

Datum: 20-4-2014

Naam: Roel Smeets

Studentnummer: 3717364

Betreffende: eindwerkstuk bachelor

Begeleider/eerste beoordelaar: dr. Sven Vitse

Tweede beoordelaar: dr. Saskia Pieterse

Het verlangen naar een metapositie

Een motiefanalyse en deconstructie van Wolkers' Kort Amerikaans



Universiteit Utrecht

Inhoudsopgave

1 Voorwoord	3
2 Inleiding	5
3 Theoretisch kader	8
3.1 Derrida's poststructuralisme	8
3.1.1 Het probleem van de representatie	9
3.1.2 Derrida en de afwezigheid van een metapositie	11
3.2 Foucaults poststructuralisme	14
3.2.1 Foucaults concept van het panopticon	15
3.2.2 Foucault en de onmogelijkheid van een metapositie	17
4 Methode	20
5 Analyse	22
5.1 Samenvatting	22
5.2 Concrete motieven	22
5.2.1 Verhaalmotieven	23
5.2.2 Vrije motieven	30
5.3 Abstracte motieven	35
5.3.1 <Afbeelding/werkelijkheid>	35
5.3.2 <Dood/leven>	37
5.3.3 De verwevenheid van <afbeelding/werkelijkheid> en <dood/leven>	40
5.3.4 Het panopticon	40
5.3.5 Het discours	41
5.4 Het hoofdmotief: de metapositie	43
5.4.1 Het verlangen naar <afbeelding>	43
5.4.2 Het verlangen naar <dood>	44
5.4.3 Uitbreken uit het panopticon	45
5.4.4 Ontsnappen aan het discours	46
5.5 Besluit: de aard van de motiefstructuur	46
6 Deconstructie	50
6.1 Een genderkritisch perspectief	50
6.1.1 <Man/vrouw>	51
6.2 Reflectie op de structuralistische- en poststructuralistische methode	53
7 Conclusie	58
Bibliografie	60

1. Voorwoord

Tijdens de voorbereiding op deze bachelor scriptie werd mijn denken geteisterd door de vraag: wat is het nut van een literairwetenschappelijk onderzoek? Het stond voor mij vast dat het bestuderen van een cultuurproduct als literatuur een bepaalde waarde bezit, maar ik was nog niet in staat om deze waarde in heldere termen te formuleren. Literatuur is voor mij intrinsiek waardevol en ik schrijf aan deze kunstvorm eigenschappen toe die ik aan niets anders toe schrijf. Meer nog dan muziek, bezit zij de mogelijkheid om zich meester te maken van iemands gedachtewereld, om daar door te dringen tot dat wat ‘essentie’ genoemd kan worden. Meer nog dan de wijsbegeerte, is zij in staat om een reflectie te bieden op de context waaruit zij ontstaan is. Literatuur is onlosmakelijk verbonden met haar sociaal-, politiek- en cultureel-historische context: ze komt niet uit de lucht vallen, maar is een neerslag van diverse factoren. Een literair werk ontstaat in een specifiek sociaalpolitiek klimaat, is een (in)directe weergave van de specifieke levens- en/of kunstbeschouwing van de auteur en draagt terzelfder tijd de mogelijkheid in zich om een esthetische ervaring op te wekken (kan, met andere woorden, mooi zijn). Al deze facetten van het literaire werk bewegen mij tot de conclusie dat de bestudering ervan waardevol is. Desalniettemin is het literairwetenschappelijke onderzoek van een geheel andere aard dan bijvoorbeeld het bètawetenschappelijk onderzoek. Er is bij de bestudering van literatuur sprake van ander soort ‘nut’ dan bij een onderzoek naar kanker. Niemand wordt er op het eerste gezicht aantoonbaar beter van, maar toch vervult het literairwetenschappelijk onderzoek een ‘nuttige’ rol in de samenleving: het verschaft inzicht in de voortbrengselen van een bepaalde plaats en tijd en plaatst zaken in een breder perspectief. Wanneer wij ons niet meer bezig zouden houden met dit soort voortbrengselen van de menselijke geest, wanneer wij ons slechts zouden richten op dat wat direct, zichtbaar nut heeft, dan zouden we belangrijke dingen missen. Niet alles kan bestudeerd en verklaard worden in natuurwetenschappelijke zin, sommige zaken vragen om *duiding*.

Het schrijven van deze scriptie heeft mij inzicht verschaft in bovenstaande problematiek. Ik ben nu in staat om de ‘teisterende’ vraag te beantwoorden. Op het eerste gezicht lijkt *Kort Amerikaans* (1^e dr. 1962, gebruikt: 24^e dr. 1967¹) een spannend verhaal over een jonge kunstenaar die er seksueel afwijkende ideeën op na houdt. Maar een

¹ Ter gelegenheid van de 40^e dr. heeft Wolkers *Kort Amerikaans* grondig herzien, onder andere door twee hoofdstukken toe te voegen. In dit onderzoek gebruik ik echter de oorspronkelijke versie, gebaseerd op de 1^e dr.

zorgvuldige analyse en interpretatie leert dat het veel meer is dan dat. De thematiek die in dit werk aanwezig is staat in verband met een invloedrijke stroming die haar ingang vindt omstreeks de jaren zestig: het poststructuralisme. Belangrijke motieven staan in relatie met het werk van de filosofen Jacques Derrida en Michel Foucault. Dit hoeft natuurlijk niet te betekenen dat de auteur hier bekend mee was, het zegt slechts iets over het theoretisch kader dat ik als interpreet toepasbaar acht op een tekst uit de jaren zestig. Vanuit hedendaags perspectief is het mogelijk om de concepten en methodes van een stroming als het (post)structuralisme toe te passen op elke willekeurige roman, mits men daar goede redenen toe heeft. Ik meen daar goede redenen toe te hebben, zowel op het niveau van tekstinterpretatie als op het niveau van reflectie op de (literatuur- en cultuur)wetenschap. Mijn toepassing van poststructuralistische concepten op de roman heeft geresulteerd in de formulering van ‘de metapositie’ als hoofdmotief. Dit concept zal niet alleen dienstbaar blijken aan de interpretatie van de motiefstructuur van de roman, maar zal ook iets zeggen over de aard van de hedendaagse literatuurwetenschap en cultuurkritiek. Mijn positie als letterkundige in spe zal daarin tevens een belangrijke rol blijken te spelen.

2. Inleiding

Alvorens men een tekst gaat duiden, is het raadzaam om deze eerst te positioneren in haar tijd en plaats. Voordat ik met mijn onderzoek aanvang, zal ik dan ook een korte schets geven van de positie die *Kort Amerikaans* inneemt in de literair-historische context.

Kort Amerikaans kan een naoorlogse roman genoemd worden: het decor is de Tweede Wereldoorlog in Leiden. Toch kan deze roman niet zomaar getypeerd worden als oorlogsliteratuur, daar deze is blootgesteld aan de, eind vijftiger jaren opkomende, beweging waarin

‘[...] het ethische (houdingen tegenover de oorlog) op gaat in het esthetische (de literatuur). Het gaat minder en minder over de oorlog, maar via de oorlog over psychologische, maatschappelijke of existentiële kwesties.’²

Kort Amerikaans speelt zich af tijdens de Tweede Wereldoorlog, maar gaat daar tegelijkertijd niet over. De oorlogsthematiek wordt gebruikt om dieperliggende kwesties aan te snijden.

Ook maakt *Kort Amerikaans* deel uit van de taboedoorbrekende, anti conventionele literatuur die begin jaren zestig opkomt.³ Er wordt duidelijk uiting gegeven aan een nieuwe, lossere seksuele moraal, die in deze periode haar oorsprong vindt.⁴ Men zou kunnen stellen dat bij Wolkers aanwezig is:

‘[...] het motief van de ongeremd beleefde seksualiteit als symbool voor een volledig, vitaal en vrij leven en als teken van opstand tegen de vermolmden opvattingen van ouders en opvoeders.’⁵

De thematiek van seksualiteit kan begrepen worden als een vorm van opstand tegen het conventionele, het belichaamt het vrijgevochten karakter van de naoorlogse, ‘moderne’ tijd.

Typerend voor literatuur uit de zestiger jaren is een wantrouwen tegenover representatie.⁶ Een van de implicaties van het poststructuralistische gedachtegoed is het idee dat er geen transparante relatie bestaat tussen afbeelding en werkelijkheid. Dit is terug te zien

² Brems, 2006, p.68

³ Brems, 2006, p.200

⁴ Brems, 2006, p.256

⁵ Brems, 2006, p.259

⁶ Brems, 2006, p.298

in de literatuur: representatie van de werkelijkheid wordt niet meer als vanzelfsprekend geacht en wordt geproblematiseerd. In *Kort Amerikaans* speelt de thematiek van representatie een belangrijke rol.

Net als in de (Nederlandse) literatuur speelt het probleem van de representatie in de (Franse) filosofie van de zestiger- en zeventiger jaren een belangrijke rol, bijvoorbeeld in het gedachtegoed van Derrida. Aan dit gedachtegoed ligt het concept van de metapositie ten grondslag. Ik zal in dit onderzoek een brug slaan tussen de filosofie en de literatuur. Het concept van de metapositie, dat zowel aanwezig is in het denken van Derrida als Foucault, zal fungeren als de belangrijkste pijler van het theoretisch kader dat ik zal toepassen in een analyse van *Kort Amerikaans*.

Het onderwerp van mijn scriptie – (het verlangen naar/de onmogelijkheid van) een metapositie – wordt treffend geïllustreerd door het denken van een van de meest omstreden filosofen van de twintigste eeuw: Martin Heidegger. In Heumakers' essaybundel *De schaduw van de vooruitgang* staan een viertal essays over Heidegger en diens relatie tot het begrip 'cultuurkritiek'. Heumakers legt uit wat de filosoof onder het 'voorstellende denken' verstaat:

'Het voorstellende denken vooronderstelt een subject dat voorstelt en een object dat voorgesteld wordt en dat in de voorstelling als 'beeld' verschijnt.'⁷

Dit beeld wordt vervolgens beoordeeld. Een noodzakelijke voorwaarde voor dit voorstellende denken is echter dat subject en object niet samen vallen, maar los van elkaar staan: pas dan is het mogelijk om dat beeld te beoordelen. Het is precies de toepassing van dit voorstellende denken die Heidegger problematisch acht aan de cultuurkritiek. Een cultuurcriticus beoordeelt zijn onderzoeksobject (i.e. de cultuur, die als 'beeld' verschijnt), maar hij is zelf onderdeel van dat object, hij is er niet van gescheiden. Zoals 'het oog zijn eigen zien nooit kan zien', zo kan de cultuurcriticus de hedendaagse cultuur niet beschouwen zonder zich los te koppelen van die cultuur, van zijn onderzoeksobject. Dit is een goede illustratie van het belangrijkste thema in deze scriptie: het verlangen, en tegelijkertijd de onmogelijkheid, om een metapositie in te nemen. In de cultuurkritiek is er altijd een 'illusoire distantie' aanwezig van de cultuurcriticus tot zijn onderzoeksobject. Om zijn pogingen te laten slagen moet de cultuurcriticus zich positioneren in een punt van waaruit hij zijn eigen hedendaagse cultuur kan overzien, zonder zelf daar deel van uit te maken – anders probeert hij het zien van zijn

⁷ Heumakers, 2003, p.169

eigen oog te zien. Vanuit het perspectief van het voorstellende denken is dat dus niet mogelijk: het voorstellende subject (de cultuurcriticus) is niet los te koppelen van zijn object (de hedendaagse cultuur). Heidegger erkent dit probleem, verlangt ook naar zo'n archimedisch punt, en stelt dat we een andere vorm van denken nodig hebben om zo'n project te laten slagen. Heideggers poging om aan het 'voorstellende denken' te ontsnappen is daarom een voorbeeld van de manier waarop het concept van de metapositie gestalte krijgt in de westerse filosofie.

In deze scriptie zal ik laten zien hoe het concept van de metapositie weerklinkt in de motiefstructuur van Wolkers' *Kort Amerikaans*. Eerst zal ik mijn theoretisch kader formuleren, dat gebaseerd is op denkbeelden uit de poststructuralistische Franse filosofie. Het werk van Derrida gebruik ik om het probleem van de representatie duidelijk te maken, dat van Foucault om inzicht te krijgen in de concepten van het panopticon en het discours. In beide filosofieën nemen het verlangen naar, en de onmogelijkheid van een metapositie een belangrijke positie in. Het concept van de metapositie is dan ook het fundament van mijn theoretisch kader. Vervolgens zal ik kort toelichten met welke methode ik de concepten uit mijn theoretisch kader toe pas op de roman: eerst via een structuralistische-, daarna via een poststructuralistische benadering. Daarna zal ik beginnen met mijn structuralistische motiefanalyse. Door middel van een analyse van concrete- en abstracte motieven, zal ik plausibel proberen te maken dat 'de metapositie' als hoofdmotief van de roman aangewezen kan worden. In het daaropvolgende hoofdstuk zal ik mijn eigen motiefanalyse deconstrueren vanuit genderkritisch perspectief. Die deconstructie geeft tevens aanleiding tot een reflectie op de structuralistische en de poststructuralistische methode, waarmee ik mijn onderzoek zal afronden.

3. Theoretisch kader

In dit hoofdstuk zal ik het theoretisch kader definiëren dat ik zal gebruiken voor mijn motiefanalyse. De begrippen die ik gebruik zijn voor het grootste deel afkomstig uit de Franse poststructuralistische filosofie uit de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw. Twee filosofen, te weten Derrida en Foucault⁸, zullen aan bod komen. Aan de theorieën van deze denkers ligt de vooronderstelling ten grondslag dat het onmogelijk is om een metapositie in te nemen. Deze vooronderstelling vormt de hoeksteen van mijn theoretisch kader.

Eerst zal ik, na een korte introductie van Derrida's project, het probleem van de representatie beschrijven, dat een gevolg is van dit project. Vervolgens laat ik zien hoe dit probleem in Derrida's filosofie samen hangt met de afwezigheid van een metapositie. Na een korte introductie van Foucaults project, zal ik de concepten van het panopticon en het discours beschrijven. Ik zal uitleggen dat ook hier (de afwezigheid, of: het verlangen naar) een metapositie een belangrijke rol speelt.

3.1 Derrida's poststructuralisme

Derrida's poststructuralisme wordt over het algemeen in verband gebracht met de methode van deconstructie. Poststructuralisme is onlosmakelijk verbonden met structuralisme. In beide theorieën ligt de gedachte besloten dat de taal ons inzicht geeft in de wereld. Eerstgenoemde deconstrueert echter de vooronderstellingen van de laatste. Wanneer we iets willen zeggen over taal, doen we dat door middel van taal. Er is geen punt buiten de taal van waaruit het mogelijk is om uitspraken te doen over taal, we zitten altijd 'gevangen' in onze taligheid. De structuralisten houden geen rekening met dit probleem, ze doen alsof ze zelf geen onderdeel zijn van de structuren waarover zij beweringen doen.⁹ Het inzicht in dit probleem vormt de basis van het poststructuralisme, welke daarom een relativering, of *a fortiori* een deconstructie, genoemd kan worden van structuralistische uitgangspunten.

