp en ja, dat ik het verhaal heb verteld vanuit mannelijk perspectief, hoewel ik haar aan het woord liet.' Later in de roman blijkt dat de verhalen van Sarah en Martin beide verzonden zijn door de psychiater: 'Wat ik Sarah en vervolgens Martin in de mond heb gelegd, wat voor verderfelijks ik heb toegeschreven aan de prominenten en de randfiguren – het komt allemaal uit mijn koker.' (188)

Verteller en karakterisering

De vertelwijze in *Stilte en melk voor iedereen* lijkt op het eerste gezicht gelaagd, maar het ligt complexer. In de drie delen in de roman is drie maal sprake van een ik-vertelling. Op het eerste gezicht lijkt de ik van het begin tot pagina 152 Sarah te zijn, van pagina 155 tot pagina 183 lijkt de ik Martin en van pagina 185 tot 198 de psychiater. Achteraf blijkt – althans, zo doet de auteur het voor, ik zal hier later op terugkomen – dat de ik in de gehele roman de psychiater is, die zich achtereenvolgens in de rol van Sarah en Martin inleeft en vanuit die rollen het verhaal vertelt.

De karakterisering van de personages door de ik-vertellers gebeurt op expliciete wijze. Dat is in deze roman vrij eenvoudig vast te stellen, omdat de gedachten, emoties en beweegredenen van Sarah en Martin uitgebreid worden meegedeeld: je kijkt als het ware in hun hoofd, precies zoals een psychiater dat ook wil doen. Zo zegt Sarah bijvoorbeeld dat ze erg verdrietig is, en dat niemand haar bij dat verdriet helpt: 'Troost vind ik uiteindelijk nergens; het is niet te koop. En om troost bedel ik niet.' (127)

In het eerste hoofdstuk karakteriseert de ik-verteller met name Martin: 'Sarah' vertelt over de ziekte van haar man. In tweede hoofdstuk wordt vooral Sarah gekarakteriseerd, alhoewel 'Martin' ook over zichzelf vertelt. In het laatste hoofdstuk karakteriseert de psychiater zichzelf, omdat hij dan toegeeft dat Sarah en Martin door hem verzonnen zijn. Daarmee karakteriseert hij zichzelf indirect: we krijgen als lezer immers het beeld van hem dat hij een verregerende en vreemde fantasie heeft: alle vreemde perikelen van Sarah en Martin heeft hij zelf ingebeeld, hij is 'ziek in zijn hoofd'. De karakterisering in deze roman is altijd van subjectieve aard en daardoor minder betrouwbaar, aangezien het niet door een neutrale verteller gebeurt, maar vanuit één van de personages. Het beeld dat bijvoorbeeld in het eerste hoofdstuk van Martin wordt geschetst, is niet een algemeen geldende opvatting, maar is Sarahs persoonlijke mening over haar man.

Naarmate het verhaal vordert, leer je de personages beter kennen, omdat er steeds meer informatie over hen gegeven wordt. Zo wordt bijvoorbeeld op pagina 98 verteld hoe Sarah en Martin elkaar hebben leren kennen: 'Ik heb Martin aan de universiteit leren kennen. Hij was een van de mooiste en interessantste jongens, ook vanwege zijn torment, waarmee hij meisjes deed dromen van een leven aan de zijde van een kunstenaar.' Tegenstrijdig is echter dat je, naarmate het verhaal vordert, er ook achter komt dat Sarah en Martin slechts verzonnen zijn, en dat ze dus voor de lezer verdwijnen.

De personages

Sarah en Martin zijn personages met menselijke karaktertrekken: ze hebben dan wel wat vreemde eigenschappen en hebben veel problemen, de problemen zijn wel van menselijke aard. Een aantal ideeën zijn echter vrij bizar: zo zijn Sarahs 'borstfantasieën' tamelijk excentriek en slaat Martin in zijn anale therapieën behoorlijk door. Hun leefomgeving is ook realistisch. Er wordt bijvoorbeeld verteld dat Sarah en Martin samen in Antwerpen wonen, en meer specifiek, in een appartement op en met uitzicht over het Theaterplein.

Ondanks dat Sarah en Martin verzonnen zijn, wil ik toch met de beschrijving van de personages eerst stilstaan bij hen, alvorens ik de psychiater zal analyseren. Het grootste gedeelte van de roman gaat immers over hen.

Sarah is een knappe vrouw, dat kunnen we immers opmaken uit Sarahs uitspraak op pagina 17:

'Het mooist aan mijn lichaam vind ik dat het zo lang en slank is, met een echte kont en met volle borsten. Ik bekijk mezelf vaak dagelijks in de spiegel en het zit nog goed. [...] Ik heb

immers altijd geweten, ook als klein meisje, dat ik mooi ben, dat men naar mij kijkt, dat ik een droom in beweging breng.'

De psychiater beschrijft Sarah als volgt: 'Omdat ik geen dichter ben, moet ik mij beperken tot dit: Sarah is van allerzachtste room gemaakt; haar borsten zijn als een bootje op een kalme zee [...]' (157)

Een mooie vrouw, maar met een kwaal, want Sarah heeft lekkende borsten. Sarah zelf denkt echter dat zij een bijzondere gave heeft: ze denkt dat zij een nooit ophoudende hoeveelheid melk kan produceren, mogelijk door de dwanggedachten van haar man. Ze heeft waanbeelden waarin zij de borst geeft aan allerlei prominente en marginale figuren van de samenleving. Onder haar 'borstgangers', voor wie zij een toevluchtsoord is, rekent zij de psychiater, een jonge vader, genaamd Hans, en diens vrouw Lena, een politicus, een hoofdredacteur, de koning, een zwartzak¹⁵³, een kardinaal, een allochtoon, een popmuzikant en de president. Sarah denkt dat zij allen aan haar borst drinken en hun hart luchten, omdat zij [...] 'zowel moeder als hoer in één persoon [is]; daar kan geen mens weerstand aan bieden,' (142) zoals de popmuzikant aan haar verklaart.

Sarah heeft ook een aantal hersenspinsels die als een rode draad door het verhaal lopen. Een van haar prominente ideeën is dat de wereld en de mens vergelijkbaar zijn met een donut: een cirkel met in het midden een niet te dichten gat. 'De Westerse wereld is een donut. In het midden is een gat geslagen. We krijgen haar niet meer gevuld. Ook de Westerse mens is een gat geslagen. We krijgen hem niet meer gevuld.' (39) Nergens in de roman wordt uitgelegd wat er met deze metafoer wordt bedoeld, maar we kunnen uit dit fragment opmaken dat er ergens een tekort is, een leegte, en dat die leegte opgevuld moet worden. Niet alleen Sarah is door deze donut-gedachte gegrepen, ook Martin haalt deze gedachte aan. Hij legt aan het einde van de roman uit aan de psychiater: 'De handelingen die op de gedachten aansluiten, en omgekeerd. Mijn vrouw en ik noemden dat het gat in de donut waar we doorheen vallen. De donut staat dan symbool voor de mens en de wereld die hij is.' (170)

Sarahs man Martin is ook niet bepaald een ongecompliceerd persoon. Hij is ingenieur in de controlekamer bij BASF en zit daar goed op zijn plaats, want hij heeft een uitzonderlijk geestelijk talent: hij beschikt over een absoluut geheugen. Sarah zegt daarover:

'Mijn man is een informatiebom. Als die ooit ontploft, dan wordt de stad bedolven onder miljoenen citaten en beelden. Hij droomt ervan zijn schedel te lichten en zorgvuldig de onzin van het zinvolle te scheiden, het kaf van het koren, opnieuw zijn eigen mens te worden.' (21)

Martin kampt met een depressie en een identiteitscrisis, waar Sarah niet veel mee kan: '[h]ij is veranderd, maar hoe, dat kom ik niet te weten' (139). Op een complexe wijze verlangt Martin ernaar

¹⁵³ 'Zwartzak' is een beledigende bijnaam voor een Vlaamse collaborateur in de Tweede Wereldoorlog.

om vrouw te zijn, zoals blijkt uit het tweede deel van de roman. Zo vinden we op pagina 155 de volgende bekentenis:

‘Ik ervaar heel precies hoe ik van mijn vrouw een personage heb gemaakt dat zich overlevert aan excessief gedrag, juist omdat ik, ikzelf dus, niet in staat ben om de kern te raken. Laat ik zeggen: ik durf het niet, uit angst om me te branden aan wat ik beschouw als mijn diepste, diepste verlangen: vrouw te zijn.’ (155)

Later in de roman wordt dit in een gesprek met de psychiater herhaald: ‘‘Ik [Martin; LH] ben een man, ben daar blij mee en tegelijk zit er een vrouw in mij en die zou ik graag zijn.’ ‘U wilt de vrouw in u de overhand laten krijgen?’ ‘Zo is dat.’’ (157)

Martin heeft ook een seksueel trauma omdat hij als zevenjarige op een kamp moest kijken naar seksuele handelingen van zijn kampleider Ernest en diens vriendin. Een gevolg daarvan is dat hij Sarah nu niet meer kan penetreren, wat hun relatie, die al slecht was, niet ten goede komt. Martin is daarom samen met Sarah in therapie, hij slikt medicijnen en hij experimenteert in het homoseksuele circuit, maar niets lijkt te helpen.