Voor mijn onderzoek is zowel 'het probleem van de representatie', als 'de afwezigheid van een metapositie' van belang. Beide punten, die in verband gebracht kunnen worden met

⁸ Het is niet geheel onproblematisch om Foucault te typeren als een poststructuralist. Zoals Bertens zegt: 'Foucault operates on the dividing line between structuralism and poststructuralism.' (Bertens, 2008, p.122). Voor mijn onderzoek is deze categorisering echter niet van groot belang – daarom schuif ik deze dan ook terzijde.

⁹ Bertens, 2008, p.95

de filosofie van Derrida, zal ik in de komende paragrafen belichten. Ik zal duidelijk maken dat deze punten nauw met elkaar verbonden zijn, en dat eerstgenoemde een implicatie is van laatstgenoemde.

3.1.1 Het probleem van de representatie

Het probleem van de representatie is een resultante van Derrida's problematisering van structuralistische vooronderstellingen binnen de taal filosofie. Deze problematisering is gericht op Saussure's inzicht dat

' [...] the meaning of a word is not a function of the concept that it names; rather, it arises out of the relationship of differences in the system that is language. [...] In order for the word to exist uniquely, it must necessarily contain the traces of all other words and derive its meaning from its relationship to other words.'¹⁰

Een belangrijk punt is hier dat Saussure stelt dat taal geen referentieel, maar een differentieel systeem is. Derrida onderschrijft dit, maar gaat een stap verder. Hij radicaliseert Saussure's idee dat betekenis een product is van de verschillen tussen de elementen van het talige systeem. Volgens Derrida wordt de relatie tussen 'signifier' (= betekenaar) en 'signified' (= betekende) gekenmerkt door 'différance'¹¹, een begrip dat afgeleid is van het Franse werkwoord 'différer' en zowel de betekenis van *verschillen* (Engels: 'to differ') als van *opshorten* (Engels: 'to defer') kan dragen. De relatie tussen betekenaar en betekende kan opgeschort worden: de betekenaar is niet onlosmakelijk verbonden met het betekende, hierdoor krijgt betekenistoekenning een onbepaald karakter. In tegenstelling tot Saussure's visie, stelt Derrida dat de uitzaaiing van betekenis van het teken door de eigenschap van 'différance' 'a constant, complex struggle of conflicting and contradictory forces that does not lead to any resolution or synthesis'. Dit leidt tot het inzicht dat 'the very structure of the sign is constantly in a state of flux'.¹² Zo resulteert Derrida's onderzoek naar taal – en zijn verwerping van Saussure's model – in de conclusie dat alle toekenning van betekenis onbepaald en instabiel is.

¹⁰ Popkin, 1999, p. 738

¹¹ Popkin, 1999, p.739

¹² Popkin, 1999, p.739

Betekenis ontstaat dus niet door middel van referentie, maar door middel van differentie – die vooronderstelling deelt Derrida met Saussure. Derrida heeft echter problemen met het feit dat

‘Structuralism, then, takes language very seriously. But it also takes language very much for granted. [...] It does not, however, really examine the possible consequences of that gap between language and the world.’¹³

De focus van Derrida’s radicalisering van structuralistische premissen ligt bij de claim dat het niet evident is op welke manier aan het teken betekenis wordt toegekend. Er is geen overkoepelende structuur aanwezig waar de relatie tussen betekenaar en betekende een eenduidige betekenistoekenning aan kan ontleen. De implicaties van het gat tussen taal en werkelijkheid zijn dus problematischer dan de structuralisten menen – representatie wordt daarom een probleem.

Ook vanuit het perspectief van de relatie tussen het teken en de context laat Derrida zien hoe het probleem van de representatie in elkaar zit. De eigenschap van ‘citeerbaarheid’ van het teken leidt Derrida in *SEC*,¹⁴ een verhandeling over de aard van communicatie¹⁵, tot deze beschouwingen:

‘Every sign, linguistic or nonlinguistic, spoken or written (in the current sense of this opposition), in a small or large unit, can be *cited*, put between quotation marks; in so doing it can break with every given context, engendering an infinity of new contexts in a manner which is absolutely illimitable. This does not imply that the mark is valid outside of a context, but on the contrary that there are only contexts without any center or absolute anchoring (*ancrage*).’¹⁶

Voor de structuralist staat een netwerk van tekens, bijvoorbeeld een tekst, altijd voor dezelfde overkoepelende betekenis, ongeacht in welke context dit netwerk van tekens geplaatst wordt. Een logisch gevolg van Derrida’s idee van ‘citeerbaarheid’ is dat de betekenis die een teken, of een netwerk van tekens, genereert afhankelijk is van de context waarin het fungeert. Deze betekenis is dus niet overkoepelend, maar varieert per context. Dat zou men een *probleem*

¹³ Bertens, 2008, p.94

¹⁴ *SEC* staat voor Derrida’s *Signature Event Context*

¹⁵ Of in termen van Roman Jakobson: de relatie tussen zender, bericht en ontvanger.

¹⁶ Derrida, 1985, p.12

kunnen noemen. Het is namelijk niet zondermeer duidelijk welke betekenis er aan een teken, of een tekst, gekoppeld moet worden.

3.1.2 Derrida en de afwezigheid van een metapositie

In deze paragraaf zal ik laten zien hoe Derrida omgaat met de notie van de metapositie, dat volgt uit zijn verhandeling van het concept ‘structuur’. In *SSP*¹⁷ schrijft hij dat dit concept in de westerse filosofie

‘[...] has always been neutralized or reduced, and this by a giving it *a center* (mijn cursivering, RS) or referring it to a point of presence, a fixed origin. [...] And even today the notion of a structure lacking any center represents the unthinkable itself.’¹⁸

Aan het westerse denken lag altijd de vooronderstelling ten grondslag dat er een centrum, een oorsprong of een kern (kortom: een metapositie) aanwezig moet zijn in structuren. Dit centrum moet begrepen worden als een punt van waaruit men betekenisvolle uitspraken kan doen over de desbetreffende structuur. Het opmerkelijke aan de veronderstelling van zo’n centrum is dat

‘[...] it has always been thought that the center, which is by definition unique, constituted that very thing within a structure which governs the structure, while escaping structurality. This is why classical thought concerning structure could say that the center is, paradoxically, within the structure and outside it. The center is at the center of the totality, and yet, since the center does not belong to the totality (is not part of the totality), the totality has its center elsewhere. The center is not the center.’¹⁹

Het opmerkelijke is dat zo’n centrum een punt behelst dat zowel buiten als binnen de structuur is: dit is paradoxaal en volgens Derrida onhoudbaar. Zijn betoog in *SSP* gaat over de onmogelijkheid van zo’n centrum of betekenis kern²⁰ in een structuur. De veronderstelling van

¹⁷ *SSP* staat voor *Structure Sign and Play*.

¹⁸ Derrida, 1970, p. 1

¹⁹ Derrida, 1970, p.1

²⁰ In Derrida’s citaat over citeerbaarheid uit *SEC* in paragraaf 3.1.1. wordt de afwezigheid van een ‘center’ in een structuur – i.e. de relaties tussen tekens en de context – ook aangehaald.

dat centrum krijgt gestalte in het structuralistische gedachtegoed van onder andere Lévi Strauss, dat Derrida gebruikt om zijn punt te illustreren.

De onmogelijkheid van zo'n kern maakt Derrida in *SSP* op de volgende manier plausibel. In de westerse metafysica is er altijd een verlangen geweest om te beschikken over een metataal: een taal waarmee over de kern van structuren kan worden gesproken. Termen als *arche*, *telos* en 'transcendentality' zijn een illustratie van dit verlangen: ze representeren een punt buiten de structuur waar uitspraken over gedaan wordt. Zelfs in pogingen van 'decentering' in aanvallen op de metafysica bleek er altijd behoefte te zijn aan een metataal:

'But all these destructive discourses and all their analogues are trapped in a sort of circle. This circle is unique. It describes the form of the relationship between the history of metaphysics and the destruction of the history of metaphysics. There is no sense in doing without the concepts of metaphysics in order to attack metaphysics. We have no language-no syntax and no lexicon-which is alien to this history; we cannot utter a single destructive proposition which has not already slipped into the form, the logic, and the implicit postulations of precisely what it seeks to contest.'²¹

Het verlangen om over zo'n metataal te beschikken, om zo de metafysica aan te vallen, laat precies zijn waar het om draait: de behoefte en de onmogelijkheid om een metapositie in te nemen.

Zijn beschouwing van het begrip 'totalization' maakt duidelijk hoe het concept van de metapositie in zijn filosofie precies functioneert. Om dit goed te kunnen begrijpen, moet men weten hoe Derrida 'discours' definieert: het bestaat uit 'language and a finite language'.²² Een discours is fundamenteel talig van aard en is daarom gebonden aan de beperkingen van die taal, is met andere woorden: 'finite'. Derrida is van mening dat 'totalization' in een discours *onmogelijk* is. De onmogelijkheid van het creëren van een overkoepelend geheel van alle elementen ligt besloten in de afwezigheid van een kern in een discours:

'This field is in fact that of freeplay, that is to say, a field of infinite substitutions in the closure of a finite ensemble. This field permits these infinite substitutions only because it is finite, that is to say, because instead of being an inexhaustible field, as in the

²¹ Derrida, 1970, p.7

²² Derrida, 1970, p.8

classical hypothesis, instead of being too large, there is something missing from it: *a center* (mijn cursivering, RS) which arrests and founds the freeplay of the substitutions.’²³

Niet omdat het discours te groot is (omdat het ‘an inexhaustible field’ is), maar omdat er iets mist in het discours (‘a center’), is het onmogelijk om een overkoepelend geheel te creëren. Kortom: er is geen archimedisch punt, een punt van waaruit alle andere punten gedetermineerd kunnen worden, aanwezig in de betekenistoekenning in een discours.²⁴ Er is wel een supplement aanwezig dat de plaats inneemt van dat punt, een kern waarvan gemeend wordt dat het de functie van zo’n punt vervult:

‘One cannot determine the center, the sign which supplements it, which takes its place in its absence—because this sign adds itself, occurs in addition, over and above, comes as a supplement. The movement of signification adds something, which results in the fact that there is always more, but this addition is a floating one because it comes to perform a vicarious function, *to supplement a lack* (mijn cursivering, RS) on the part of the signified.’²⁵

In de betekenistoekenning in een discours is er volgens Derrida noodzakelijkerwijs een supplement nodig om de afwezigheid van het centrum op te vullen. Dit supplement fungeert als vervanging voor de metapositie. Om uitspraken te kunnen doen over een structuur wordt er een punt ingenomen, dat functioneert als surrogaat voor een metapositie. Zo wordt het duidelijk waarom uitspraken over een structuur nooit overkoepelend kunnen zijn. Die uitspraken worden gedaan vanuit een positie die zich in de betreffende structuur bevindt en daarom slechts *schijnbaar* een metapositie is. Omdat men een structuur dus niet vanuit een metapositie kan beschouwen, zijn alle mogelijke claims over die structuur per definitie niet overkoepelend, maar beperkt tot de *point of view* van de positie van het supplement.

Wanneer men dit afzet tegenover de uitgangspunten van het structuralisme, wordt het duidelijk dat een structuralist als Lévi Strauss ‘an ethic of nostalgia for origins’²⁶ bezit. Zijn structuralistische definitie van het teken is nog onaangetast door Derrida’s radicalisering er

²³ Derrida, 1970, p.8

²⁴ In paragraaf 3.1. heb ik al aangestipt dat de onmogelijkheid van een metapositie één van de hoekstenen is van de poststructuralistische kritiek op structuralistische uitgangspunten.

²⁵ Derrida, 1970, p.7

²⁶ Derrida, 1970, p.10

van. Strauss meent dat het mogelijk is dat de constitutie van betekenis geschiedt door middel van het bloot leggen van de relaties tussen de structurelementen in een discours. In het formuleren van die relaties ligt de premisse besloten dat het mogelijk is om een metapositie in te nemen: de totstandkoming van een betekenisvolle structuur is afhankelijk van het percipiëren van een ‘kern’, een punt van waaruit de relaties tussen de structurelementen gelegd kunnen worden. Echter, uit Derrida’s definitie van het teken²⁷ volgt logischerwijs dat de constitutie van betekenis in een discours gestoeld is op een ‘non-center otherwise than a loss of the center’.²⁸ Omdat het teken de eigenschap van ‘différance’ bezit, bestaan er geen betekenisvolle overkoepelende structuren, die als bestaansvoorwaarde de mogelijkheid van een metapositie in zich moeten dragen.

Representatie veronderstelt een archimedisch punt – ofwel: de onmogelijkheid van een metapositie²⁹ – van waaruit er een brug geslagen kan worden tussen taal en werkelijkheid. Zoals ik heb laten zien in 3.1.1, is het proces van representatie problematisch. Het probleem van de representatie is nauw verbonden met de onmogelijkheid van een metapositie, waarbij het laatste als oorzaak van het eerste begrepen kan worden. Wanneer men tot het inzicht komt dat de relatie tussen afbeelding/taal en werkelijkheid in een constante flux is – en daarmee de toekenning van betekenis een onbepaald en instabiel karakter krijgt–, dan betekent dat in feite dat er geen ‘center’ of ‘ancrage’³⁰ is. Dat wil zeggen: er is geen punt van waaruit de betekenis van een teken vast gelegd kan worden. Ook de eigenschap van de citeerbaarheid van het teken maakt duidelijk dat er nooit zo’n punt aangewezen kan worden: het teken is namelijk nooit onlosmakelijk verbonden met een bepaalde context en daarmee ook nooit te beschouwen vanuit een metapositie.

3.2 Foucaults poststructuralisme

Waar Derrida’s poststructuralisme voornamelijk gericht is op het niveau van taal en discoursen, daar is Foucaults poststructuralisme toegespitst op de werking van discoursen op sociaal-politiek niveau .

Voor mijn onderzoek is Foucaults benadering van de concepten van het panopticon en het discours, en de daarmee samenhangende afwezigheid van een metapositie, van belang. In

²⁷ Derrida’s definitie van het teken is dus een radicalisering van de structuralistische definitie van het teken, zoals ik in paragraaf 3.1.1 heb uitgelegd.

²⁸ Derrida, 1970, p.10

²⁹ ‘Metapositie’ en ‘archimedisch punt’ zullen in mijn onderzoek gehanteerd worden als inwisselbare begrippen, ik gebruik echter voornamelijk ‘metapositie’.

³⁰ Zie in paragraaf 3.1.1. het citaat over citeerbaarheid.

de volgende paragrafen zal ik deze punten verhelderen. Ik zal duidelijk maken dat deze punten nauw met elkaar verbonden zijn en dat laatstgenoemde een gevolg is van Foucaults definitie van de betreffende concepten.

3.2.1 Foucaults concept van het panopticon

Oorspronkelijk werd het concept van *het panopticon* geïntroduceerd door de Britse filosoof Jeremy Bentham³¹. Het is de benaming van een architecturaal model voor een staatsinrichting, zoals een gevangenis, waarin het mogelijk is om vanaf één plek alle andere plekken in het gebouw te observeren. Volgens de Franse filosoof Michel Foucault werkt het principe van het panopticon als volgt:

‘Hence the major effect of the Panopticon: to induce in the inmate a state of conscious and permanent visibility that assures the automatic functioning of power. So to arrange things that the surveillance is permanent in its effects, even if it is discontinuous in its action; that the perfection of power should tend to render its actual exercise unnecessary; that this architectural apparatus should be *a machine for creating and sustaining a power relation independent of the person who exercises it* (mijn cursivering, RS); in short, that the inmates should be caught up in a power situation of which they are themselves the bearers.’³²

Volgens Bentham is het model van het panopticon de ideale uiting van het verlichtingsdenken. Wanneer het concept van het panopticon op alle aangelegenheden van de staat wordt toegepast, ontstaat er een perfect gereguleerde samenleving waarin niets aan het oog van de controle kan ontsnappen. Foucault gebruikt de metafoer van het panopticon om de moderne tijdsgeest te duiden. Hij stelt dat er in de moderne samenleving een wil tot disciplineren en normaliseren bestaat. Het architecturale model van het panopticon is de ultieme uiting van de moderne disciplinerende en normaliserende macht. Volgens Foucault zijn alle moderne hiërarchische structuren, zoals aanwezig in ziekenhuizen en scholen, in meer of mindere mate geënt op dit model:

³¹ Foucault, 1975, p.200

³² Foucault, 1975, p.201

‘Panopticism is the general principle of a new 'political anatomy' whose object and end are not the relations of sovereignty but the relations of discipline. The celebrated, transparent, circular cage, with its high towers powerful and knowing, may have been for Bentham a project of perfect disciplinary institution; but he also set out to show how one may 'unlock' the disciplines and get them to function in a diffused, multiple, polyvalent way *throughout the whole social body* (mijn cursivering, RS). [...] It programmes, at the level of an elementary and easily transferable mechanism, the basic functioning of a society penetrated through and through with disciplinary mechanisms.’³³

Het panopticon staat voor Foucault dus voor een samenleving die gebonden is aan disciplinerende mechanismen. Er bestaat een interessant contrast tussen Benthams- en Foucaults benadering van het concept van het panopticon. Bentham kan beschouwd worden als representant van het verlichtingsdenken, als de verlichte geest die een vormende en regulerende kracht aan de menselijke rede toeschrijft. Foucault kan daarentegen gezien worden als representant van de dystopische omkering van een dergelijk verlichtingsideaal, als de kritische kanttekening bij een als evident geachte benaderingswijze van de werkelijkheid – i.e. het verlichtingsdenken. Zijn visie op het panopticon is dus illustratief voor het dystopische karakter van het disciplinerende- en normaliserende verlichtingsideaal.

Dat er in de huidige samenleving een wil tot disciplineren en normaliseren bestaat, beargumenteert Foucault ook door middel van zijn analyse van *het discours*. Die analyse laat zien dat menselijke discourses ook gemodelleerd zijn naar het concept van het panopticon. In de discourses van de moderne menswetenschappen, zoals de psychiatrie, wordt er een wereld gecreëerd waarin er binaire opposities geconstrueerd worden³⁴, zoals normaal/abnormaal en gevaarlijk/ongevaarlijk:

‘They have, in other words, subjected themselves to the authority of the human sciences. They have, first of all, accepted and completely internalized a *discourse* about normality [...]’³⁵

³³ Foucault, 1975, p.208-209

³⁴ Bertens, 2008, p.117

³⁵ Bertens, 2008, p.119

Een belangrijk deel van Foucaults poststructuralistische project bestaat er uit deze binaire opposities te deconstrueren, door te laten zien dat deze niet zondermeer stand houden.

3.2.2 Foucault en de onmogelijkheid van een metapositie

Foucaults visie op het model van het panopticon en zijn analyse van het discours geven uiting aan het idee dat er geen metapositie is van waaruit het mogelijk is te reflecteren op een bepaalde samenlevingsvorm. In een panopticon wordt de gevangene onderworpen aan de kracht van regulatie en surveillance. Echter, de gevangene kan de bewaker niet zien, weet niet vanuit welk punt hij bekeken wordt. Met andere woorden: er is geen archimedisch punt van waaruit de gevangene grip kan krijgen op de manier waarop hij bekeken wordt. In de gehele moderne samenleving zijn er uitingen van deze onmogelijkheid. Die onmogelijkheid van een metapositie berust op

‘[...] the discipline-mechanism: a functional mechanism that must improve the exercise of power by making it lighter, more rapid, more effective, a design of subtle coercion for a society to come. The movement from one project to the other, from a schema of exceptional discipline to one of a generalized surveillance, rests on a historical transformation: the gradual extension of the mechanisms of discipline throughout the seventeenth and eighteenth centuries, their spread throughout the whole social body, the formation of what might be called in general the disciplinary society.’³⁶

In onze huidige disciplinerende samenleving staan wij allemaal onder het oog van ‘a generalized surveillance’ waaraan wij niet kunnen ontsnappen: de disciplinerende mechanismes zijn aanwezig ‘throughout the whole social body’. Zo wordt duidelijk dat aan het model van het panopticon de vooronderstelling ten grondslag ligt dat er geen metapositie kan worden ingenomen – dat men zich niet kan positioneren in een punt buiten het panopticon.

Ook in Foucaults analyse van het discours ligt de vooronderstelling besloten dat het onmogelijk is om een metapositie in te nemen. Het is verhelderend om Foucaults definitie van ‘discourse’ er bij te nemen, geformuleerd door Bertens als

³⁶ Foucault, 1975, p.209

‘[...] a loose structure of interconnected assumptions that makes knowledge possible.’³⁷

In een discours zijn de begrippen ‘kennis’ en ‘macht’ nauw met elkaar verbonden, want:

‘Such a discourse, then, produces claims to knowledge and it is these claims – which we accept – that give it its power. [...] Knowledge is a way to define and categorize others. Instead of emancipating us from ignorance, it leads to surveillance and discipline.’³⁸

De kennis die in een discours wordt geconstrueerd bezit macht. Hoe men zich ook verhoudt tot de geaccepteerde kennis uit het discours, men is altijd onderworpen aan de macht van die kennis. Als psychiatrische patiënt ben je onlosmakelijk verbonden met het label ‘abnormaal’, dat een binaire oppositie vormt met ‘normaal’ – dat verbonden is met personen die ‘gezond van geest’ zijn. Wanneer de ‘abnormale’ persoon zich probeert te verzetten tegen deze geaccepteerde kennis, erkent deze automatisch haar macht. Zo wordt het duidelijk dat het onmogelijk is voor de psychiatrische persoon om *buiten* dit discours te geraken,³⁹ om een ‘reverse discourse’ te construeren, want:

‘A reverse discourse, after all, makes use of the same vocabulary and of the same categories that the discourse itself uses, and thus creates at least the impression that it confirms that discourse’s validity’.⁴⁰

Verzet tegen een bepaald discours staat dus in feite gelijk aan het erkennen van de geldigheid van dat discours. Men zou ook kunnen zeggen dat de disciplinerende aard van moderne samenlevingsvormen ‘not only limit and constrain the development of a self but *constitute* that self.’⁴¹ Daarom is het niet mogelijk om te ontsnappen aan deze disciplinerende en normaliserende aard van het discours: de aard van het discours is immers constitutief voor de ‘self’ van de betrokkenen, is een noodzakelijke voorwaarde voor het bestaan van deze ‘self’.

³⁷ Bertens, 2008, p.120

³⁸ Bertens, 2008, p.121

³⁹ Dat wil zeggen: een metapositie in te nemen.

⁴⁰ Bertens, 2008, p.121

⁴¹ Christman, 2002, p.206

Er is een duidelijke vergelijking te maken met de onmogelijkheid van een metapositie in Derrida's filosofie. Deze claimt dat het onmogelijk is om overkoepelende uitspraken te doen over taal, omdat we niet buiten het instrument 'taal' kunnen – we kunnen niet vanuit een metapositie reflecteren op taal. Hetzelfde geldt voor Foucaults dystopische beeld van het panopticon en zijn definitie van het discours. Omdat we 'gevangen' zitten in de normaliserende macht van de moderne samenlevingsvormen, is het niet mogelijk om ons te positioneren in die metapositie. Foucaults visie op het model van het panopticon en definitie van het discours zijn dus onlosmakelijk verbonden met de onmogelijkheid van het innemen van een metapositie.

4. Methode

De concepten uit mijn theoretische kader zal ik toepassen in een motiefanalyse van Wolkers' *Kort Amerikaans*. Ik heb laten zien dat de gemene deler tussen de twee pijlers van het theoretische kader (Derrida en Foucault) besloten ligt in het concept van de metapositie. Ik hanteer een *bottom-up* benadering: beginnend op het niveau van de vertelde geschiedenis en de vrije motieven, zal ik via de formulering van een viertal abstracte motieven uiteindelijk het hoofdmotief van de roman definiëren. Eerst zal ik, vanuit structuralistisch perspectief, een motiefstructuur trachten te construeren. Vervolgens zal ik, vanuit poststructuralistisch perspectief, mijn eigen structuralistische analyse deconstrueren door middel van een genderkritische lezing van de roman. Met deze deconstructie laat ik zien dat het mogelijk is een alternatieve motiefstructuur te construeren. Ten slotte zal ik reflecteren op de werking van deze twee benaderingen.

In eerste instantie ben ik geïnteresseerd in een structuralistische motiefanalyse. De structuralistische methode gaat er van uit dat de relaties tussen de structuurelementen van de tekst constitutief zijn voor de betekenis. Oversteegens definitie van literatuur is illustratief:

‘Een litterair werk is een zinvol samenhangend geheel van woorden waarin een werkelijkheid beschreven of aanwezig gesteld wordt, die niet rechtstreeks naar een daarbuiten bestaande werkelijkheid verwijst.’⁴²

Een literair werk als ‘zinvol samenhangend geheel van woorden’: het construeren van die zinvolle samenhang tussen woorden – een *structuur* – is het uitgangspunt van de structuralistische analyse. Aan de hand van deze methode analyseer ik hoe de motieven functioneren binnen *Kort Amerikaans*. Deze analyse zal, in lijn met de structuralistische premissen, uiting geven aan een overkoepelende betekenis van deze structuurelementen.

Daarna zal ik de verkregen structuralistische analyse deconstrueren. De poststructuralistische benadering is een radicalisering van de structuralistische uitgangspunten.⁴³ Ogenscheinlijk geeft de structuralistische analyse uiting aan een overkoepelende betekenis, maar door middel van een deconstructie zal ik laten zien dat deze niet zondermeer stand houdt. Nadat ik mijn deconstructie heb uitgevoerd, zal ik een korte

⁴² Oversteegen, 1965, p.478

⁴³ Zie theoretisch kader, onder paragraaf 3.1.1.

reflectie op beide methodes bieden. In deze reflectie laat ik zien wat de implicaties zijn van respectievelijk de structuralistische- en poststructuralistische methode voor de interpretatie van *Kort Amerikaans*.

Voordat ik begin met mijn motiefanalyse, is het van belang uit te leggen welke begrippen⁴⁴ ik hanteer. *Concrete motieven* zijn aanwezig op het concrete tekstniveau. Hierbij is het begrip ‘isotopie’⁴⁵ van toepassing. Gemeenschappelijke, semantische kenmerken van elementen uit de tekst worden door de lezer opgemerkt en met elkaar in verband gebracht. Deze zijn weer onder te verdelen in twee categorieën. *Verhaalmotieven* zijn te vinden op het niveau van de vertelde geschiedenis, in het domein van de gebeurtenissen. *Vrije motieven* dragen niet direct bij aan de ontwikkeling van het verhaal, maar geven uiting aan andere aspecten van het sujet – zoals het geval is bij omschrijvingen van de ruimte. Verder zijn er op een abstracter niveau *abstracte motieven*: de verbintenis door de interpretatie van verschillende concrete motieven door middel van een gemeenschappelijke semantische noemer. Vervolgens gebruik ik nog de notie van *hoofdmotief*: de betekenis die door de tekst als geheel geconstitueerd wordt.⁴⁶

⁴⁴ Het begrippenapparaat dat ik hanteer is gebaseerd op Van Boven en Dorleijn, 2013. Dat werk is gefundeerd op structuralistische uitgangspunten en derhalve interessant voor mijn reflectie op de methodes.

⁴⁵ Dat wil zeggen: ‘overeenkomstrelaties tussen elementen’ (Van Boven en Dorleijn, 2013, p.304)

⁴⁶ Van Boven en Dorleijn, 2013, p.306-310

5. Analyse

5.1 Korte samenvatting

Kort Amerikaans speelt zich af in het Leiden van de Tweede Wereldoorlog, in de hongerwinter van 1944. Er is sprake van een personale vertelsituatie: de lezer volgt de levenswandel van protagonist Erik van Poelgeest. Deze is ondergedoken voor de *Arbeitseinsatz* en moet leven met de vrees dat hij opgepakt wordt. Wanneer zijn vriend Peter wordt opgepakt, vlucht hij naar de kunstacademie, die beheerd blijkt te worden door NSB'er Van Grouw. Hier kan hij zijn beroep uitoefenen: kunst maken. Eriks moeder komt hem elke dag een pannetje eten brengen, zij bericht hem uiteindelijk dat Eriks broer lijdt aan difterie – hij sterft, Erik is er kapot van. Op de academie is slechts één andere student, die de bijnaam 'De Spin' draagt, werkzaam. Ook De Spin blijkt een NSB'er te zijn, hij pleegt later zelfmoord. Elke ochtend schildert Erik lampenkappen bij Paul D'Ailleurs, waar ook Jodin Elly ondergedoken is. Zowel D'Ailleurs als Erik heeft een seksuele relatie met Elly. Daarnaast heeft Erik ook een seksuele relatie met een gipsen torso, genaamd 'de tors', die hij op de academie heeft gevonden. Wanneer D'Ailleurs wordt opgepakt, komt Elly bij Erik in de academie wonen. Hier komt ze achter Eriks verhouding met de tors, een ontdekking die desastreuze gevolgen blijkt te hebben. Elly gooit de tors kapot en Erik vermoordt Elly. Uiteindelijk wordt Erik op Bevrijdingsdag opgemerkt door de *Binnenlandse Strijdkrachten*, die op zoek zijn naar NSB'ers. Erik kiest zelf voor de dood door met een geweer op deze soldaten af te stappen – hij wordt doodgeschoten door één van hen.