De psychiater, de derde ‘hoofdpersoon’, heeft zowel Sarah als Martin op consult. Hij heeft echter een andere band met Sarah dan met Martin. Martin ziet hij echt als klant: hij wil hem helpen met zijn ziekte en zijn trauma. In het derde deel van de roman blijkt echter dat de psychiater, die Ernest blijkt te heten, zelf verantwoordelijk is voor Martins trauma: hij was Martins vroegere kampleider. Sarah fungeert daarentegen als helper van de psychiater. Zij beeldt zich in dat hij aan haar borst ligt, hij zegt dat hij van Sarah houdt. Als teken van zijn liefde voor Sarah en van zijn onmacht, betaalt hij de laatste keer dat hij Sarah ziet, aan haar honorarium. Voor Sarah is hiermee de therapie afgelopen, voor de psychiater begint het hier juist. De psychiater bekent dat hij zich vooral heeft beziggehouden met anderen mensen, zodat hij zelf niet toekwam aan leven. Daar wil hij aan gaan werken. Typisch is dat we met dat betalen van het honorarium weer terug zijn bij het begin van de roman. De roman begint immers met: ‘Groot is mijn verbazing als ik [Sarah; LH] van de psychiater het honorarium ontvang dat ik aan hem zou moeten betalen.’ (7) Het einde is dus ook het begin: de opbouw, de compositie van de roman is circulair.

Wat tevens opmerkelijk is, is dat de psychiater de mensen kent die Sarah verbeeldt. Hij en Martin doen haar borstgangers af als waanbeelden, maar de psychiater blijkt hen in het laatste deel te kennen. Als de psychiater naar de presentatie van Lena’s lied gaat, beschrijft hij al Sarahs borstgangers; hij kent niet alleen bekende mensen als de president en de koning, maar ook Otthman en Hans. Over Sarahs borstgangers zegt hij: ‘[z]ij waren zo aanwezig dat ik hen als mijn naasten begon te beschouwen, mijn bezit; ik heb met hen gespeeld en verloren.’ (191)

Door deze ontmoeting rijst de vraag: is de psychiater wel de verteller? Het kan immers ook zo zijn dat Sarah het hele verhaal vertelt, dan zou dat direct een verklaring zijn voor de ontmoeting tussen de psychiater en Sarahs borstgangers. Want hoe betrouwbaar is de bekentenis van de psychiater, één van de personages in de roman, dat hij alles verzonnen heeft? Ook in de delen van Sarah en Martin wordt immers de schijn opgehouden dat zijzelf aan het woord zijn. Opmerkingen van de psychiater zoals '[a]ls psychiater weet ik echter dat alles omkeerbaar is, zelfs al lijkt dat niet het geval te zijn' (190), lijken de hypothese dat Sarah uiteindelijk de verteller is alleen te bevestigen.

Het is niet alleen merkwaardig dat de psychiater Sarahs borstgangers, Sarahs waanbeelden, kent, het is ook opvallend dat de psychiater dezelfde beeldspraak als Sarah gebruikt. Zo stelt Sarah in het begin van de roman: 'Dat wij elkaars willekeur of noodzaak zijn geworden, is helemaal te wijten aan de taal, aan deze tijd en aan de angst om gek te worden. Wij zijn geen plezierbootje.' (13) De psychiater zegt op pagina 193: 'Ik heb me vooral met anderen beziggehouden, zodat ik zelf niet toekwam aan leven. Dat blijkt uit alles wat ik hier heb verteld, waarvoor mijn verontschuldigen. Ik ben geen plezierbootje.'

Wie de verteller is, blijft een mysterie in *Stilte en melk voor iedereen*. De roman is dan ook niet geschikt voor een traditionele analyse, waarbij een verklaring van personages en verteller noodzakelijk is. Laten we eerst *Stilte en melk voor iedereen* in het model van Greimas passen, om te kijken wat een structuralistische lezing van het verhaal op zou leveren en te onderzoeken of dit een geschikte manier is om de roman te analyseren.

Structuralistische analyse

De eerste stap is het bepalen van het subject en – stap twee – het daarbij behorende doel. Je zou mijns inziens drie verschillende subjecten en doelen kunnen aanwijzen, in ieder deel een ander. In deel één is het subject dan Sarah, in deel twee Martin en in deel drie de psychiater. Allen hebben zij hetzelfde doel: hun ware identiteit vinden en genezen van hun ziekte.

Stap drie en vier: het subject wordt tegengehouden door een tegenstander en geholpen door een helper. Hier zijn opnieuw drie verschillende mogelijkheden. In deel één wordt Sarah geholpen door haar borstgangers, die haar bestaan weer zin geven. Zij wordt tegengehouden door Martin, die, ondanks dat zij volledig langs elkaar heen leven, belemmert dat zij dichter bij zichzelf kunnen komen. In deel twee wordt Martin geholpen door de psychiater, met wie hij zijn problemen, angsten en verlangens beschrijft. Hij wordt tegengehouden door zichzelf. Om uit de diepe put te komen, kan hij alleen geholpen worden door zichzelf. Hij moet zijn angsten overwinnen, niet bij de pakken neer gaan zitten en werken aan een oplossing. In deel drie wordt de psychiater geholpen door Sarah, voor wie hij liefde voelt en die hem inzicht schenkt. Hij wordt tegengehouden door zichzelf en door zijn (hippie)verleden. Hij moet loskomen uit de voor hem vaststaande gewoontes, zich openstellen voor nieuwe impulsen.

De laatste twee stappen zijn de zender, die de aanleiding is van het object en de ontvanger die het object in ontvangst neemt. Het object was in alle delen gelijk: het vinden van de ware identiteit. Degene die dat in ontvangst neemt, zijn de personages zelf, in deel één, twee en drie dus respectievelijk Sarah, Martin en de psychiater. Ook de aanleiding is te vinden in de personages zelf. Ze willen immers zelf hun ware identiteit vinden, ze willen zelf het doel van hun bestaan achterhalen, omdat ze zo niet gelukkig zijn, zo niet tevreden zijn met en in het leven.

10.2 Stilte en melk voor iedereen postmodern geanalyseerd

In deze paragraaf wil ik aan de hand van de centrale gedachte in de roman – de wereld en de mens als donut – de roman op een postmoderne wijze analyseren. De donut-gedachte speelt een belangrijke rol in de gehele roman. De donut bestaat uit twee essentiële elementen: de cirkel (circulariteit) en het gat in het midden. De cirkel, symbool van volheid, en het gat, symbool van leegte, lijken elkaars tegenpool. Toch blijkt in deze roman dat dit een paradox is: er is wel degelijk een tegenstelling, maar in deze roman wordt aangetoond dat één gedachte – de donutgedachte – zowel leegte als volheid symboliseert: die spanning maakt het juist interessant.

De donut-gedachte heeft betrekking op twee onderdelen in deze postmoderne analyse: op de visie op de mens (en de wereld) en op de rol van de taal. In deze analyse zal ik dan ook laten zien dat de donut-gedachte, de wens om een volle cirkel te worden, zowel in het mensbeeld als in de taalopvatting in de roman terug te vinden is. Ik zal ze in deze volgorde in de analyse aan bod laten komen.

Identiteit en identiteitscrisis: de mens als donut

Zoals ik reeds in de traditionele analyse heb opgemerkt, heeft Martin te kampen met een identiteitscrisis. Maar ondanks dat Sarah zich in haar ‘deel’ met name over de ziekte van haar man bekommert, heeft zij zelf ook identiteitsproblemen. De vragen waar Sarah en Martin allebei mee zitten, zijn ‘wie ben ik en waarom ben ik zoals ik ben?’. Sarah snijdt dit probleem vrijwel onmiddellijk in de roman aan: zij vraagt zich af hoe je jezelf kunt zijn.

‘In een advertentie las ik de onheilspellende woorden ‘De terugkeer naar de authenticiteit’. Dat bracht me in verwarring. Is er dan ooit iemand in geslaagd authentiek te zijn? Is er dan ooit iemand in geslaagd zichzelf te zijn?’ (14)

In de roman wordt een aantal redenen genoemd waarom het onmogelijk is om jezelf te zijn. Allereerst komt dat omdat wij als mensen gewend zijn om een rol te spelen, of anders gezegd, een masker te dragen, waardoor wij niet onszelf zijn, maar dat wij zijn zoals op dat moment van ons verwacht wordt. Dit wordt in de roman duidelijk gemaakt als Hans, de jonge vader, in een gesprek met Sarah vertelt dat als hij als barman aan het werk is, hij het gevoel heeft dat hij een rol vervult, de

rol die op dat moment gewenst is. ‘Maar ik heb een rol, terwijl de cafégängers, naarmate de nacht vordert, steeds meer uit hún rol vallen.’ (132) Sarah stelt vervolgens dat acteurs de gave hebben om snel van masker te wisselen, en dat ze zich daarom snel in een ander in kunnen leven. Deze identiteit zou je daarom een vloeibare identiteit kunnen noemen, waarbij het subject, een ander is op de momenten dat dat gewenst is. Het subject beschikt zo over diverse maskers, die om beurten opgezet kunnen worden. Sarah benoemt dit ook in de roman; ik geef een lang citaat.

‘Ik weet niet hoe dat bij andere mensen zit, maar ik heb het al mijn hele bewuste leven: mijn kunde om me zodanig in de ander te verplaatsen dat ik de ander word, niet de ander in zijn of haar totaliteit, maar de ander voor een deel van hem of haar – bijvoorbeeld zijn of haar huid of een gebaar, een manier van spreken, de kleur van een dialect, een slepend been, een omhooggetrokken wenkbrauw, een manier van zitten, zelfs een bepaalde blik in de ogen, waarvan ik weet dat die mij niet eigen is. Dat deel van de ander overvalt me dan, want ik heb het niet geleend, althans niet bewust, het is een inbezitneming door de ander. Het is een heel vreemde gewaarwording, waarbij ik altijd opnieuw leer dat Sarah, de vrouw die ik eigenlijk ben, eigenlijk geen naam verdient. Dat ik eerder mijn naam, Sarah, dien. Zo is de werkelijke verhouding tussen enerzijds mijn spreken en denken en anderzijds wie ik ben – juist omdat ik nooit echt te weten kom wie ik ben.’ (138-139)

Er bestaat volgens Sarah dus niet één vaste identiteit, je kunt volgens haar niet één iemand zijn, jezelf zijn, want wie is dat? Is dat één persoon die, in dit geval, de naam Sarah draagt? Sarah merkt op dat zij al die maskers bij elkaar is, al die verschillende identiteiten in zich draagt, die samen worden geschaard onder de naam Sarah. Één naam, meerdere verschijningen.

Een andere reden kunnen we opmaken uit de uitleg van de psychiater aan Sarah. Sarah vertelt de psychiater dat zij zich weleens verbaast over het feit dat Martin en zij bij elkaar blijven, ondanks al hun problemen. Het antwoord van de psychiater is dan: ‘dat is omdat je toch minder van jezelf bent dan je zou denken. Je bent meer van Martin dan je in woorden kunt uitdrukken. Er is een rest van jou in hem opgegaan. Kortom, jouw identiteit is met hem verknoopt.’ (115) In de roman komt duidelijk het idee naar voren dat het streven van de mens is om een cirkel te worden. De cirkel die staat voor volheid, compleetheid, voor begrip en zelfkennis. De psychiater legt dit op pagina 170 uit: ‘Alles wat er is gebeurd, is, omdat ik zo geworden ben. Of ik ben zo geworden, omdat het is gebeurd.’ De psychiater legt in het aangehaalde fragment van pagina 115 aan Sarah uit dat een identiteit, een cirkel, niet losstaat van andere cirkels, maar altijd overlappingen vertoont met die van een ander. Mensen spiegelen zich aan elkaar, passen zich aan elkaar aan, waardoor de identiteiten verknoopt raken en waardoor je als subject een deel van de ander in je hebt. Martin geeft in de roman ook aan dat zijn identiteit en die van Sarah verknoopt zijn (geweest). Zo zegt hij: ‘[Met Sarah voerde] ik een gesprek waarbij het onduidelijk was wie er nu aan het woord was. Wij waren als één persoon. Onze zinnen sloten zich aaneen of voelden elkaar aan, alsof ze uit één mond kwamen.’ (168-169) Volgens Martin is het fout gegaan toen Sarah de wereld ging verkennen en hij in de wereld verdwaalde, waardoor ze steeds verder uit elkaar groeiden.

Sarah legt Martin in het begin van de roman uit dat iedereen zich spiegelt en dat het onmogelijk is om helemaal jezelf te zijn. Ook vertelt ze hem waarom het geen nut heeft als hij bij haar weg zou gaan:

“Daarom heeft het ook geen zin om mij te verlaten’, leg ik hem uit, ‘want zelfs al isoleer je jezelf, zelfs al ga je alleen wonen, dan nog zul je jezelf spiegelen aan mij of aan een ander of aan “men”, maar nooit aan jezelf. Jij krijgt jezelf nooit te zien. Zelfs “men” krijgt zichzelf nooit te zien. Niemand krijgt zichzelf ooit te zien. En jouw aanleg voor dwanggedachten is de mislukte, zelfs erg pijnlijke poging om een cirkel te worden, om bij jezelf thuis te komen, om jezelf te herkennen. Maar door steeds dezelfde gedachte te herhalen verlies je jezelf nog meer.” (12)

In dit spiegelen aan de ander of aan ‘men’ herkennen we Lacans spiegelfase: een identiteit aangereikt krijgen in plaats van zelf ontdekken en ontwikkelen. In deze roman wordt dit echter geproblematiseerd. De personages klampen zich in deze roman vast aan hun spiegelbeeld, omdat dat hun enige houvast is, omdat dat de enige manier is om niet te verdrinken in het depressief-makende onvermogen, omdat dat de enige manier is om iemand te kunnen zijn. ‘Ik val door mijn spiegelbeeld en daar is niets.’ (152)

Bij deze spiegel hoeft niet alleen gedacht te worden aan een daadwerkelijke spiegel, ook andere dingen kunnen als spiegel fungeren, zoals een boek waarin een leefwijze voorgeschreven wordt. ‘In Vlaanderen wordt het mensbeeld vandaag gedicteerd door de bekende Vlaming, die op zijn of haar beurt in de boekjes een spiegel vindt.’ (38) Ook andere mensen kunnen een zo’n spiegel zijn waar anderen zich aan willen spiegelen, zoals de psychiater zegt: ‘De prominenten zijn de gevallen goden; zij zijn tussen de mensen gaan leven, als wandelende spiegels.’ (195)

De personages in de roman zijn zich bewust van het feit dat zij zich met hun spiegelbeeld identificeren, maar zien geen andere mogelijkheid. Ook weten zij dat dit beeld niet correct is, zoals letterlijk door Sarah uitgesproken wordt op pagina 67: ‘We zijn beland in het tijdperk van de spiegel, waarin de mens met grote, waterige ogen naar zichzelf kijkt. Het leven zoals het is, en daar valt niets meer aan toe voegen, zo lijkt het.’ Sarah levert met deze uitspraak kritiek op de hedendaagse maatschappij. Volgens haar komt het namelijk door het narcisme dat men alleen naar het eigen spiegelbeeld kijkt. Want de mens moet zichzelf minder interessant gaan vinden, maar dan moet er wel iets interessants voor in de plaats komen. En dat komt niet, want buiten het spiegelbeeld is leegte.

Er is dus eigenlijk niet in te gaan tegen dat aangereikte beeld, het is onmogelijk om toch op zoek te gaan naar een (eigen) identiteit, om verder te zoeken dan dat spiegelbeeld.