5.2 Concrete motieven

In deze paragraaf zal ik laten zien welke concrete motieven een belangrijke rol spelen in de motiefstructuur van de roman. Op het niveau van de vertelde geschiedenis zal ik in subparagraaf 5.2.1 laten zien welke verhaalmotieven constitutief zijn voor mijn interpretatie. In subparagraaf 5.2.2 zal ik me richten op de vrije motieven. Waar het evident is dat bepaalde concrete motieven met elkaar verbonden zijn, zal ik dat benoemen. Deze paragraaf is echter overwegend analytisch van aard. Dat betekent dat ik voornamelijk bezig zal zijn met het constateren van significante gegevens in de roman. In paragraaf 5.3 zal ik de concrete

motieven onder brengen onder de noemers van een viertal abstracte motieven, dan zal de significantie van die gegevens pas duidelijk worden.

5.2.1 Verhaalmotieven

Dreiging van de werkelijkheid

In Eriks leefwereld is er een constante dreiging aanwezig: de tweede wereldoorlog is aan de gang en Erik is ondergedoken voor de arbeidsdienst. Er is dus een risico, en de daarmee verbonden angst, aanwezig dat hij opgepakt wordt. De openingspassage⁴⁷ van de roman is illustratief voor de manier waarop de dreiging van de werkelijkheid functioneert. Erik is van plan om met zijn vriend Peter (ook ondergedoken voor de arbeidsdienst) naar de bioscoop te gaan. Op dat moment wordt Peter opgepakt, Erik weet te vluchten. Peter en Erik kunnen echter deze plek niet betreden, daar zij onderworpen worden aan de macht van de soldaten. Het feit dat Peter wordt opgepakt door soldaten draagt zo bij aan het verhaalmotief ‘de dreiging van de werkelijkheid’.

Op het moment dat Erik in de academie is, dat hij ogenschijnlijk veilig is, ontmoet hij Van Grouw – de eigenaar. Deze confronteert hem met een visie van de buitenwereld op de kunstenaar, die eveneens illustratief is voor het verhaalmotief van de dreiging van de werkelijkheid.

‘- Het is wel een hele onderneming om met schilderen te beginnen nu iedereen al z’n tijd moet besteden om in de meest elementaire levensbehoeften te voorzien, zei hij zorgelijk, terwijl hij de buitendeur voor Erik opende.’⁴⁸

Van Grouws visie op de kunstenaar is een manifestatie van de dreiging van de werkelijkheid. Erik wordt geconfronteerd met een houding van de werkelijkheid ten opzichte van de keuzes die hij maakt – schilderen. Dit is namelijk precies de oorzaak dat de werkelijkheid zo dreigend voor Erik is. Hij conformeert zich niet aan de voorschriften van de oorlog, hij verkiest het schilderen boven het vervullen van zijn vaderlandsplicht. Dit heeft tot een situatie geleid waarin hij genoodzaakt was onder te duiken, waardoor de werkelijkheid voor hem een

⁴⁷ Wolkers, 1962, p.5-11

⁴⁸ Wolkers, 1962, p.11

dreigend karakter heeft gekregen, Zo zijn er meerdere passages in de roman aan te duiden waar het verhaalmotief ‘de dreiging van de werkelijkheid’ aanwezig is.

Vluchten in afbeeldingen

Erik lijdt aan een vorm van escapisme: hij vlucht in afbeeldingen. De roman begint zoals gezegd met een passage waarin Erik de bioscoop wil bezoeken. Een bioscoop is een plek waar er een podium geboden wordt aan vormen van afbeelding. In die eerste passage van de roman maakt de lezer kennis met Eriks poging om zich in het domein van de afbeelding te begeven. Deze pogingen functioneren als het verhaalmotief ‘vluchten in afbeeldingen’.

Dit verhaalmotief krijgt ook gestalte in Eriks wens om kunst te mogen maken bij Teken- en Schilderacademie *Ars Aemula Naturae*. Ook dit is een centrum van afbeelding, een plek waar men zich toe kan leggen op het beroep van het afbeelden. Wanneer Erik moet vluchten, vindt hij zijn toevluchtsoord bij deze academie.

Maar het duidelijkst manifesteert dit verhaalmotief zich in Eriks relatie met de gipsen torso.⁴⁹ Deze afbeelding van een vrouw is voor Erik waardevoller dan zijn echte vriendinnetjes. Wat hij niet kan krijgen bij hen, vindt hij bij de tors. Bij haar vindt hij de waardering en bevrediging die hij niet bij echte mensen kan vinden.

Kunst maken

Een belangrijk gegeven in *Kort Amerikaans* is Eriks professie: kunstenaar. Het verhaalmotief ‘kunst maken’ loopt als een rode draad door de roman: Erik schildert ’s morgens bij jonkheer Paul D’Ailleurs lampenkappen en werkt ’s middags op de academie aan zijn eigen kunst.

Ook collega-kunstenaar De Spin maakt kunst. Deze schrijft een grote kracht toe aan het maken van kunst:

‘Ik heb ontdekt dat het niet de zwaartekracht is die alles op aarde houdt, maar de kleuren, zei hij langzaam, maar heel stellig en dwingend. Als de hemel groen was en de aarde blauw, zouden zelfs de stenen naar boven vallen. De bomen zouden ontworteld worden.’⁵⁰

⁴⁹ In 5.2.2 ga ik bij mijn analyse van het vrije motief ‘de tors’ dieper in op de functie van deze gipsen torso in de motiefstructuur .

⁵⁰ Wolkers, 1962, p.72

Het verhaalmotief ‘kunst maken’ krijgt door de woorden van De Spin dus een beladen karakter. Hij gaat zelfs zo ver dat hij, terwijl ze naar zijn eigen schilderij kijken, zijn radicale theorie over kunst en werkelijkheid uitlegt:

‘Zie je dat het gras geen gras is, maar dat er wolken doorheen drijven en dat de lucht pas gemaaid is? Ik ben begonnen met de lucht groen te schilderen en het gras blauw. Maar toen ik de bomen neer wilde zetten kon ik niet. Het was net of mijn hand gedwongen werd ze met de wortels in de lucht te planten. [...] Het waren de kleuren die mij dwongen. Ik besepte ineens dat het niet de zwaartekracht was die alles op aarde houdt, maar de kleuren. Alles wordt door de kleuren bepaald.’⁵¹

Volgens De Spin is kunst maken niet zomaar iets, het is machtiger dan de natuurwetten. Niet de zwaartekracht, maar de kleuren zijn bepalend.

Erik onderschrijft de kunstopvatting van De Spin. Ook hij is van mening dat het maken van kunst de werkelijkheid kan beïnvloeden. Wanneer zijn broer op sterven ligt en Erik het sterfhuis verlaat, wendt hij zich tot het maken van kunst. In een weiland maakt hij een tekening van het landschap dat hij voor zich ziet:

‘De zon staat stil op mijn papier, dacht hij. Hij blijft stilstaan en brandt op. Deze dag gaat nooit voorbij.’⁵²

Op Eriks tekening zijn de natuurwetten niet van toepassing, de categorieën ruimte en tijd worden er gemanipuleerd. Zo bedwingt Erik de werkelijkheid door het maken van kunst. Hier is een duidelijk parallel te trekken met verhaalmotief ‘vluchten in afbeeldingen’. Erik probeert door middel van afbeeldingen ergens aan te ontvluchten, in dit geval aan de dood van zijn broer. In zijn tekening heeft hij een wereld gecreëerd waarin de tijd stil staat, waarin de dood niet aanwezig is.

⁵¹ Wolkers, 1962, p.72

⁵² Wolkers, 1962, p.117

Symbolisch interpreteren

Erik heeft de neiging om bepaalde dingen in het leven op een symbolische manier te interpreteren, om de letterlijke betekenis van zaken zodanig te vervormen dat ze allegorisch worden. Het verhaalmotief ‘symbolisch interpreteren’ is daarom onderdeel van de motiefstructuur van de roman. Op het moment dat Erik zijn broer op zijn sterfbed gaat bezoeken, wijst de portier hem de weg door te zeggen dat hij de bordjes ‘waar een grote zwarte X op staat’⁵³ moet volgen. Voor Erik transformeert deze ‘X’ tot iets wat het niet daadwerkelijk betekent, hij kent er een andere betekenis aan toe:

‘X is een vreemde, die ga je voorbij, had Elly⁵⁴ gezegd. Het is een tijd van ondergang en voorspellingen, dacht hij. Zelfs in een gewoon blond meisje huist het orakel. Een dode is een vreemde aan wie je voorbijgaat, bij wie je nooit meer terugkomt. Die je wegstoot als een leeggezogen prooi uit het web van je leven. *Eigenlijk is het geen X* (mijn cursivering, RS). Het zijn twee streepjes die elkaar kruisen, zoals men op zieke bomen zet die omgehakt moeten worden.’⁵⁵

In werkelijkheid staat X voor de plaats waar Eriks broer aan het sterven is. Voor Erik verwordt het tot een symbool van de dood en tot een teken des tijds. Hij erkent de daadwerkelijke betekenis van de X niet, maar symboliseert het daarentegen tot iets anders.

Het verhaalmotief ‘symbolisch interpreteren’ is ook aanwezig bij Eriks laatste ontmoeting met zijn broer. Wanneer hij zijn broer door het raam gade slaat, beseft hij dat deze stervende is:

‘Hij is aan het doodgaan, sloeg het door Erik heen. God, god, hij gaat dood, dit is zijn einde.[...] Langzaam bracht hij zijn rechterarm omhoog en *balde zijn vuist* (mijn cursivering, RS) naar Erik. Toen spreidde hij zijn vingers van elkaar, alsof hij het kleine beetje leven dat nog in hem was als een vogeltje de vrijheid gaf en viel terug op het bed. [...] Hij heeft zijn hand opgestoken en *tot een vuist gebald* (mijn cursivering,

⁵³ Wolkers, 1962, p.112

⁵⁴ Elly is Eriks minnares.

⁵⁵ Wolkers, 1962, p.113

RS). Hij heeft daarmee willen zeggen: Wees sterk, hou je goed, met mij is alles in orde.⁵⁶

Erik ziet in de gebalde vuist een teken, een boodschap. De gebalde vuist is voor hem niet zomaar een gebalde vuist. Hij maakt van een fysieke beweging van zijn broer – het samenballen van de knokkels van de hand – een handeling waaraan hij betekenis toe schrijft. Eriks gedachtegang gaat als volgt:

‘Zijn opgeheven arm blijft voor altijd in mij omhooggeheven.’⁵⁷

Eriks broer mag dan wel dood zijn, er blijft nog iets van hem in tact, namelijk: de boodschap die afgebeeld wordt door zijn gebalde vuist.

(Seksuele) relaties met vrouwen

Erik heeft drie, achtereenvolgende (soms naast elkaar bestaande) seksuele relaties met een vrouw. Bij zijn eerste vriendin Ans koestert hij voornamelijk onvrede over hun seksuele relatie:

‘Wat een trut is het eigenlijk, dacht Erik. [...] Ik moest een gewoon meisje nemen, niet zo’n schuwe egel. Een meisje dat met je meegaat naar je kamer en zich rustig uitkleedt alsof het de gewoonste zaak van de wereld is. Dat haar ondergoed op de stoel naast het bed wappert en zegt: kom je! En haar dijen van elkaar doet. Elly bij voorbeeld. Elly zou zo zijn, dat kon je aan haar zien.’⁵⁸

Erik breekt met Ans en gaat een – seksueel meer bevredigende – relatie aan met zijn collega lampenkappenschilder Elly. Zij wil wel ‘haar dijen van elkaar’ doen, maar desalniettemin blijkt ook zij niet ideaal te zijn voor Erik:

⁵⁶ Wolkers, 1962, p.114-115

⁵⁷ Wolkers, 1962, p.120

⁵⁸ Wolkers, 1962, p.37

‘Haar huid ademt, dacht Erik. Ze is van levend gummi. Ze is bijna net zo stevig als de tors.’⁵⁹

Zoals al duidelijk was geworden in mijn beschrijving van het verhaalmotief ‘vluchten in afbeeldingen’, bedrijft Erik de liefde met een gipsen afbeelding van een vrouw:

‘Van de grond raakte hij een doek op en sloeg daarmee het stof van de tors af. Daarna drukte hij zich tegen het gips aan. Hij voelde de harde billen tegen zijn onderlichaam, hij bracht zijn schouders naar voren, zodat de rug bijna in de kom van zijn borst gevangen zat. [...] Hij balde zijn hand tot een vuist en stak zijn wijsvinger als een erectie naar voren. [...] Zijn onderlichaam schokte wild tegen het gips, zijn nagels krasten over de billen.’⁶⁰

Uitsluitend bij deze tors kan Erik volledige seksuele bevrediging vinden. Het verhaalmotief ‘seksuele relaties met vrouwen’⁶¹ zal een belangrijk onderdeel blijken te zijn in de motiefstructuur.

Het gevoel bekeken te worden

Erik heeft vaak het idee dat hij bekeken wordt, dat iemand hem bespiedt:

‘Erik draaide zich om. Zijn ogen tastten de wanden en het plafond af. Maar er waren zoveel donkere plekken, gaten en barsten in, dat hij wel van uit honderd verschillende plaatsen bespied zou kunnen worden.’⁶²

De directe, zichtbare oorzaak van dit gevoel ligt bij beschrijvingen van de ruimte, die verbonden zijn met een aantal vrije motieven die ik in 5.2.2 zal bespreken. Het lijkt misschien vreemd om ‘het gevoel bekeken te worden’ te definiëren als verhaalmotief, maar er is hier wel degelijk sprake van een gebeurtenis, zij het op psychologisch niveau. Wanneer hij het gevoel heeft bekeken te worden, voltrekt er zich een gebeurtenis in Erik geest. Deze

⁵⁹ Wolkers, 1962, p.133

⁶⁰ Wolkers, 1962, p.22-23

⁶¹ Gemakshalve breng ik de tors onder bij de categorie ‘vrouwen’, in werkelijkheid is het natuurlijk slechts een afbeelding van een vrouw (hetgeen geen onbelangrijk gegeven zal blijken te zijn).

⁶² Wolkers, 1962, p.20

‘geestelijke gebeurtenissen’ vinden plaats op het niveau van de vertelde geschiedenis en zullen een significante rol blijken te vervullen in de motiefstructuur.

Sterven

In *Kort Amerikaans* vinden drie naasten van Erik de dood en deze sterfgevallen zullen in een relevante relatie tot Eriks ontwikkeling blijken te staan. Het verhaalmotief ‘sterven’ speelt daarom een significante rol. Zo overlijdt Eriks broer aan difterie en pleegt collega-kunstenaar De Spin zelfmoord⁶³. Aan het eind van de roman vermoordt Erik zijn vriendin Elly⁶⁴. Uiteindelijk wordt Erik, wanneer hij verraden is door ‘de oude man’, zelf doodgeschoten door soldaten.⁶⁵

Afkeuring/afwijzing en geweld

Eriks daden worden door meerdere personen afgekeurd. In mijn beschrijving van het verhaalmotief ‘dreiging van de werkelijkheid’ heb ik al een voorbeeld genoemd waarin dit zichtbaar is: Van Grouw keurt het af dat Erik in oorlogstijd – ‘[...] nu iedereen al z’n tijd moet besteden om in de meest elementaire levensbehoeften te voorzien [...]’⁶⁶ – kunst wil maken. Er zijn meerdere passages aan te wijzen waarin Erik wordt afgekeurd of afgewezen, hier is het verhaalmotief ‘afkeuren/afwijzen’ werkzaam. Vaak gaat dit verhaalmotief samen met het verhaalmotief ‘geweld’: een gewelddadige actie van Eriks kant.