Ook Martin onderkent deze onmogelijkheid. Hij vertelt de psychiater: ‘U moet beseffen hoe moeilijk het is om, zoals je dat zegt, jezelf te vinden, als je op elk ogenblik, dus voortdurend, wordt

overspoeld door beelden en stemmen.’ (174) Later in de roman zegt hij: ‘De wortel van elke dwanggedachte: de onmogelijkheid om bij jezelf te zijn. De naakte persoon bestaat niet.’ (182)

De personages zijn zich bewust van hun onvermogen iemand te zijn, en proberen op diverse manieren toch zelf iemand te worden; iemand te ontdekken, te ontwikkelen en volledig te begrijpen: een cirkel te worden, heel, vol, rond en zelfstandig. Op allerlei, haast wanhopige, manieren wordt in deze roman gezocht naar die cirkel. Volgens Sarah is dat een onmogelijke opgave, omdat alles al een cirkel is, alles is al vol en autonoom en ze ziet geen mogelijkheid om daar zelf als volle identiteit tussen te leven en haar plaats te veroveren, zoals ze letterlijk op pagina 15 zegt: ‘We kunnen geen cirkel worden, omdat alles al een cirkel is!’ Ook is het onmogelijk volgens haar omdat je door te denken dat je jezelf kunt leren kennen, dat je een cirkel kunt worden, je jezelf alleen maar meer verliest en daardoor raak je nog meer vervreemd van je eigen identiteit. Martin geeft dit niet zo gemakkelijk op. Hij is van mening dat je door seksualiteit bij jezelf kunt komen: ‘ik [heb] geleerd hoe iedereen, man en vrouw, in de seksuele handeling als het ware door het lichaam van de ander heen tast om uiteindelijk weer bij zichzelf uit te komen.’ (173)

Seksualiteit speelt een grote rol in de roman. De relatieproblemen tussen Sarah en Martin hebben daar mee te maken en zij willen hun seksuele strubbelingen herstellen. Sarah geeft Martin alle ruimte daarvoor. Martin experimenteert en raakt enorm geobsedeerd door zijn anus. Volgens hem is dat de plaats waar zich een diepere waarheid bevindt en zal het hem helpen om zijn seksuele blokkades ten opzichte van Sarah te overwinnen. Martin mengt zich in het homoseksuele circuit ‘omdat [z]ijn aars daar om vraagt’ (144), en ondergaat helende anale massages. Ook krijgt hij van de psychiater zetpillen – ‘zilveren kogels’ volgens Sarah – voorgeschreven. Ook hier vinden we dus de donut-gedachte terug: Martin probeert door zijn anale experimenten letterlijk het gat (in de donut) te vullen en dichterbij zichzelf te komen. Ook Sarah merkt dit op: ‘De zilveren kogel is door mijn man heen gegaan. Het schapenvel is weer uitgerold, als de zachte witte loper die nergens heen gaat, als de poging nu om dichterbij zichzelf te zijn.’ (127)

Martin doet er alles aan om een volle cirkel te worden, om zichzelf te worden, Sarah heeft de hoop opgegeven. Zij gelooft niet dat zij zichzelf kan worden, dat zij de cirkel kan worden. Ook ziet zij de zinloosheid ervan in. Je kunt immers (met veel moeite) wel een cirkel worden, maar de cirkel is leeg. De wereld bestaat uit individuen, uit afzonderlijke cirkels, die allemaal een gat in het midden hebben, een leegte en het kan niet gevuld worden. Over die leegte gaat de volgende paragraaf.

Het gat in de taal, de taal als donut

Een laatste reden waarom het onmogelijk is voor de personages om zichzelf te zijn die in de roman gegeven wordt, is van geheel andere orde en heeft betrekking op de taal. In *Stilte en melk voor iedereen* wordt namelijk benadrukt dat personages alleen in de taal bestaan; één van de centrale ideeën in deze roman is immers dat het personage de taal is, dat het personage uit woorden, letters bestaat. Dit blijkt uit het feit dat Sarah en Martin, op het eerste gezicht realistische personages,

slechts fictie, verzinsels, taaluitingen blijken te zijn. Ook blijkt het bijvoorbeeld uit uitspraken als: 'mijn man en ik leven in de taal'. (13) Of uit Sarahs advies aan Martin om zijn eigen ervaringen op internet vast te leggen in taal, zodat hij weet dat hij bestaat. 'Waarom begin je niet met je eigen weblog? Een dagboek op het internet doet je bestaan.' (46)

Omdat de personages niet kunnen ontsnappen aan de taal, zijn zij zich terdege bewust van de tekortkomingen van de taal. Voor sommige dingen en gebeurtenissen bestaan geen woorden. Zo zegt Sarah: '[j]e kunt je nooit helemaal uitdrukken tegenover een ander'. (114) En daarbij geldt ook: je kunt de ander nooit helemaal begrijpen. Sarah zegt op diezelfde pagina bijvoorbeeld ook dat 'zijn pijn voor jou een abstractie [is]', waarmee ze bedoelt dat je dingen als pijn wel kunt omschrijven, maar niet op een manier dat de ander het helemaal begrijpt. Hiermee wordt de toereikendheid van de taal aan de orde gesteld. Sommige zaken zijn niet onder woorden te brengen, omdat de taal daar tekort voor schiet. Hier herkennen we opnieuw een theorie van Lacan, die van het on gezegde, objet a, en de leegte die daarmee samenhangt, en het verlangen om die leegte te vullen. Hier is dus opnieuw sprake van een gat (in de taal) dat gevuld moet worden: de centrale donut-gedachte.

Ook aan het begin van de roman stelt Sarah deze problematiek aan de orde. Uit het volgende citaat blijkt dat Sarah zich erover verbaast dat er geen woord bestaat voor arbeidsverdriet bestaat, terwijl het volgens haar een veelvoorkomend verschijnsel is. Een verschijnsel dus dat we niet uit kunnen drukken in woorden; een voorbeeld van een tekortkoming van de taal.

'Er is veel verdriet tegenwoordig. Hoe meer mensen, hoe meer verdriet. Ik wijt het aan het werk, waaruit geen vreugde spreekt. Het woord 'arbeidsvreugde' bestaat. Maar nog nooit hoorde ik praten over 'arbeidsverdriet'. Dat is desondanks wat er in miljoenen kantoren gaande is, een zacht, sluimerend arbeidsverdriet, vanwege de computer, die de bediende van elk vergezicht berooft, vanwege de buitenlucht die de kantoor-slaven moeten missen, vanwege de routine, die zo duidelijk maakt dat tijd wordt verspild aan onzinnige taken.' (27)

De problemen van Martin worden door Sarah ook direct aan de taal gekoppeld. Zij zegt 'wie zich niet kan geven aan een ander, staat gehandicapt in de wereld. Hij leeft niet ten volle. Er ontbreekt iets aan hem. Hij lijdt aan afasie.' (69) Afasie, de stoornis dat je niet kunt zeggen wat je wilt zeggen, wordt hier vergeleken met het ontbreken van iets waardoor iemand niet ten volle kan leven. Het belang van de taal is hierdoor niet meer te onderschatten: het niet kunnen genieten van het leven omdat er iets ontbreekt, is net zoiets als leven zonder mogelijkheid je uit te drukken in taal.

Ook het leven en de werkelijkheid worden in de roman gekoppeld aan de taal. Zo vinden we op pagina 29: 'Er waren zesentwintig aanwezigen, evenveel er letters zijn in ons alfabet, maar of daar dan een boeiende syntaxis uit voortkwam, is andere koek.' De realiteit als talig systeem. Ook aan het einde van de roman komt deze beeldspraak terug, als de psychiater naar Sarah en Martin kijkt en concludeert: 'Zij hebben hun alfabet herschreven'. (197)

In de roman wordt niet gesuggereerd dat de personages echte mensen zijn, personages zijn wat ze zijn: een verzameling letters. Dit blijkt onder andere uit dit fragment uit Sarahs deel: “Je maakt van mij fictie,’ zei Martin onlangs. Ik heb geantwoord dat dat onmogelijk is, van fictie maak je geen fictie meer.’ (97) De personages zijn dus verzonnen, maar niet alleen de personages, de hele roman wordt gepresenteerd als fictie. De psychiater zegt immers – bovendien één van de motto’s – dat hij het hele verhaal bedacht heeft:

‘Alles wat in dit verhaal aan bod kwam, is fictief. En wat wel op feiten berust, werd gefictionaliseerd. Met als resultaat dat fictie en non-fictie op elkaar lijken en elkaar zelfs voortbrengen, zoals dat in het leven het geval is.’ (196)

Die combinatie van fictie en non-fictie wordt in dit fragment positief beschreven: fictie en werkelijkheid lijken elkaar immers elkaar niet uit te wissen, maar zij brengen elkaar voort (waardoor ze op elkaar lijken). Maar dit vervagen van de grenzen tussen fictie en non-fictie kan ook hele vervelende gevolgen hebben, zoals de psychiater aan het einde van de roman terecht opmerkt: ‘[...] sommigen zullen handelen alsof het fictie is, zonder stil te staan bij de verschrikkelijke gevolgen voor de non-fictie van alledag.’ (196) De psychiater bedoelt hiermee dat het gevaarlijk is om helemaal in je fantasie op te gaan, zoals hij deed toen hij als kampeider de kleine Martin betrok bij zijn seksuele lusten.

In *Stilte en melk voor iedereen* komt ook het postmoderne idee dat het onmogelijk is om origineel te zijn aan de orde. Zo zegt Sarah op pagina 63 ‘hoe kunnen wij nog anders dan denken in slogans?’. Ook vinden we op pagina 61 ‘[d]e meesten schrijven niet, maar luisteren onafgebroken naar het gestamel in hun hoofd, tasten naar een verhaal waarop ze zouden kunnen steunen.’ Alles is al eens gezegd, de mens reproduceert slechts de dingen die hij eerder heeft opgevangen. Hiermee hangt het idee samen dat de mens niet kan ontsnappen aan vaststaande scenario’s. Dit wordt ook zo in de roman gezegd:

‘Eigenlijk is het zo dat we beiden de gevangenen zijn van een eindeloos verhaal. Dat beseft kwetst ons. We zouden uit het verhaal willen kunnen stappen, niet alleen uit ons verhaal, maar uit alle verhalen. De verhalen die geschreven worden door de wereldpolitiek, de journalisten, de vrienden, de familie, de kennissen, de entertainers, de werkgevers, de schrijvers en de stotteraars. Onmogelijk.’ (22)

Doordat de mens alleen uitspraken en gedachten reproduceert en scenario’s opvoert, lijkt hij al snel op andere mensen, die ook allemaal uitspraken reproduceren en scenario’s opvoeren. Een mens is door deze afwezigheid van originaliteit en eigen inbreng inwisselbaar voor anderen. Dit wordt gethematiseerd in de laatste scene, waarin de personages op elkaar lijken en zich aan elkaar spiegelen: ‘Sarah gaat min of meer gekleed als Lena, die op haar beurt gekleed gaat als Niko, van Martin.’ (197) Het idee van de inwisselbaarheid wordt bevestigd door de psychiater, die aan het einde van de roman bekendt dat ‘wij [de personages die in de roman optreden; LH] verdwijnen naar

de achtergrond. Wij waren niet echt aanwezig. Dit was ons onpersoonlijk avontuur, van een ander.’
(197) Hiermee wordt duidelijk gemaakt dat het verhaal niet over hen ging, maar dat het verhaal op iedereen van toepassing is. Dat dit is hoe de wereld en de mens in elkaar steken, de wereld en de mens als donut.

11. CONCLUSIE

Aan het einde gekomen van deze scriptie, wil ik teruggaan naar de vragen die ik in de inleiding heb gesteld: Waarin wijken postmoderne personages af van traditionele personages? Hoe ziet het postmoderne personage eruit? Zijn er overeenkomsten tussen postmoderne personages en wat zijn die overeenkomsten dan?

In deze scriptie heb ik de (hoofd-)personages van zes verschillende romans¹⁵⁴ onderworpen aan een traditionele, structuralistische en postmoderne analyse. Achtereenvolgens heb ik de personages geanalyseerd uit *Aankomen in Avignon*, *Turkenvespers*, *Groente*, *het lam*, *Tongkat* en *Stilte en melk voor iedereen*. De bevindingen van deze analyses heb ik in dit laatste hoofdstuk nog eens op een rijtje gezet.

Psychologische onmenselijkheid: de traditionele analyse

Bij de traditionele analyse van de personages uit de zes werken die in deze scriptie behandeld heb, heb ik voornamelijk gelet op de vertelsituatie, de karakterisering van het personage, en – het meest essentiële – de psychologische afgerondheid van het personage (de menselijkheid).

Bij het onderzoeken welke vertellers we in de romans tegen kwamen, zag ik enkele opvallende zaken. Allereerst is er in drie van de zes romans een niet volledig constante vertelsituatie. Zo zagen we bij *Aankomen in Avignon* dat lange passages verteld door een personale verteller worden afgewisseld met een afgezwakte vorm van auctoriaal vertellen: een alwetende verteller die niet gedramatiseerd wordt en geen commentaar levert. Bij *Turkenvespers* en *Tongkat* zagen we dat de dominante ik-verteller afgewisseld wordt met een afgezwakte auctoriale verteller. Erg opvallend is dat in *Turkenvespers*, *Groente*, *Het lam*, *Tongkat* en *Stilte en melk voor iedereen* sprake is van een ik-verteller: het personage fungeert zelf als verteller. De vertellers in *Groente* en *Het lam* en de kamerjongen in *Tongkat* presenteren zich daarbij nadrukkelijk als auteurs van het verhaal.

De vertellers zijn veelal onbetrouwbaar. Zij hebben geen overzicht en corrigeren en vergissen zichzelf geregeld, zoals we met name in *Groente* hebben gezien. De vertellers hebben de touwtjes niet in handen, staan niet boven het verhaal, waardoor de structuur verdwijnt. Het beeld dat de lezer

¹⁵⁴ In deze scriptie heb ik niet zes, maar zeven werken geanalyseerd: van Robberechts heb ik niet één werk gekozen, maar twee. Omdat ik *Tegen het personage* enkel heb gebruikt om Robberechts' poëtische opvattingen te illustreren en om bepaalde uitspraken uit *Aankomen in Avignon* te ondersteunen en te verklaren, laat ik deze tekst in de conclusies achterwege. Ook ben ik me ervan bewust dat Robberechts niet over een 'roman' spreekt, maar over een tekst (in het geval van *Tegen het personage*) en over een relaas (in het geval van *Aankomen in Avignon*). Ook Verhelst noemt zijn *Tongkat* geen roman, maar een verhalenbordeel. Voor het gemak spreek ik in deze conclusie toch over zes romans.

van de personages in de roman krijgt is gekleurd en onbetrouwbaar: het personage vertelt over zichzelf, of het personage wordt beschreven door een wispelturige, corrigerende vertelinstantie. De lezer krijgt hierdoor vrijheid om zelf zijn of haar beeld van het personage te creëren, omdat er geen (auctoriale) verteller zegt hoe het personage is.

Bij de karakterisering hebben we gezien dat er in postmoderne romans vaker sprake is van indirecte (impliciete) karakterisering die de lezer zelf uit het verhaal moet halen, dan dat de personages door een verteller direct (expliciet) worden gekarakteriseerd. Hier zien we opnieuw de vrijheid voor de lezer. Dit was het geval bij *Aankomen in Avignon*, *Turkenvespers*, *Het lam* en *Tongkat*. Indien het personage (in delen van de roman) wel direct wordt gekarakteriseerd, is de karakterisering vaak onbetrouwbaar: de informatie is gekleurd door het hoofdpersoonage (*Turkenvespers*, *Stilte en melk voor iedereen*) of de verteller geeft aan het ook niet precies te weten (*Groente*). Het beeld van de personages dat in de roman wordt geschetst, wordt doorgaans niet gepresenteerd als waarheidsgetrouw en objectief.

Het laatste belangrijke element in de traditionele analyse is de psychologische afgerondheid van het personage: in hoeverre zijn de personages in de romans als menselijk te ervaren? We hebben gezien dat veel personages menselijke gedragingen en gedachten hebben, dat zij te kampen hebben met menselijke problemen. Enkele voorbeelden. Het personage uit *Aankomen in Avignon* wordt geconfronteerd met verlegenheid en onderdrukte seksuele lust. Kaspar uit *Turkenvespers* is op zoek naar een werkelijk doel in zijn leven. Antonie uit *Het lam* wil graag zijn verleden afsluiten en doet dat uiteindelijk door alles van zich af te schrijven en zijn ervaringen in een boek vast te leggen. De personages uit *Tongkat* willen allerlei dingen uit de maatschappij veranderen – in opdracht van de rebellen en uit naam van de liefde. Sarah, Martin en de psychiater uit *Stilte en melk voor iedereen* willen niets liever dan de leegte in het leven en de taal in te vullen en te genezen. Allemaal menselijke eigenschappen, allemaal – of in ieder geval het merendeel – herkenbare problemen. Bij twee romans is het lastig, zo niet onmogelijk, om de personages als mensen van vlees en bloed te zien. Het eerste personage dat onmogelijk is om als mens te zien, is het personage uit *Groente*. Deze ik-figuur doet ook geen enkele moeite om zich als mens voor te doen: hij verandert continu van een monnik via een jongeman in een bloemkool en hij is geregeld een vleesgeworden beeldspraak. Het andere personage is Ulrike uit *Tongkat*. De fontein van bloed die uit haar hoofd spuit is ongeloofwaardig, en dat zij opstijgt door een kus met de koning en wegvliegt is evenmin realistisch. Toch heeft zij een heel aantal menselijke emoties en eigenschappen: zij wordt verliefd, is rouwig om haar vermoorde ouders, wil uit trots en wraak de koning doden et cetera. Zij lijkt dus eerder uit een sprookje te stappen dan dat zij een realistisch persoon is, maar door haar menselijke kant is het niet onmogelijk je als lezer (gedeeltelijk) met haar te identificeren.