Zo wijst zijn eerste vriendinnetje Ans hem af op seksueel gebied: ze wil eigenlijk niet met hem naar bed, Erik moet haar daartoe dwingen:

‘- Au, je doet me pijn, zei ze half huilend. [...] Laat me los, toe, ik wil naar mijn moeder. Erik sloeg zijn nagels in haar billen en schoof haar helemaal aan zich vast.’⁶⁷

Erik wordt afgewezen door Ans, zijn reactie is niet barmhartig: hij verkracht haar. Hij wil iets – seks met Ans –, krijgt dit niet en voelt zich genoodzaakt om zijn wens met geweld te bewerkstelligen.

⁶³ Wolkers, 1962, p.159

⁶⁴ Wolkers, 1962, p.181

⁶⁵ Wolkers, 1962, p.185

⁶⁶ Wolkers, 1962, p.11

⁶⁷ Wolkers, 1962, p.43

Zo wordt hij ook afgekeurd en afgewezen door zijn minnares Elly, wanneer zij achter zijn relatie met de tors komt. Wanneer ze Erik betrapt terwijl hij de liefde met de tors bedrijft, keurt ze zijn gedrag stellig af:

‘Jij bent gek. Die vlek op je kop is niet zo erg, maar je hebt een vlek hier, in je kop! Dáár ben je rot.’⁶⁸

Wederom verwerkt Erik deze afwijzing niet op propere wijze: hij vermoordt Elly. Elly’s afkeurende houding gaat gepaard met een gewelddadige actie van verzet van Eriks kant.

Erik had vroeger een verzameling met dode voorwerpen. Wanneer Erik dit aan Elly vertelt is dit haar reactie:

‘Ik vind je maar een engerdje. Ik houd heus wel van een beetje geheimzinnigheid, maar dan leuk, gezellig. Niet allemaal van die vieze dingen. [...] Ik begrijp niet wat jou mankeert. Als ik je moeder was geweest had ik al die rommel in de vuilnisbak gestopt en er wat *gezonde jongensboeken* (mijn cursivering, RS) voor in de plaats gelegd.’⁶⁹

Erik antwoordt dat zijn ouders zijn verzameling betitelden met ‘eigenaardige hobby’s’. Ook door zijn ouders wordt Erik afgekeurd. Zij zijn het dus met Elly eens: Eriks praktijken zijn vreemd, het zou wenselijker zijn als hij zich bezig had gehouden met zoiets als ‘gezonde jongensboeken.’ Het verhaalmotief ‘afkeuring/afwijzing’ is in *Kort Amerikaans* aanwezig in houdingen tegenover Erik, respectievelijk van Van Grouw, Ans, Elly en zijn ouders. Het verhaalmotief ‘geweld’ is voornamelijk aanwezig wanneer Erik wordt afgewezen door zijn vriendinnetjes.

5.2.2 Vrije motieven

Het litteken, stilleven, schedel

De vrije motieven ‘het litteken’, ‘stilleven’ en ‘schedels’ zijn nauw met elkaar verbonden. Ik zal ze daarom ook in relatie tot elkaar bespreken.

⁶⁸ Wolkers, 1962, p.180

⁶⁹ Wolkers, 1962, p.177

Erik koestert een wantrouwen ten opzichte van de werkelijkheid. Ten grondslag aan dit wantrouwen ligt het vrije motief van ‘het litteken’. Op Eriks linkerslaap is een litteken ontstaan toen hij als baby gesmolten lood en kokend water over zich heen kreeg. Hij houdt zijn ouders hier verantwoordelijk voor:

‘Zij waren de enige wezens die hij⁷⁰ kende en die hem moesten beschermen. Ik heb er het gevoel van overgehouden altijd in de steek gelaten en verraden te zullen worden. [...] Ik had altijd het gevoel alsof de mensen mij eraan wilden herinneren dat mijn leven aan een zijden draad hing.’⁷¹

Erik voelt zich ‘door het leven verminkt en gekwetst’,⁷² hij is door het litteken getekend en vervormd. Dit uit zich onder andere in zijn wantrouwende houding tegenover meisjes.

Wanneer hij voor de bioscoop een onbekend meisje ziet staan en hij haar vraagt mee naar de film te gaan, wijst zij hem af⁷³. Erik denkt dat de oorzaak van de afwijzing bij zijn litteken ligt:

‘Het is niks, het geeft niets, dacht hij. Ze heeft mijn gezicht alleen maar van deze kant gezien. Het is gewoon een rotmeid. Ze had een wipneus en grauwe tanden. [...] Ik ga naar de academie, ik moet de tors⁷⁴ zien. Die heeft geen wipneus en niet van die kromme poten.’⁷⁵

Eriks litteken fungeert in *Kort Amerikaans* als de bron van zijn wantrouwen tegenover de werkelijkheid.

Het vrije motief ‘het litteken’ krijgt ook gestalte door middel van het vrije motief ‘stilleven’. Er wordt vaak melding gemaakt van een stilleven, meestal in relatie tot Eriks collega De Spin, die de maker blijkt te zijn van het stilleven met de schedel (zie mijn

⁷⁰ Erik praat hier over zichzelf als baby in de derde persoon.

⁷¹ Wolkers, 1962, p.176

⁷² Wolkers, 1962, p.177

⁷³ Een interessante bijkomstigheid voor mijn analyse is het feit dat, net als bij de openingscene (zie paragraaf 5.1.1), Erik zich op verhaalniveau wil wenden tot <afbeelding> (namelijk: naar de bioscoop met het meisje), maar hier door <werkelijkheid> (de afwijzing van het meisje) in tegen gehouden wordt. Eveneens is hier het verhaalmotief ‘afkeuring/afwijzing’ werkzaam.

⁷⁴ . Dit citaat leidt ook tot de formulering van een ander vrij motief: ‘de tors’, waar ik me hier onder op zal richten.

⁷⁵ Wolkers, 1962, p.155

beschrijving van het vrije motief ‘ramen’). Deze schedel draagt dus eenzelfde litteken als Erik heeft. Eriks verklaring voor deze toevalligheid is als volgt:

‘Hij⁷⁶ weet misschien dingen die gebeuren gaan maar hij is het zich niet bewust. Op zijn stilleven had hij mijn komst gesignaleerd. Zijn hand wordt bestuurd door een macht die hijzelf niet kent. Hij schildert dingen die gebeuren gaan.’⁷⁷

Het stilleven valt onder de categorie ‘kunst’ en is daarmee ook verbonden met het verhaalmotief ‘kunst maken’.

De vrije motieven ‘het litteken’ en ‘stilleven’ zijn ook verbonden met het vrije motief ‘schedels’. Iets wat namelijk niet onopgemerkt mag blijven is het feit dat op het stilleven een schedel, met een litteken, wordt afgebeeld. Een schedel is een levenloos voorwerp en is een symbool voor de dood. Hiermee is het ook verwant aan het verhaalmotief ‘sterven’. Interessant is ook dat toen Erik klein was, hij ‘verschrikkingen om het gevaar te bezweren, zoals bij primitieve volken’⁷⁸ verzamelde, zoals schedels en dode dieren.⁷⁹ Als kind verhiel hij zich al tot de dood.

De tors

Erik onderhoudt dus een seksuele relatie met een gipsen beeld, door Erik ‘de tors’ genoemd, dat hij op de academie heeft gevonden. Wanneer hij voor het eerst seks met de tors heeft, gaat zijn gedachtegang als volgt:

‘Ik hoef niet langer alleen te zijn, dacht hij. Eindelijk heb ik een vrouw gevonden voor wie ik mijn hoofd niet af hoef te wenden uit angst dat ze mijn geschonden gelaat zal zien, die me niet zal verlaten omdat ik haar van tevoren al gezegd heb dat het onmogelijk is. [...] Maar jij⁸⁰ bent blind voor de schaduw die over mijn gezicht valt, je

⁷⁶ Hij = De Spin.

⁷⁷ Wolkers, 1962, p.96. Vergelijk mijn beschrijving van het verhaalmotief ‘kunst maken’, ook in dit citaat wordt duidelijk wat voor mogelijkheden De Spin aan het maken van kunst toe schrijft.

⁷⁸ Wolkers, 1962, p.176

⁷⁹ Zie de beschrijving van het verhaalmotief ‘afkeuring/afwijzing’ in 5.2.1 voor de relatie van deze verzameling tot de reacties van anderen daarop.

⁸⁰ ‘Jij’ is hier ‘de tors’.

verloor je hoofd toen je me zag. [...] Hij vergat zelfs het litteken dat donkerder was geworden, [...].⁸¹

Dit citaat maakt duidelijk dat het vrije motief van ‘de tors’ nauw verbonden is met het verhaalmotief ‘vluchten in afbeeldingen’. Voor echte vrouwen koestert Erik een wantrouwen, door de tors voelt hij zich wel begrepen. Bij haar hoeft hij zijn gelaat niet af te wenden, kan hij zichzelf zijn. Niet een vrouw, maar slechts een afbeelding van een vrouw kan zijn liefde ontvangen.

Openingen: het sleutelgat, ramen, gaten in muren

Zoals ik in mijn beschrijving van het verhaalmotief ‘het gevoel bekeken te worden’ heb aangegeven, liggen de directe oorzaken van Eriks gevoel bekeken te worden op ruimtelijk niveau. Deze oorzaken manifesteren zich in de vrije motieven ‘het sleutelgat’, ‘ramen’ en ‘gaten in muren’.

Het vrije motief van ‘het sleutelgat’ ondersteunt het verhaalmotief ‘het gevoel bekeken te worden’. Erik schildert ’s morgens bij jonkheer Paul D’Ailleurs lampenkappen, hier verricht hij seksuele handelingen met zijn collega en minnares Elly. Naar aanleiding van een gesprek met D’Ailleurs vermoedt Erik dat hij tijdens deze handelingen bekeken wordt:

‘Hij moet iets gezien of gehoord hebben, dacht Erik. Ik moet eens door het sleutelgat kijken als ik op de gang ben.’⁸²

Wanneer Erik voor het eerst de academie betreedt om te schilderen, voelt hij zich bespied. Dit uit zich op ruimtelijk niveau door het vrije motief van ‘het raam’. In de beschrijving van de ruimte wordt er melding gemaakt van de aanwezigheid van ‘drie grote ramen’ in zowel de rechtermuur⁸³, als in de linkermuur.⁸⁴ In het atelier stuit Erik op een stilleven met een witte schedel waarop op de linkerslaap een blauwe vlek geschilderd is die precies lijkt op de kleur van Eriks litteken. Dit leidt bij hem tot gedachte dat hij bespied is geweest:

⁸¹ Wolkers, 1962, p. 23

⁸² Wolkers, 1962, p.57

⁸³ Wolkers, 1962, p.17

⁸⁴ Wolkers, 1962, p.18

‘Ik verkeer in gevaar, dacht Erik. De man die dit heeft geschilderd moet van mijn komst op de hoogte zijn geweest. [...] Misschien is het op de schedel geschilderd terwijl ik hier naar boven kwam. Misschien hebben ze me van uit deze ramen over het binnenplaatsje aan zien komen, mijn linkerprofiel met het litteken was hiernaar toegewend.’⁸⁵

Voor Erik staan de ramen voor de onmogelijkheid om verborgen te blijven. Vanuit de ramen kan er van binnen naar buiten gekeken worden, waardoor de zichtbaarheid van Erik als persoon potentieel vergroot wordt.

Wanneer Elly bij Erik op de academie komt, wil ze de ramen schoonvegen. Erik verhindert dit (‘Ben je gek geworden, zei hij. Dat zien ze toch.’⁸⁶), omdat hij bang is dat ze dan bekeken zullen worden. Dit vrije motief staat dus in relatie met het verhaalmotief ‘het gevoel bekeken te worden’. De ramen bieden een mogelijkheid voor anderen om Erik te bekijken.

Verder is er nog een ruimtelijke manifestatie van het verhaalmotief ‘het gevoel bekeken te worden’ aanwezig in het vrije motief ‘gaten in de muren’. Erik merkt op dat in de muren en het plafond ‘zoveel donkere plekken, gaten en barsten [...]’ zitten ‘dat hij wel van uit honderd verschillende plaatsen bespied zou kunnen worden.’⁸⁷ Op het moment dat hij zijn eerste seksuele ontmoeting met de tors heeft, vergeet hij deze gaten in de muren:

‘Zijn onderlichaam schokte wild tegen het gips, zijn nagels krasten over de billen. Hij vergat de barsten en gaten in de muren waardoor men zijn handelingen gade zou kunnen slaan.’⁸⁸

Hetzelfde is aan de hand wanneer Erik zich begeeft naar het huis van De Spin, de collega-kunstenaar die werkzaam is op dezelfde academie. Wanneer hij de werkkamer van De Spin betreedt, is hij weer bang om bekeken te worden:

‘Een zelfde gevoel van onbehagen overviel Erik als toen hij voor ’t eerst op de academie kwam. Hij keek naar de muren of er geen barsten of gaten in zaten waardoor men hem bespiedde.’⁸⁹

⁸⁵ Wolkers, 1962, p.20

⁸⁶ Wolkers, 1962, p.173

⁸⁷ Wolkers, 1962, p.20

⁸⁸ Wolkers, 1962, p.23

De vrije motieven ‘het sleutelgat’, ‘ramen’ en ‘gaten in muren’ zijn werkzaam op ruimtelijk niveau en fungeren als oorzaken van Eriks gevoel bespied te worden.

5.3 Abstracte motieven

Nu alle relevante concrete motieven beschreven zijn, ben ik in staat om een grotere interpretatieve stap te maken. De beschreven vrije- en verhaalmotieven staan in een betekenisvolle relatie tot elkaar. In de volgende subparagrafen zal ik beargumenteren hoe deze concrete motieven constitutief zijn voor een viertal abstracte motieven. Eerst richt ik me op het abstracte motief van ‘afbeelding/werkelijkheid’, vervolgens op het abstracte motief ‘dood/leven’, daarna op het abstracte motief ‘panopticon’ en ten slotte op het abstracte motief ‘discours’. Waar dat relevant is, zal ik aan geven hoe de abstracte motieven zich tot elkaar verhouden.