Doelloosheid als strop: de structuralistische analyse

Een analyse op structuralistische wijze aan de hand van het model van Greimas bleek iedere keer tot niets te leiden. Het vaststellen van het subject was in vier van de zes gevallen geen enkel probleem: in de meeste romans is er één duidelijk hoofdpersoon, die de spil van de roman vormt. Bij *Tongkat* en bij *Stilte en melk voor iedereen* was dit echter problematisch. In *Tongkat* kunnen meerdere personages – Ulrike, de kamerjongen, Peter – de hoofdpersoon van de roman zijn, omdat er een aantal losse verhaallijnen in de roman zijn, die niet door één personage met elkaar verbonden worden. Bij *Stilte en melk voor iedereen* blijken de personages slechts ingebeeld door andere personages te zijn, waarbij niet duidelijk wordt welke personages echt zijn en welke ingebeeld. De tweede stap, het bepalen van het doel van het subject, bleek in vijf van de zes analyses niet mogelijk en bij de zesde niet nuttig. In alle door mij geanalyseerde romans bleek het doel van de personages juist afwezig – doelloos en gedesillusioneerd leefden zij hun leven. Bij *Aankomen in Avignon* wordt de zoektocht naar zijn identiteit het doel van zijn leven, net zoals dat bij *Turkenvespers* en *Stilte en melk voor iedereen* het geval is. In *Groente* wordt deze doelloosheid simpelweg geaccepteerd en het personage geniet van de mogelijkheden die deze vrijheid met zich meebrengt. Bij de personages in *Het lam* was ook geen doel vast te stellen. Bij de personages in *Tongkat* is in het geheel geen doel te bekennen. De personages handelen zonder dat er wordt verteld waarom dat gebeurt of wat ze ermee willen bereiken. Daarbij hebben we bij *Tongkat* een extra probleem om het verhaal in het actantueel model te passen, omdat in deze roman verschillende versies van één gebeurtenis worden beschreven. De hoofdpersoon in *Het lam* heeft wel een doel, namelijk het schrijven van de roman, en daarom vormt Beurskens' roman hier een uitzondering. Toch is dit ook in deze roman geen eenduidig doel: Antonies wil om een roman te schrijven is in eerste instantie de aanleiding voor zijn acties, maar vervolgens wil hij ook zijn verleden afsluiten en Caspar helpen. Antonie kent dus niet dezelfde doelloosheid als de personages uit de andere vijf werken, maar ook hij heeft niet duidelijk één doel voor ogen.

De stap drie, vier, vijf en zes bleken overbodig. Een helper, tegenstander, aanleiding en ontvanger van het object vaststellen leidt bij afwezigheid van het object tot niets. De personages uit de romans bleken zelf ontvanger en aanleiding te zijn, omdat de problemen veelal individueel zijn en van psychologische aard.

Op basis van deze bevindingen kunnen we stellen dat personages in postmoderne romans geen doel voor ogen hebben, maar juist doelloos leven en dat deze doelloosheid tevens het grootste probleem van het personage is. De personages zijn op zoek naar een levensdoel, naar zichzelf en naar hun functie in de samenleving, maar omdat dat alles ontbreekt raken ze gedesillusioneerd en gefrustreerd.

Herkenning of nuancering: de postmoderne analyse

Na de traditionele en structuralistische analyse, heb ik de personages op postmoderne wijze geanalyseerd. Veel van de kenmerken die ik met name op basis van Vervaeck en in mindere mate op basis van Docherty in hoofdstuk twee van de scriptie heb uiteengezet, ben ik in tegengekomen en

herkende ik in de zes analyses. Toch zijn ook er een aantal punten die (enigszins) genuanceerd dienen te worden.

Het kenmerk dat personages niet constant maar veranderlijk zijn, ging in bijna alle gevallen op. Zo zagen we in *Turkenvespers* dat de motieven ervoor zorgen dat de personages zo op elkaar gaan lijken dat ze in elkaar vervloeien. Bij *Groente* zagen we dat de ik verandert, van een middeleeuwse monnik in een hedendaagse groenteteler. De personages in *Het lam* zijn ook niet constant: Caspar wordt Antonie: hij gaat in Antonies dorp wonen, hij gaat dezelfde hobby beoefenen en krijgt een relatie met de dochter van Antonies vroegere vriendin. In *Tongkat* is transformatie een van de centrale begrippen in de roman, en verandert de koning in een 'ander' ('je est un autre'). Ook in *Stilte en melk voor iedereen* is de constantheid van het personage problematisch, hoewel dit anders ligt dan in de andere romans. In *Stilte en melk voor iedereen* lijkt de ik-figuur namelijk twee maal te veranderen, maar achteraf blijken de eerste twee personages – Sarah en Martin – slechts waanbeelden te zijn van de psychiater, die op zijn beurt misschien weer een hersenspinsel van Sarah is. Wie het personage is, blijft onbekend.

Uit de analyses bleek ook dat de personages in bijna alle gevallen scenario's moeten opvoeren en dat de invloeden van intertekstualiteit duidelijk terug te zien zijn: bijna alle personages zijn zich ervan bewust dat het onmogelijk is om origineel te zijn. Bij *Robberechts* bleek bijvoorbeeld de invloed van de intertekstualiteit: in *Aankomen in Avignon* loopt de typografisch afwijkende intertekst moeiteloos over in de vertellerstekst. In *Turkenvespers* voert Kaspar verschillende 'Kapsar Hauser- scenario's' op, in *Groente* volgt de hoofdpersoon de reizen van Potgieter en het scenario van Don Ronaldo di Callibrados. Caspar uit *Het lam* volgt nauwgezet het leven van Antonie en is dus net zo min origineel, al voert hij niet een bestaand maar een fictief – want door Antonie verzonnen – scenario op. Een aantal personages uit *Tongkat* voeren wel een bestaand scenario op, zoals Juan, alleen wordt daar vrij mee omgesprongen en worden er dingen bij verzonnen, zodat het beter in het verhaal past.

Een aantal personages zijn wel gebaseerd op eerdere scenario's, maar hoeven deze niet letterlijk te volgen. Dit vinden we bijvoorbeeld bij de rebellen uit *Tongkat* die gebaseerd zijn op de Baader Meinhof Gruppe en bij bendeleider Carlos die erg lijkt op de terrorist Carlos de Jakhals.

Bij *Stilte en melk voor iedereen* is er geen sprake van scenario's of intertekst die gevolgd moeten worden. Wel wordt dit probleem in de roman besproken. De personages zijn zich bewust van hun onvermogen om origineel te zijn. Zij trekken daar in de roman ook conclusies uit: als het onmogelijk is om origineel te zijn, lijken personen automatisch op elkaar omdat iedereen op dezelfde voorbeelden en scenario's terugvalt, waardoor je de één kunt inwisselen voor de ander.

Er zijn nog meer kenmerken die ik in vrijwel iedere analyse ben tegengekomen. In bijna alle romans wordt bijzonder veel gebruik gemaakt van beeldspraak. Volgens Vervaeck wordt er in postmoderne romans gekozen voor veel beeldspraak om de personages beter te kunnen beschrijven. Deze beeldspraak verduidelijkt de personages vaak niet. Denk bijvoorbeeld aan *Groente*. Daar zagen we dat (het letterlijk nemen van) beeldspraak de personages niet duidelijker maakt, maar juist

ingewikkelder. De evolutie van het personage verloopt daar immers niet op temporele wijze, zoals wij dat gewend zijn in traditionele romans, maar via (het letterlijk nemen van) verschillende beelden door gebruikmaking van beeldenrijm. Wel wordt door de beeldspraak de inconsistentie van de personages en het niet chronologisch verlopen van de tijd aannemelijk gemaakt en gemakkelijker te begrijpen.