5.3.1 <Afbeelding/werkelijkheid>

Een zorgvuldige analyse van concrete motieven in *Kort Amerikaans* geeft reden om de aanwezigheid van een binaire oppositie te veronderstellen: er is een wisselwerking tussen enerzijds ‘afbeelding’ en anderzijds ‘werkelijkheid’. De binaire oppositie <afbeelding/werkelijkheid>⁹⁰ is in de motiefstructuur aanwezig in het abstracte motief van ‘<afbeelding/werkelijkheid>’. Aan dit motief ligt het probleem van de werkelijkheid, zoals besproken in mijn theoretisch kader, ten grondslag. Er blijkt namelijk geen vaststaande, evidente relatie tussen afbeelding en werkelijkheid aanwezig in *Kort Amerikaans*, er heerst een constante spanning tussen beide. Het zal blijken dat Erik de voorkeur geeft aan <afbeelding>, omdat <werkelijkheid> voor hem samen hangt met een reeks negatieve connotaties. In deze paragraaf zal ik laten zien hoe bepaalde concrete (vrije en verhaal) motieven zich manifesteren in het abstracte motief ‘<afbeelding/werkelijkheid>’.

Verschillende concrete motieven dragen bij aan de spanning die er tussen de twee polen van de oppositie bestaat. In *Kort Amerikaans* gaat de protagonist Erik steeds meer los

⁸⁹ Wolkers, 1962, p.70

⁹⁰ Wanneer ik het in het vervolg over een binaire oppositie heb, gebruik ik deze <.../...> aanduiding. De afzonderlijke polen van de binaire oppositie worden aangegeven met <...>.

staan van de werkelijkheid. Het verhaalmotief ‘dreiging van de werkelijkheid’ maakt inzichtelijk dat Erik redenen heeft om zich los te maken van die werkelijkheid: het is oorlog en het gevaar dat hij opgepakt wordt ligt op de loer. Hij verwijdert zich onder andere van de realiteit door zijn toevluchtsoord te zoeken bij zaken die met afbeelding te maken hebben, zoals ik in mijn beschrijving van het verhaalmotief ‘vluchten in afbeeldingen’ heb laten zien. Zo ontwikkelt hij zich tot kunstenaar in het atelier van (NSB’er) Van Grouw, knoopt hij een vriendschap aan met een eigenzinnige kunstenaar genaamd ‘De Spin’ en onderhoudt hij een seksuele relatie met een gipsen afbeelding van een vrouwentorso, ‘de tors’. Het verhaalmotief ‘dreiging van de werkelijkheid’ enerzijds als representant van <werkelijkheid> en het verhaalmotief ‘vluchten in afbeeldingen’ als representant van <afbeelding> anderzijds, zijn dus onlosmakelijk met elkaar verbonden. Tussen deze verhaalmotieven is een causaal verband aanwezig dat de oppositie tussen <afbeelding> en <werkelijkheid> op scherp zet: Erik vlucht in afbeeldingen *omdat* er een dreiging van de werkelijkheid aanwezig is. De binaire oppositie die zich in deze verhaalmotieven manifesteert is illustratief voor de wijze waarop andere concrete motieven bijdragen aan de constitutie van <afbeelding/werkelijkheid>. Het grondpatroon is steeds dat Erik zich van <werkelijkheid> los probeert te koppelen door zich toe te leggen op <afbeelding>.

Zo zijn er dus meer concrete motieven die constitutief zijn voor het creëren van de oppositie tussen <afbeelding> en <werkelijkheid>. Het verhaalmotief ‘seksuele relaties met vrouwen’ laat zien dat Erik geen bevrediging kan vinden bij echte vrouwen, maar slechts zijn zielenheil kan vinden bij een afbeelding van een vrouw, belichaamd in het vrije motief van ‘de tors’. Wederom is er een causaal verband aanwezig: Erik zoekt bevrediging bij de tors *omdat* hij die niet kan vinden bij zijn menselijke vriendinnetjes. Hij kent aan <werkelijkheid> (echte vrouwen) negatieve eigenschappen en aan <afbeelding> (de tors) positieve eigenschappen toe.

Een andere manier waarop de oppositie tussen <afbeelding> en <werkelijkheid> tot stand komt is verbonden met het verhaalmotief ‘sterven’. Wanneer Eriks broer sterft, kan hij deze realiteit niet accepteren: hij wendt zich weer tot <afbeelding>. Dit uit zich in het verhaalmotief ‘symbolisch interpreteren’ en het verhaalmotief ‘kunst maken’. Erik symboliseert <werkelijkheid>, vervormt de werkelijkheid tot iets wat het niet daadwerkelijk is. Op het moment dat zijn broer sterft verbindt Erik aan de bordjes met de X en de gebalde vuist een betekenis die hij er zelf in heeft gelegd.⁹¹ Met andere woorden: hij positioneert zaken

⁹¹ Voor meer achtergrond zie mijn analyse van het verhaalmotief ‘symbolisch interpreteren’.

uit <werkelijkheid> in het domein van <afbeelding>. Door zaken uit <werkelijkheid> te vervormen, te symboliseren, krijgt hij grip op de situatie. Zijn focus op <afbeelding> is voor hem een manier om <werkelijkheid> dragelijk te maken.

Erik meent dus dat <afbeelding> in staat is om <werkelijkheid> op een bepaalde manier te beïnvloeden. De reden dat hij deze kracht aan <afbeelding> toeschrijft ligt besloten in het verhaalmotief ‘kunst maken’.⁹² De visie van De Spin op het maken van kunst wordt uiteindelijk ook Eriks visie op kunst. De vormende kracht die De Spin aan het maken van kunst toe schrijft krijgt gestalte in Eriks eigen kunst. Na de dood van zijn broer stopt Erik figuurlijk de tijd op zijn tekening van het weiland.⁹³ Hij vervormt <werkelijkheid> door middel van <afbeelding>.

Een interessant gegeven is Eriks litteken op zijn linkerslaap, belichaamd in het vrije motief ‘het litteken’⁹⁴. Erik is getekend, hij is vervormd door <werkelijkheid> (het kokende lood). Met een ongetekend gelaat werd hij geboren, maar <werkelijkheid> heeft hem een litteken bezorgd. Hier lijkt zich een paradox te openbaren: Erik probeert zich van <werkelijkheid> te onttrekken door zich aan <afbeelding> over te geven, maar de oorzaak van zijn wantrouwen tegenover werkelijkheid ligt bij <afbeelding>. Op z’n linkerslaap is een teken aanwezig, een vorm van <afbeelding>. Hij zoekt zijn toevlucht bij <afbeelding>, maar deze pool van de oppositie ligt ten grondslag aan zijn negatieve houding ten opzichte van <werkelijkheid>. Zijn teken, behorend tot <afbeelding>, is de oorzaak van zijn vlucht in afbeeldingen.

Zoals ik in deze paragraaf heb laten zien, is er op het niveau van concrete motieven een binaire oppositie aanwezig tussen <afbeelding> en <werkelijkheid>, die het abstracte motief ‘<afbeelding/werkelijkheid>’ vormt. Erik associeert <werkelijkheid> met negatieve eigenschappen en denkt een verlossing van deze narigheid te vinden in <afbeelding>.

5.3.2 <Dood/leven>

In de vorige paragraaf heb ik laten zien dat het abstracte motief ‘<afbeelding/werkelijkheid>’ zich manifesteert in Eriks voorkeur voor <afbeelding> en afkeer van <werkelijkheid>. Er blijkt echter nog een andere binaire oppositie aanwezig te zijn. Op het niveau van de concrete motieven is er namelijk eveneens een spanning aanwezig tussen enerzijds <dood> en

⁹² Voor meer achtergrond zie mijn analyse van het verhaalmotief ‘kunst maken’.

⁹³ Idem als voetnoot 82.

⁹⁴ Voor meer achtergrond zie mijn analyse van het vrije motief ‘het litteken’.

anderzijds <leven>. Deze oppositie is onder andere zichtbaar in het verhaalmotief ‘relaties met vrouwen’ en het vrije motief ‘de tors’. De volgende passage laat zien hoe deze concrete motieven constitutief zijn voor het abstracte motief ‘<dood/leven>’. Wanneer Eriks vriendin Elly hem een bezoek komt brengen op zijn nieuwe onderduikadres (de academie), heeft hij bij het zien van haar lichaam de volgende gedachtes:

‘Het is daar rose en warm, dacht hij. Ik heb er erg naar verlangd, maar nu niet meer. Ze heeft te lang gewacht. *Ik kan er misschien niet meer aan wennen om met een levend wezen om te gaan* (mijn cursivering, RS).’⁹⁵

Hier wordt duidelijk dat Erik geen oog meer heeft voor levende wezens als Elly, maar alleen nog kan houden van dode voorwerpen als de tors. Nadat Erik aan Elly te kennen heeft gegeven niet met haar te willen vrijen, zoekt hij ’s nachts de tors op. Hij bekent aan de tors dat hij voor haar kiest:

‘Ben je erg eenzaam geweest vroeg hij fluisterend. Ik heb je lelijk in de steek gelaten, maar ik ben je niet ontrouw geworden. Ik heb de hele nacht aan je gedacht.’⁹⁶

Op het moment dat Erik betrapt wordt door Elly, wordt het duidelijk hoe <dood> en <leven> zich voor Erik tot elkaar verhouden. Elly verwijt hem dat hij ‘bang voor het leven’ is:

‘Je bent bang voor mij omdat ik een vrouw ben, *omdat ik leef* (mijn cursivering, RS). Daarom kruip je bij zo’n stuk kalk, omdat ze haar benen niet van elkaar kan doen. *Omdat ze dood is* (mijn cursivering, RS) en niet van vlees en bloed zoals ik.’⁹⁷

Deze analyse van de relatie tussen het verhaalmotief ‘relaties met vrouwen’ en ‘de tors’ leidt tot de conclusie dat Erik zijn focus van <leven> verlegt naar <dood>. Erik is zich hier van bewust:

‘Nee, nee, geen tranen, het is niets, iedereen is alleen. Iedereen houdt op den duur als symbool van zijn liefde een levenloos voorwerp over. [...] Hij pakte de tors op en liep

⁹⁵ Wolkers, 1962, p.174

⁹⁶ Wolkers, 1962, p.180

⁹⁷ Wolkers, 1962, p.180

ermee het rommelkamertje uit. [...] Toen lag ze doodstil, wit van verlangen en bijna ademend.’⁹⁸

Eriks inzicht dat hij voor <dood> gekozen heeft gaat gepaard met de nodige ontroering van zijn kant. Hij ziet in dat hij zich van <leven> heeft onttrokken en dit besef is schrijnend.

Het abstracte motief ‘<dood/leven>’ is ook verbonden met het verhaalmotief ‘sterven’. Vier mensen in *Kort Amerikaans* vinden de dood: Eriks broer, De Spin, Elly en Erik zelf. Er is een interessante ontwikkeling aanwezig in de volgorde van deze doden. Bij de dood van zijn broer en de zelfmoord van De Spin is Erik ontroostbaar en voelt hij zich genoodzaakt om zijn toevlucht te zoeken in <afbeelding>.⁹⁹ De manier waarop Erik met deze sterfgevallen om gaat staat in contrast met de manier waarop hij met de andere twee sterfgevallen om gaat. Erik is namelijk zelf de oorzaak van Elly’s dood (hij vermoordt haar) en zijn eigen dood (hij pleegt zelfmoord). Het lijkt alsof Erik zich gedurende het verhaal steeds meer loskoppelt van <leven> en zich steeds meer richt op <dood>. Bij de eerste twee sterfgevallen wenst hij dat ze nog zouden leven, op dat moment heeft hij zich nog niet volledig afgekeerd van <leven>. De Spin was Erik een stap voor: door zijn zelfdoding keert hij zich af van <leven> en geeft hij de voorkeur aan <dood>. Dit inzicht komt langzamerhand ook tot Erik. Wanneer Elly achter Eriks relatie met de tors komt en zij deze kapot gooit, vermoordt Erik haar. Hij stuurt haar de dood in, trekt haar weg uit het leven. Uiteindelijk kiest hij er zelf ook voor om zich voorgoed van <leven> te verwijderen en zich definitief in het domein van <dood> te vestigen. De werking van het abstracte motief ‘<dood/leven>’ maakt inzichtelijk dat Erik een keuze maakt voor <dood>.

Ook is de binaire oppositie <dood/leven> aanwezig in de vrije motieven ‘stilleven’, ‘de schedel’ en ‘het litteken’. De eerste keer dat Erik de academie betreedt schrikt hij van een stilleven waarop een schedel met een litteken staat afgebeeld.¹⁰⁰ Hét symbool van de dood – de schedel – wordt op het stilleven verbonden met dat wat Erik kenmerkt: het litteken. Erik beschouwt de maker van dit stilleven als iemand die hem ‘gedoodverfd heeft met het teken van mijn ellende.’¹⁰¹ In prospectief lijkt het stilleven bijna een profetie: Erik wordt op het stilleven verbonden met de dood en zal op het eind van de roman ook daadwerkelijk de dood vinden. Ook op basis van deze vrije motieven is er reden voor de interpretatie dat Erik en de dood onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn.

⁹⁸ Wolkers, 1962, p.97-98

⁹⁹ Zie paragraaf 5.3.1, analyse van het abstracte motief ‘<afbeelding/werkelijkheid>’.

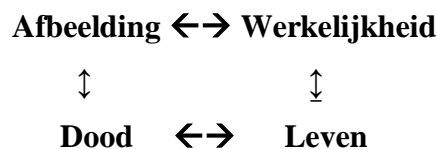
¹⁰⁰ Zie voor meer achtergrond 5.2.2 ‘ramen’ en ‘stilleven’.

¹⁰¹ Wolkers, 1962, p.59

5.3.3 De verwevenheid van <afbeelding/werkelijkheid> en <dood/leven>

Mijn analyse van de abstracte motieven ‘<afbeelding/werkelijkheid>’ en ‘<dood/leven>’ heeft tot het inzicht geleid dat deze met elkaar verweven zijn. In deze subparagraaf zal ik laten zien hoe de polen van deze twee binaire opposities zich precies tot elkaar verhouden.

Bovenstaande maakt duidelijk dat het abstracte motief ‘<dood/leven>’ in relatie staat tot het abstracte motief ‘<afbeelding/werkelijkheid>’. Zo kiest Erik voor de tors (voor <afbeelding>) en niet voor Elly (voor <werkelijkheid>). De tors leeft niet, behoort tot <dood> en Elly leeft wel, behoort tot <leven>. Ook Eriks verbintenis met <dood> op het stilleven staat in relatie tot de binaire oppositie <afbeelding/werkelijkheid>. Het stilleven is kunst en behoort tot <afbeelding>. Niet in het domein van <werkelijkheid>, maar in het domein van <afbeelding> krijgt Eriks verbintenis met <dood> gestalte. De polen die Eriks voorkeur genieten in beide binaire opposities – <afbeelding> en <dood> – worden zo dus met elkaar in verband gebracht. Via <afbeelding> komt hij bij <dood> en via <dood> komt hij bij <afbeelding>. In het kader van de overzichtelijkheid zal ik de relaties tussen de vier polen van de twee binaire opposities grafisch weergeven:



Hierboven is te zien dat de twee binaire opposities onderling een relatie aangaan. Erik vlucht van <werkelijkheid> in <afbeelding>, omdat hij <werkelijkheid> associeert met <dood>.¹⁰² Maar in <afbeelding> vindt hij enkel <dood>, terwijl in <werkelijkheid> de pool <leven> te vinden is.