Een postmodern kenmerk dat ook in bijna alle romans terug te vinden is, is het kenmerk dat in de postmoderne romans de mogelijkheden van de taal worden geproblematiseerd. In *Turkenvespers*, *Groente* en – weliswaar in mindere mate – *Het lam*, wordt getwijfeld aan het vermogen van de taal om de werkelijkheid te kunnen beschrijven. Deze problematiek is echter veel dominanter aanwezig in *Aankomen in Avignon* en in *Stilte en melk voor iedereen*, de romans die voor en na Vervaecks corpus zijn geschreven. In *Aankomen in Avignon* staat de problematiek dat je met de taal de werkelijkheid niet kunt bereiken centraal. Dit onvermogen hangt samen met de onmogelijkheid om de stad Avignon en de vrouw te benaderen, de belangrijkste thematiek in het werk. In het werk worden wel continu pogingen gedaan om het onmogelijke uit te voeren, en er wordt toch geloofd in een mogelijkheid om de werkelijkheid met taal te benaderen. In *Stilte en melk voor iedereen* is de onmogelijkheid om de werkelijkheid te benaderen (één van) de aanleiding(en) die leiden tot de psychische problemen van de personages. Er wordt benadrukt dat personages alleen in taal bestaan. Dat wordt niet ervaren als vrijheid, zoals bijvoorbeeld bij Jongstra, maar als probleem. In de roman beseffen de personages dat zij niet aan de taal kunnen ontsnappen, maar dat zij zich nooit volledig uit kunnen drukken en – als gevolg daarvan – de ander nooit volledig begrijpen. Dit leidt ertoe dat de personages psychisch in de war zijn, en niet goed functioneren, thuis, op het werk, in de samenleving.

Andere postmoderne kenmerken die ik in hoofdstuk twee heb opgesomd, waren lang niet altijd in de romans terug te vinden. Zo was er alleen in *Turkenvespers* sprake van transworld identity. Kapsar ontmoet mensen die werkelijk bestaan hebben in de roman. In *Groente* en *Tongkat* wordt wel gerefereerd aan echtbestaande mensen.

Implosie ben ik alleen in *Turkenvespers*, *Groente* en *Tongkat* tegengekomen, waarbij bij de laatste roman de grenzen tussen binnen- en buitenwereld op zo'n manier dun zijn, dat personages bij elkaar in hun dromen kunnen stappen. Voor de lezer is het weliswaar vervreemdend, maar niet onduidelijk zoals bij de andere twee romans het geval is. In *Turkenvespers* en *Groente* is het voor de lezer wel onduidelijk of gebeurtenissen in het hoofd van het personage afspelen of in de romanwerkelijkheid.

Dat de evolutie van het personage in postmoderne romans een proces van verdwijning is, is ook niet in alle romans terug te vinden. Verdwijning in vrij letterlijke betekenis vinden we bij *Tongkat*. Daar willen beide koningen graag verdwijnen, de oude koning wil verdwijnen, oplossen in het wit, en de jonge koning wil geen koning meer zijn en verdwijnt uit zijn paleis om tussen de mensenmassa op te lossen. In *Stilte en melk voor iedereen* willen de personages niet verdwijnen, maar zijn ze zich bewust

van het feit dat zij zullen 'verdwijnen' door het gat in de donut, het gat dat zij niet gevuld krijgen en waardoor ze ten onder zullen gaan. Op een meer abstract niveau vinden we het proces van verdwijning terug in *Groente* en *Het lam*. In *Groente* lost de ik-persoon zo op in zijn roman, dat hij niet meer te onderscheiden is van de groente die hij in zijn roman beschrijft. In *Het lam* verdwijnt Antonie omdat hij literatuur geworden is: hij lost op in zijn eigen geschreven literatuur.

'Een proces van verdwijning' heeft wel een hele negatieve, depressieve klank, een klank die lang niet in alle postmoderne romans terug te vinden is. Sommige personages, zoals die in *Groente*, zijn helemaal niet depressief, maar juist vrolijk. Het besef dat zij als perso(n)age niets te kiezen hebben en slechts citaten van anderen reproduceren hebben de personages uit *Groente*, *Turkenvespers*, *Het lam*, en *Tongkat* geaccepteerd. Hier zien wij dan ook de ontwikkeling van een roman uit de 'vroeg-postmodernistische' periode (*Aankomen in Avignon*) via de romans uit de postmodernistische periode (*Turkenvespers*, *Groente*, *Het lam*, *Tongkat*) naar een roman uit de 'laat-postmodernistische' periode (*Stilte en melk voor iedereen*). In *Aankomen in Avignon* heeft het personage er grote problemen mee dat de taal tekort schiet om de werkelijkheid te beschrijven. Ook heeft hij problemen met het feit dat hij niet origineel kan zijn. In *Stilte en melk voor iedereen* wordt het niet-origineel zijn ook als een probleem gezien. De personages betreuren het dat je door je gebrek aan eigenheid inwisselbaar bent en kunnen en willen het gebrek aan originaliteit dus niet accepteren.

Een kenmerk dat sterk genuanceerd moet worden is de opmerking dat personages nadrukkelijk worden gepresenteerd als fictie. We hebben gezien in de analyses dat personages niet louter een taalspel, een literaire constructie zijn, maar dat ze menselijk zijn, herkenbaar. Alleen de hoofdpersoon uit *Groente* doet geen enkele poging menselijk te zijn, alle andere personages bezitten toch veel menselijke kenmerken. Ik ben het dus oneens met Vervaecks opmerking dat personages uit postmoderne romans enkel taalconstructies zijn. Hoewel de personages niet altijd volledig menselijk zijn en hoewel het af en toe erg lastig is om je als lezer met postmoderne personages te identificeren, bezitten ze ook een heel aantal menselijke eigenschappen, die Vervaeck volledig uitwist. Ook stelt hij dat het onmogelijk is om postmoderne personages te begrijpen, dat ze enkel in relatie tot de taal en de motieven in het verhaal te interpreteren zijn. Ik ben het wel met Vervaeck eens dat personages soms verduidelijkt worden als ze bestudeerd worden in de relatie tot taal en met behulp van motieven, zoals we hebben kunnen zien in de analyses van *Turkenvespers*, *Tongkat* en *Groente*. Ik ben het echter niet eens met de bewering dat postmoderne personages niet te begrijpen zijn als ze niet in relatie tot andere verhaalelementen worden bestudeerd: postmoderne personages zijn menselijker dan gedacht wordt.

Dit blijkt ook uit Vervaecks hoofdstuk in zijn studie *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Hij heeft het immers niet over het personage in de postmoderne roman, maar hij spreekt over het mensbeeld dat uit de postmoderne roman gedestilleerd kan worden. Hij gaat er hierbij dus van uit dat de personages geen afbeeldingen van werkelijk bestaande mensen zijn. Nu wil ik niet zeggen dat dit wel zo is, maar we moeten er niet bij voorbaat vanuit gaan dat postmoderne

personages onmenselijk zijn, dat personages enkel teksten of taal zijn en dat zij alleen bestaan als literaire constructies.

Door de postmoderne personages van alle kanten te belichten, heb ik ontdekt dat ze meer menselijke eigenschappen bezitten dan doorgaans wordt aangenomen. Het aan het licht brengen van hun menselijkheid heeft in deze scriptie geleid tot een kleurrijk postmodern mensbeeld dat meer traditionele eigenschappen bezit dan meestal wordt verondersteld.

BIBLIOGRAFIE

Primaire bibliografie

Beurskens, H., *Het lam*. Amsterdam: Meulenhoff, 1997.

Jongstra, A., *Groente*. Amsterdam: Uitgeverij Contact, 1991.

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

Nolens, D., *Stilte en melk voor iedereen*. Amsterdam - Antwerpen: Meulenhoff/Manteau, 2008.

Robberechts, D., 'Tegen het personage'. In: *Tegen het personage. Zes teksten*. Brussel/Den Haag: Manteau, 1968.

Robberechts, D., *Aankomen in Avignon. Relas*. Antwerpen/Amsterdam: Houtekiet, 2004.

Verhelst, P. *Tongkat*. Amsterdam: Prometheus, 1999.