5.3.4 Het panopticon

In deze paragraaf zal ik laten zien hoe bepaalde concrete motieven in *Kort Amerikaans* het abstracte motief ‘het panopticon’ constitueren. In mijn theoretische kader heb ik uitgelegd dat het panopticon symbool staat voor een situatie waarin men van alle kanten gecontroleerd en

¹⁰² Onder andere door de dood van zijn broer en De Spin.

gereguleerd kan worden. Erik heeft vaak het gevoel dat zijn acties gade worden geslagen door een onzichtbare instantie, belichaamd in het verhaalmotief ‘het gevoel bekeken te worden’. Letterlijk voelt hij zich bekeken op ruimtelijk niveau: op de plaatsen waar hij zich bevindt wordt er opvallend vaak melding gemaakt van ruimtelijke mogelijkheden om bekeken te worden. De vrije motieven ‘het sleutelgat’, ‘ramen’ en ‘gaten in de muren’ zijn ruimtelijke manifestaties van Eriks vermoeden dat hij bespied wordt. Op die manier dragen zij bij aan het abstracte motief van het panopticon. Erik heeft het gevoel alsof hij zich in een wereld bevindt waarin hij constant gezien wordt, alsof hij in een panopticon leeft.

Het abstracte motief ‘het panopticon’ staat in verband met het abstracte motief ‘<afbeelding/werkelijkheid>’. Het is opvallend dat Erik zich bekeken voelt precies in situaties waarin hij zich wendt tot <afbeelding>, meestal wanneer hij de academie betreedt of wanneer hij seksueel actief is met de tors. Zoals ik heb laten zien, geeft Erik de voorkeur aan <afbeelding> en onttrekt hij zich aan <werkelijkheid>. De dreiging van <werkelijkheid> krijgt gestalte door het abstracte motief ‘panopticon’. Wanneer Erik uiting geeft aan zijn voorkeur voor <afbeelding>, is de regulerende kracht aanwezig van <werkelijkheid> via de mogelijkheid dat hij bekeken wordt. Dit betekent dat Erik zich niet ongestoord kan wenden tot <afbeelding>, het controlerende oog van <werkelijkheid> is altijd aanwezig.

5.3.5 Het discours

In de vorige paragraaf heb ik laten zien hoe Erik zich op ruimtelijk niveau onderworpen voelt aan een controlerende macht. Op figuurlijk niveau heeft hij echter ook het gevoel dat hij zich in een panopticon bevindt, dat hij onderworpen is aan een regulerende kracht. In deze paragraaf zal ik laten zien welke concrete motieven aanleiding geven tot het veronderstellen van het abstracte motief ‘het discours’. Dit motief zal nauw verbonden blijken te zijn met het motief ‘het panopticon’.

Het is onvermijdelijk dat Erik zich bevindt in een discours met bepaalde normen over (ab)normaliteit. Zijn – vanuit de geldende normen van het discours – abnormale praktijken worden veroordeeld. En niet alleen door participanten uit dat discours wordt hij veroordeeld: zijn onvermijdelijke aanwezigheid in dat discours zorgt voor een situatie waarin hij uitsluitend over zichzelf kan denken als abnormaal, als behorend tot een afwijkende groep. Dit komt tot uiting in de verhaalmotieven ‘relaties met vrouwen’ en ‘afkeuring/afwijzing’ en in de vrije motieven ‘de tors’ en ‘het litteken’. Erik is zich er namelijk van bewust dat zijn relatie met de tors abnormaal is, dat hij zich door die relatie kenmerkt als afwijkend. Erik

ontdekt bij zijn eerste bezoek aan de academie een stilleven waarop een schedel is afgebeeld met een litteken op de linkerslaap, net zoals hij zelf heeft.¹⁰³ Wanneer Erik zich seksueel tot de tors wendt, zegt hij tegen haar dat zijn handelingen niet stroken met de wetten van het discours waarin hij zich bevindt:

‘Voordat we elkaar gezien hadden hebben ze al geprobeerd het onmogelijk te maken tussen ons. Ze hebben je voor mij gewaarschuwd, je laten zien hoe ik getekend ben.’¹⁰⁴

Erik is van mening dat ‘men’ een stokje heeft willen steken voor zijn potentiële relatie met de tors door haar, door middel van het stilleven, te confronteren met zijn zwakke plek, belichaamd in het vrije motief ‘het litteken’. Dit is een uiting van Eriks gevoel genormaliseerd te worden. Hij is van mening dat zijn relatie met de tors door de buitenwereld afgekeurd wordt, zoals door de werking van het verhaalmotief ‘afkeuring/afwijzing’ ook inderdaad blijkt: Elly vindt Eriks relatie met de tors verwerpelijk. Dit motief staat in relatie met een eigenschap die Foucault aan het discours toe schrijft: de onmogelijkheid om aan de definiërende, normaliserende werking er van te ontsnappen. Het feit dat Erik in een wereld leeft waarin er bepaalde opvattingen heersen over (ab)normaliteit heeft tot gevolg dat hij onvermijdelijk aan die opvattingen onderworpen is.

Een andere manier waarop het abstracte motief ‘het discours’ gestalte krijgt is door Eriks jeugdverzameling van dode voorwerpen.¹⁰⁵ Hier vindt een wisselwerking plaats tussen het vrije motief ‘schedels’ en het verhaalmotief ‘afkeuring/afwijzing’. Elly vindt die verzameling ‘ziek’ en vindt, net zoals zijn ouders, dat hij met ‘gezonde’ dingen bezig had moeten zijn. Deze afkeuring van Elly en Eriks ouders draagt bij aan zijn normalisering. Hoe hij zich ook wendt of keert, hij blijft altijd onderworpen aan de maatstaven van het heersende discours. Zelfs wanneer hij probeert een ‘reverse discours’¹⁰⁶ te creëren – door middel van het aan leggen van een ‘zieke’ verzameling in zijn jeugd – erkent hij de macht van het discours. Als kind heeft hij door die verzameling zijn eigen normen proberen te construeren, om zo zelf te kunnen definiëren wat wenselijk en gangbaar is. Echter, het feit dat zijn interesses voor de buitenwereld ‘eigenaardig’ bevonden worden, maakt dat het construeren van die eigen normen onlosmakelijk verbonden is met de acceptatie van de macht van het discours. Verzet tegen de normen van het discours, betekent de geldigheid van die normen erkennen.

¹⁰³ Zie paragraaf 5.2.2 ‘ramen’ en ‘stilleven’.

¹⁰⁴ Wolkers, 1962, p.23

¹⁰⁵ Zie paragraaf 5.2.1 ‘afkeuring/afwijzing’ en paragraaf 5.2.2 ‘schedels’.

¹⁰⁶ Zie theoretisch kader, subparagraaf 3. 2.2

Net zoals het abstracte motief ‘het panopticon’ staan de abstracte motieven ‘<afbeelding/werkelijkheid>’ en ‘<dood/leven>’ in relatie tot het abstracte motief ‘het discours’. Erik voelt zich genormaliseerd op het moment dat hij zich wendt tot de tors, tot <afbeelding>. Ook voelt hij zich genormaliseerd wanneer hij zich wendt tot <dood>. De polen die Eriks voorkeur genieten – <afbeelding> en <dood> – blijken een relevante verbinding te hebben met het abstracte motief ‘het discours’.

5.4 Hoofdmotief: de metapositie

Tot dusver heb ik laten zien welke concrete motieven relevant zijn voor mijn motiefanalyse en interpretatie van *Kort Amerikaans*. Ook heb ik plausibel proberen te maken op welke manier deze concrete motieven aanleiding geven tot de formulering van een viertal abstracte motieven. In mijn analyse van deze abstracte motieven heb ik eveneens beargumenteerd op welke wijze deze zich tot elkaar verhouden. Een kritische beschouwing van de relaties tussen deze abstracte motieven leidt mij tot de formulering van een hoofdmotief. Dit hoofdmotief is illustratief voor de betekenis die door de tekst als geheel geconstitueerd wordt. De gemene deler tussen de abstracte motieven is te vinden in het verlangen – en tegelijkertijd de erkenning van de onmogelijkheid van het innemen van een metapositie. In mijn theoretisch kader heb ik beschreven hoe de notie van ‘de metapositie’ gestalte krijgt in de filosofie van respectievelijk Derrida en Foucault. In deze paragraaf zal ik analyseren hoe de relaties tussen het viertal abstracte motieven leidt tot het hoofdmotief ‘de metapositie’.¹⁰⁷ Ik zal van de abstracte motieven ‘<afbeelding/werkelijkheid>’, ‘<dood/leven>’, ‘het panopticon’ en ‘het discours’ één voor één beargumenteren hoe zij constitutief zijn voor dit hoofdmotief.

5.4.1 Het verlangen naar <afbeelding>

Derrida’s claim dat men bij het duiden van de werkelijkheid (bijvoorbeeld in de menswetenschappen) geen metapositie in kan nemen krijgt in *Kort Amerikaans* gestalte in het motief van de metapositie. In deze subparagraaf zal ik laten zien hoe het abstracte motief ‘<afbeelding/werkelijkheid>’ uiting geeft aan het hoofdmotief ‘de metapositie’.

Volgens Derrida is het niet mogelijk om in een bepaald discours een metapositie in te nemen, precies omdat je deel uitmaakt van dat discours: je kunt geen sluitende uitspraken

¹⁰⁷ Strikt genomen gaat het hier om het motief van de afwezigheid, of het verlangen naar een metapositie. Gemakshalve zal ik slechts spreken van het motief van de metapositie.

doen over taal, omdat het altijd via taal gebeurt. Erik kan geen grip krijgen op <werkelijkheid> omdat hij deel uitmaakt van <werkelijkheid>. Hij wendt zich tot <afbeelding>, tot de tors, omdat zij een afbeelding is van <werkelijkheid> en daarmee aan <werkelijkheid> ontstijgt, omdat zij in zekere zin van <werkelijkheid> los gekoppeld is. Daarmee functioneert <afbeelding> voor Erik als een metapositie. Omdat de tors een afbeelding is van een vrouw en geen echte vrouw, met andere woorden: omdat ze tot <afbeelding> behoort, is zij Eriks toevluchtsoord. Via zaken die met <werkelijkheid> te maken hebben (zoals: meisjes van vlees en bloed) kan Erik geen grip krijgen op zijn leven, kan hij geen metapositie innemen. Zoals Derrida stelt dat je geen beweren kunt doen over taal door middel van taal, zo kan Erik niet leven in <werkelijkheid> door middel van <werkelijkheid>. Hij probeert zich in een metapositie te positioneren door zich aan <werkelijkheid> te onttrekken. Eriks voorkeur voor <afbeelding> belichaamt zijn verlangen naar een metapositie omdat deze pool van de binaire oppositie niet tot <werkelijkheid> behoort, omdat die pool zich in een ander domein bevindt dan het domein van de realiteit. Erik probeert zich dus los te maken van <werkelijkheid>, maar het blijft de vraag of hij die metapositie ook daadwerkelijk bereikt heeft. Dat die metapositie onmogelijk lijkt, krijgt gestalte in Eriks litteken¹⁰⁸, die als een *mise en abyme* functioneert. Erik wil namelijk wegvlugten in <afbeelding>, maar de oorzaak van dit wantrouwen tegenover <werkelijkheid> ligt bij het feit dat hij zelf getekend en vervormd is. Zijn vlucht is dus onmogelijk: hij probeert te vluchten in <afbeelding>, terwijl de oorzaak van zijn vlucht juist in dit domein ligt en hem daarom ook geen redding kan bieden. Hij zoekt een metapositie in het domein van <afbeelding>, maar hij bevindt zich al in dit domein, zo leert een beschouwing van zijn litteken.

5.4.2 Het verlangen naar <dood>

Bij het abstracte motief ‘<dood/leven>’ is iets soortgelijks aan de hand als bij het abstracte motief ‘<afbeelding/werkelijkheid>’. Ook hier geeft Erik de voorkeur aan één pool van de binaire oppositie: <dood>. Elly’s verwijt dat hij voor de tors kiest omdat ze dood is en niet levend¹⁰⁹ spreekt boekdelen. Elly heeft namelijk gelijk. Via zaken die tot het domein van <leven> behoren kan Erik geen grip krijgen op zijn leven. Om boven de situatie te kunnen

¹⁰⁸ Zie paragraaf 5.3.1 voor mijn analyse van de manier waarop het litteken in verband staat met abstracte motief ‘<afbeelding/werkelijkheid>’.

¹⁰⁹ Zie analyse van het abstracte motief ‘<dood/leven>’ bij subparagraaf 5.2.2..

staan moet hij zich los maken van <leven> en zich in een ander domein te begeven. In de binaire oppositie staat ook <dood> voor een metapositie. In de inleiding schreef ik over Heideggers inzicht dat het ‘voorstellende denken’ te kort schiet om cultuurkritiek te bedrijven en zijn verlangen naar een andere manier van denken. Bij Erik rijst het inzicht dat <leven> voor hem te kort schiet en zo ontstaat er bij hem een verlangen naar een manier om aan het domein van <leven> te ontsnappen. Het verlangen naar dat andere domein vindt hij in de negatie van <leven>, namelijk: <dood>. Eerst uit dit verlangen zich slechts via voorwerpen die geassocieerd kunnen worden met <dood> (zoals zijn relatie met de tors en zijn verzameling van levenloze voorwerpen), uiteindelijk positioneert hij zich met zijn zelfdoding definitief in het domein van <dood>.¹¹⁰ Door zich in het domein van <dood> te verplaatsen, heeft zich onttrokken aan de onmogelijkheden waarmee hij in het domein van <leven> geconfronteerd werd.

Niet alleen Erik verlangt naar een metapositie, een punt van waaruit hij de situatie meester kan zijn. Ook De Spin is onmachtig om via <leven> zijn zaken op orde te krijgen. Zijn zelfdoding staat ook symbool voor het verlangen naar een metapositie: door zich in <dood> te positioneren ontstijgt hij, net als Erik, aan de onmogelijkheid om zichzelf goed te kunnen begrijpen in het domein van <leven>.