Secundaire bibliografie

Althusser, L., 'Freud en Lacan.' In: Althusser, L., *Position*. Parijs: Edition Sociales 1967, p. 3-34. Vert. door : Grooten, A., & Scheffer, P. Geraadpleegd via:

<http://www.marxists.org/nederlands/althusser/1964/1964freudlacan.htm>

Aust, S. *Het Baader Meinhof Complex*. Amsterdam: Lebowski 2008.

Belsey, C., *Poststructuralism: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press 2002.

Bertens, H. & D'haen, T., *Het postmodernisme in de literatuur*. Amsterdam: De arbeiderspers 1988.

Bertens, H., *Literary theory: the basics, 2nd edition*. New York: Taylor & Francis group/Routledge: 2008.

Blok, A. & Wesseling, L., 'De geschiedenis bestaat niet: Interview met Louis Ferron'. In: Blok, A., Steen, G., & Wesseling, L. (red.), *De historische roman*. Utrecht: Stichting Grafiet 1988, p. 176-188.

Boven, van E. & Dorleijn, G., *Literair mechaniek. Inleiding tot analyse van verhalen en gedichten*. Bussum: Coutinho 2003.

Brems, H., *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*. Amsterdam: Bert Bakker 2006.

Brillenburg Wurth, K. & Rigney, A. (red.), *Het leven van teksten. Een inleiding tot de literatuurwetenschap*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2006.

Brouwers, J., *Naakt in verblindend licht. Over Daniël Robberechts*. Tilburg: Tilburg University Press 1993.

Butler, C., *De kortste introductie postmodernisme*. Utrecht: Winkler Prins 2004.

Deel, T. van, Matsier, N. & Offermans, C. (red.), *Het literair klimaat 1970-1985*. Amsterdam: De Bezige Bij 1986.

D'haen, T. & Vermeulen, P. (red.), *Cultural identity and postmodern writing*. Amsterdam – New York: NY 2006.

Dimitrijevic, E., *Intimacy and identity in the Postmodern novel*. Bern: Peter Lang 2008.

Docherty, T. 'Postmodern characterization: The ethics of alterity.' In: Smyth, E.J. (red.), *Postmodernism and contemporary fiction*. London: B.T. Batsford Ltd. 1991.

Fokkema, A., *Postmodern characters. A study of Characterization in British and American Postmodern Fiction*. Amsterdam-Atlanta: GA 1991.

Follain J., *Carlos de Jakhals*. Naarden: Strengholt 1999.

Forster, E.M., *Aspects of the novel*. Londen: Edward Arnold (publishers) ltd 1927.

Halsema, A., 'Naar een ethisch en politiek subject voorbij het postmodernisme. Een confrontatie tussen Ricoeur en Butler.' Paper voor de Nederlands-Vlaamse Filosofiedag op 23 november 2007 aan de Vrije Universiteit te Amsterdam. Geraadpleegd via: <http://dare.uvu.vu.nl/bitstream/1871/11544/1/halsema.pdf>

Handke, P., *Theater I*. (vert. door Karel Muller) Utrecht / Antwerpen: A.W. Bruna & Zoon 1976.

Harvey, W.J., *Character and the novel*. Londen: Ghatto & Windus 1965.

Herman, L. & Vervaeck, B., *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse*. Brussel: VUBPRESS 2001.

Hillenaar, H. 'Lacan en de literatuur'. In: Kok, N., & Nuijten, K. (red.), *In dialoog met Lacan*. Amsterdam – Meppel: Boom 1996, p. 141-156.

Ibsch, E., 'Postmoderne (on)mogelijkheden in de Nederlandse literatuur'. In: Breekveldt, W. F. G. (red.), *De achtervolging voortgezet. Opstellen over moderne letterkunde aangeboden aan Margaretha H. Schenkeveld*. Amsterdam: Bert Bakker 1989, p. 346-373.

Kellendonk, F. & 't Hart, M., 'Los vast. Frans Kellendonk in dispuut met Maarten 't Hart.' In: *De Revisor* 7 (1980), afl. 3, p. 2-6. Geraadpleegd via:

http://www.dbnl.org/tekst/kell001losv01_01/kell001losv01_01_0001.php

Kempen, Y. van & Mertens, A., 'Onzichtbare betrekkingen'. In: Matsier, N., Offermans, C., Toorn, W. van & Vogelaar, J. (red.), *Het literair klimaat 1986-1992*. Amsterdam: De Bezige Bij 1993, p. 13-56.

Kok, N., & Nuijten, K. (red.), *In dialoog met Lacan*. Amsterdam – Meppel: Boom 1996.

Leitch, V.B. (red.), *The northern anthology of theory and criticism*. New York – London: W.W. Norton & Company 2001.

Matsier, N., Offermans, C., Toorn, W. van & Vogelaar, J., (red.) *Het literaire klimaat 1986-1992*. Amsterdam: De Bezige Bij 1993.

McHale, B., *Postmodernist fiction*. New York – Londen: Methuen 1987

Mertens, A., 'Postmodern Elements in Postwar Dutch Fiction.' In: D'haen, T. & Bertens, H. (red.), *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*. Amsterdam –Antwerpen: Rodopi 1988, p. 143-159. Geraadpleegd via: http://www.dbnl.org/tekst/mert001post01_01/mert001post01_01_0001.htm

Mertens, A., 'Experimenteel proza'. In: Bork, van G.J. & Laan, N. (red.), *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis*. Amsterdam: C.J. Aarts 2000, p. 275-287.

Mertens, A. 'Daadkracht als tegenhanger van verlammende paniek'. In: Bzzletin literair magazine. 32^e jaargang, nummer 290 (2004), p. 69-82.

Mooij, A., 'De trias van Lacan: het imaginaire, symbolische en reële.' In: Kok, N. & Nuijten, K. (red.), *In dialoog met Lacan*. Amsterdam – Meppel: Boom 1996, p. 27-41.

Musschoot, A.M., 'Postmodernisme in de Nederlandse letterkunde.' In: T'Sjoen, Y. & Vandevoorde, H. (red.), *Op voet van gelijkheid. Opstellen van Anne Marie Musschoot*. Gent: s.l. 1994, p. 203-213.
Geraadpleegd via: http://www.dbnl.org/tekst/muss002post01_01/muss002post01_01_0001.htm

Porter Abbott, H., *The Cambridge introduction to narrative*. Cambridge: University Press 2008.

Roggeman, W., *Beroepsgeheim 5*. Antwerpen: Facet 1986. Geraadpleegd via:
http://www.dbnl.org/tekst/rogg003bero05_01/rogg003bero05_01_0003.php

Ruiter, F. & Smulders, W.H.M., *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840-1990*. Amsterdam: De arbeiderspers 1996.

Ruiter, F., 'The reception of postmodern American fiction in the Netherlands. In: Bertens, H. & D'haen, T. (red.), *'Closing the gap'. American postmodern fiction in Germany, Italy, Spain, and the Netherlands*. Amsterdam – Atlanta: GA 1997, p. 205-267.

Schrover, E., 'Poststructuralisme'. In: Zeeman, P. (red.), *Literatuur en context. Een inleiding in de literatuurwetenschap*. Nijmegen: SUN 1991, p. 165-201.

Stanzel, F., *Typische Formen des Romans*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1974.

Vervaeck, B., *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Brussel: VUBPRESS 1999.

Vervaeck, B., 'Essay en vertelling in postmoderne tijden.' In: *Nederlandse letterkunde* 6 (2001), p. 289-309. Geraadpleegd via:
http://www.dbnl.org/tekst/verv024essa01_01/verv024essa01_01_0001.htm

Vervaeck, B., 'Reizen met Jongstra. Een poging tot positiebepaling.' In: *Bzzletin literair magazine*. 32^e jaargang, nummer 290 (2004), p. 3-20.

Vitse, S., 'Montage en netwerk. Ander proza en de postmoderne roman.' In: *Spiegel der letteren*. Nummer 51 (2009), p. 441-469.

Voort, C. van der, 'De analyse van verhalend proza.' In: Zeeman, P. (red.), *Literatuur en context. Een inleiding in de literatuurwetenschap*. Nijmegen: SUN 1991, p. 24-58.

Wesseling, L., 'Louis Ferron en de historische roman', in: *Forum der letteren*, nummer 28 (1987), p. 24-34.

Wesseling, L., *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel*. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins Publishing 1991. Geraadpleegd via:
http://www.dbnl.org/tekst/wess012post01_01/wess012post01_01_0001.htm

Zaal, W., *Kaspar Hauser*. Soesterberg: Aspect, 2008.