5.4.3 Uitbreken uit het panopticon

Op ruimtelijk niveau is het hoofdmotief ‘de metapositie’ zichtbaar in het abstracte motief ‘het panopticon’. Erik heeft constant het gevoel alsof hij door iets of iemand bekeken wordt. Deze onbekende, onzichtbare, wellicht zelf fictieve instantie bevindt zich in een metapositie. Net zoals de bewaker in het panopticon zich bevindt op een punt van waaruit hij alle andere punten kan overzien, zo bevindt deze instantie zich op een punt van waaruit deze alles wat Erik doet kan overzien. Wanneer Erik ongestoord zichzelf wil zijn, voelt hij de aanwezigheid van deze instantie. Erik is zich op die momenten bewust van de aanwezigheid van een metapositie, maar tegelijkertijd weet hij dat die voor hem onbereikbaar is.

In mijn analyse van het abstracte motief ‘panopticon’¹¹¹ heb ik laten zien dat Erik het gevoel heeft dat hij in een panopticon leeft op de momenten dat hij zich wendt tot <afbeelding>. Op die momenten probeert hij zichzelf te verplaatsen in een

¹¹⁰ Eerst hij Elly vermoordt en daarmee in feite uit haar lijden verlost. Hij heeft haar in zijn veronderstelde metapositie gebracht.

¹¹¹ Zie 5.3.3

metapositie.¹¹² Precies op die momenten wordt hij geconfronteerd met het besef dat het onmogelijk is om een metapositie in te nemen. Wanneer hij een metapositie in het domein van <afbeelding> zoekt, voelt hij zich bekeken en bevindt hij zich nog steeds in een situatie waarin het onmogelijk is om een metapositie te bekleden.

5.4.4 Ontsnappen aan het discours

Ook op figuurlijk niveau wordt Erik geconfronteerd met het besef dat hij vast zit in een situatie waarop hij geen grip kan krijgen. Hij is onderworpen aan de macht van het heersende discours: Erik is abnormaal en zal dit predicaat pas verliezen als de normen van het discours zelf veranderen. Tot die tijd kan hij niet ontsnappen aan de normaliserende werking van het discours. De metapositie is aanwezig buiten dat discours en daar ligt nu net de onmogelijkheid: Erik kan niet los komen van het discours, hij blijft onderworpen aan de heersende normen.

Hetzelfde geldt als in de vorige subparagraaf: wanneer Erik op zoek is naar een metapositie in <afbeelding>, voelt hij zich genormaliseerd, beseft hij dat hij zich altijd in een situatie zal blijven bevinden waarin het onmogelijk is om een metapositie in te nemen. Pas wanneer hij zelfmoord heeft gepleegd, wanneer hij zich in het domein van <dood> bevindt, lijkt hij aan de macht van het discours ontsnapt te zijn en een metapositie bereikt te hebben buiten het panopticon.

5.5 Besluit: de aard van de motiefstructuur

Het viertal abstracte motieven, afgeleid uit verhaalmotieven en vrije motieven, vertoont een zekere gemeenschappelijkheid. Bij alle vier is er sprake van een situatie waarin de personages (in de meeste gevallen: Erik) vast zitten en niet uit kunnen komen, hoewel ze daar wel naar verlangen. Mijn analyse van het abstracte motief ‘<afbeelding/werkelijkheid>’ maakt duidelijk dat Erik zich aan <werkelijkheid> wil onttrekken door zich in het domein van <afbeelding> te begeven. Door deze vlucht probeert hij uit het domein te komen waarin hij vast lijkt te zitten (het domein van <werkelijkheid>). Het blijft de vraag of Erik dit is gelukt, of hij een metapositie heeft kunnen bereiken. Toen ik mijn licht over het abstracte motief ‘het panopticon’ scheen, werd het mij duidelijk dat Erik opnieuw vast komt te zitten in een situatie

¹¹² Zie 5.4.1

waaraan hij niet blijkt te kunnen ontsnappen. Op de momenten dat hij zich wendt tot <afbeelding>, heeft hij letterlijk het gevoel dat hij zich in een panopticon bevindt, dat er een punt is van waaruit hij bekeken wordt. Op figuurlijk niveau vertaalt dit zich in Eriks gevoel genormaliseerd te worden: hij kan onmogelijk ontsnappen aan de normaliserende, regulerende macht van het discours waarin hij zich bevindt. Erik meent zijn metapositie te vinden in <afbeelding>, maar de abstracte motieven ‘het panopticon’ en ‘het discours’ maken duidelijk dat hij zelfs in zijn toevlucht tot <afbeelding> geconfronteerd wordt met het besef van de onmogelijkheid van zo’n metapositie. Ook in zijn toevluchtsoord is hij aan onderworpen aan een situatie waar hij niet aan kan ontsnappen: de regulering en normalisering van de buitenwereld. Dat lijkt anders bij het abstracte motief ‘<dood/leven>’. Erik verruilt langzamerhand het domein van <leven> voor het domein van <dood>, uiteindelijk tot voltooiing gebracht met zijn zelfmoord. De metapositie vervult hier de rol van de pool <dood> in de binaire oppositie. Op het eind van de roman, wanneer hij zelfmoord pleegt, lijkt hij ten slotte toch nog ontsnapt te zijn aan de onmogelijke situatie waarin hij zich bevond. Met zijn zelfmoord lijkt hij uitgebroken te zijn uit het panopticon en daarmee ontsnapt te zijn aan de normalisering van het discours.

De roman lijkt op deze manier uiting te willen geven aan een hiërarchie tussen de binaire opposities <afbeelding/werkelijkheid> en <dood/leven>. Erik zoekt een metapositie in respectievelijk <afbeelding> en <dood>. Deze polen staan voor hem daarom hoger in de hiërarchie dan <werkelijkheid> en <leven>. Uit mijn motiefanalyse blijkt echter dat dit een valse hiërarchie is. Erik hoopt een metapositie te kunnen vinden in <afbeelding> en <dood>, maar blijkt hier uiteindelijk niet in geslaagd te zijn. Zijn vlucht van de werkelijkheid in afbeeldingen (de veronderstelde metapositie), leidt enkel tot de dood. Deze dood lijkt in eerste instantie de metapositie te bieden waarnaar hij, gezien vanuit het perspectief van de abstracte motieven ‘panopticon’ en ‘discours’, naar verlangt. Een dode Erik kan niet meer bespied en genormaliseerd worden, zo lijkt het. Maar een meer kritische beschouwing van de motiefstructuur leert dat de roman een nieuwe hiërarchie creëert, die een omkering is van de door Erik aangebrachte hiërarchie. Eriks zoektocht naar een metapositie, respectievelijk in <afbeelding> en <dood>, leidt tot het besef dat zijn vlucht onmogelijk is. De metapositie die hij in <afbeelding> zoekt leidt tot <dood>, ofwel: tot Eriks diskwalificatie van het leven en daarmee van elke mogelijkheid om grip te krijgen op een situatie. Zijn zoektocht naar een metapositie, zorgt ervoor dat het *game over* is voor Erik. Hiermee lijkt de roman te willen zeggen: vlucht niet in <afbeeldingen>, kies voor <werkelijkheid>, kies niet voor <dood>, kies voor <leven>. Want deze vlucht leidt tot uitsluiting van alle mogelijkheden en zorgt ervoor

dat je buitenspel komt te staan. En de roman gaat zelfs nog een stap verder: de polen van de binaire oppositie <dood/leven> en <afbeelding/werkelijkheid> blijken uiteindelijk niet zo diametraal tegenover elkaar te zijn als het lijkt. Het stilleven van de schedel met het litteken illustreert dit. Op dat schilderij wordt Eriks litteken gekoppeld aan het symbool van de dood (de schedel), het is een voorbode dat hij onlosmakelijk verbonden is met de dood, dat ook in het domein van <leven> onvermijdelijk elementen uit het domein van <dood> aanwezig zijn. Het feit dat Erik getekend is met het litteken, behorend tot het domein van <afbeelding>, laat zien dat hij ook onlosmakelijk verbonden is met afbeelding. Ofwel: in <werkelijkheid> is <afbeelding> noodzakelijkerwijs aanwezig, Erik is onvermijdelijk vervormd. De binaire opposities worden dus door de roman gedeconstrueerd, ze blijken niet zo tegenover elkaar te staan als Erik meent. Op deze manier ontmantelt de roman zichzelf: de door de protagonist aangebrachte hiërarchie in de binaire opposities wordt bewezen illusoir te zijn. Het lijkt alsof een dergelijke hiërarchie aanwezig is, maar dat is slechts illusie. Hoe Erik ook probeert te vluchten in een positie buiten de situatie, het is onmogelijk: in <leven> is <dood>, in <afbeelding> is <werkelijkheid> – de metapositie blijft onbereikbaar.

Demystificatie van de modernistische poëtica

Wanneer ik de conclusie van deze analyse literair-historisch probeer te duiden, kom ik tot het inzicht dat er een demystificatie aanwezig is van de modernistische poëtica.¹¹³ De modernistische poëtica kenmerkt zich door een focus op het autonome kunstwerk. Aan deze focus ligt de vooronderstelling ten grondslag dat kunst orde schept in de chaos van de werkelijkheid, zoals het bekende citaat van Hermans laat zien:

‘Een roman waarin alles wat gebeurt en alles wat beschreven wordt, doelgericht is; waarin bij wijze van spreken geen mus van het dak valt, zonder dat het een gevolg heeft en waarin dit alleen geen gevolg mag hebben, wanneer het de bedoeling van de auteur geweest is, te betogen dat het in zijn wereld geen gevolg heeft als er mussen van daken vallen. Maar alleen dan.’¹¹⁴

¹¹³ Zie voor representant van de modernistische poëtica bijvoorbeeld Hermans’ *Experimentele romans*.

¹¹⁴ Hermans, 1961, p.108

Hermans ziet kunst als de ordening van een chaotische werkelijkheid, net als *The New Critics* omstreeks de jaren '40 van de vorige eeuw, ook representanten van de modernistische poëtica:

'In creating coherent wholes out of the full variety and contradictory complexity of life, poetry halted and transcended the chaotic flux of actual experience.'¹¹⁵

Een premisse van de modernistische poëtica is dat men door middel van kunst grip kan krijgen op werkelijkheid, doordat kunst een ordening kan aanbrengen in de chaotische, onvoorspelbare wereld. In *Kort Amerikaans* zorgt de omkering van de door Erik aangebrachte hiërarchie in de binaire opposities¹¹⁶ voor een ontmanteling van de illusies die in modernistische vooronderstellingen besloten liggen. Erik probeert grip op de situatie te krijgen door zich uitsluitend aan wetten van de afbeelding te onderwerpen. In de werkelijkheid is hij niet in staat om zichzelf de wet voor te schrijven, daarom voelt hij zich genoodzaakt een schijnbaar autonoom en geordend domein te betreden – het domein van de kunst. Een dergelijke toevlucht blijkt onmogelijk te zijn (de metapositie blijkt onbereikbaar) en is daarmee illustratief voor het illusoire karakter van modernistische claims over kunst en werkelijkheid. Zo past de roman goed in haar tijd: in de inleiding heb ik laten zien dat een wantrouwen tegenover vormen van representatie kenmerkend is voor literatuur uit de jaren zestig.

¹¹⁵ Bertens, 2008, p.18

¹¹⁶ En *a fortiori* het uiteenvallen van die binaire opposities.

6. Deconstructie

In het vorige hoofdstuk heb ik de concepten uit mijn theoretisch kader toegepast in een structuralistische motiefanalyse van *Kort Amerikaans*. Aan deze analyse lag de vooronderstelling ten grondslag dat de relaties tussen de structurelementen van een tekst samen constitutief zijn voor de formulering van een overkoepelende betekenis. Geheel in lijn met dit uitgangspunt heb ik de motiefstructuur van deze roman proberen bloot te leggen. De concepten die ik mijn motiefanalyse heb toegepast zijn afkomstig uit de Franse poststructuralistische filosofie. Ik heb dus met een structuralistische methode een toepassing van poststructuralistische concepten uitgevoerd. Om beide theorieën even veel recht te doen en om mijn kritische reflectie op deze methodes van een stevig fundament te voorzien, zal ik nu de deconstructivistische methode toepassen op mijn eigen structuralistische analyse. Het is namelijk zo dat die analyse *ogenschijnlijk* uiting geeft aan de formulering van een overkoepelende betekenis. Ik zal in deze paragraaf nagaan of deze schijnbare eenduidige betekenis aan het wankelen gebracht kan worden door met een genderkritische bril naar de roman te kijken. In de deconstructie van mijn structuralistische analyse zal ik pogen om een licht te schijnen op de plausibiliteit van beide methodes. De implicaties van deze reflectie zullen onvermijdelijk gevolgen hebben voor mijn eigen positie als onderzoeker.

6.1 Een genderkritisch perspectief

Mijn motiefanalyse heeft geresulteerd in de formulering van een overkoepelende motiefstructuur. Voor de constitutie van deze structuur heb ik noodzakelijkerwijs een aantal keuzes moeten maken. Zo heb ik beargumenteerd dat de roman aanleiding geeft om een viertal abstracte motieven, die volgen uit concrete motieven, uit de tekst te destilleren. Een beschouwing van deze abstracte motieven heeft mij bewogen om een hoofdmotief aan te wijzen die de betekenis van de tekst als geheel weergeeft. Deze betekenis is afkomstig van mijn keuze als interpreet om de binaire opposities ‘<afbeelding/werkelijkheid>’ en ‘<dood/leven>’, alsmede de concepten van het panopticon en het discours, te definiëren als de belangrijkste abstracte motieven. Mijn focus op deze binaire opposities en concepten heeft er ongetwijfeld voor gezorgd dat andere facetten van de roman ondergesneeuwd zijn geraakt.

Wanneer ik met een andere blik kijk naar het niveau van concrete motieven, dan vallen mij dingen op die moeilijk over het hoofd gezien kunnen en mogen worden. Iets wat niet

opgemerkt kan en mag blijven ligt besloten in de binaire oppositie <man/vrouw>. Andere onderzoekers hebben het belang hier van onderschreven. Zo neemt Saskia Pieterse in haar studie *Schaamte en gezichtsverlies bij Wolkers, Hermans en Mulisch* genderelementen mee in haar analyse van *Kort Amerikaans*. Ze stelt bijvoorbeeld dat Erik leidt aan een ‘angst voor de vrouwelijke seksualiteit’.¹¹⁷

Een genderkritisch perspectief blijkt deuren te openen naar een andere interpretatie van de roman. Ik zal in deze paragraaf laten zien hoe de verhaalmotieven ‘seksuele relaties met vrouwen’, ‘afkeuring/afwijzing’ en ‘geweld’ het abstracte motief ‘<man/vrouw>’ constitueren. Het zal duidelijk worden dat deze binaire oppositie hiërarchisch gestructureerd is. Eveneens zal ik dit abstracte motief in verband brengen met de abstracte motieven ‘<afbeelding/werkelijkheid>’ en ‘<dood/leven>’. Mijn focus zal liggen bij de manier waarop de formulering van het abstracte motief ‘<man/vrouw>’, in relatie tot de andere abstracte motieven, de aard van de motiefstructuur mogelijkwerwijs beïnvloedt.

6.1.1 <Man/vrouw>

In mijn motiefanalyse heb ik in de beschrijving van de concrete motieven al melding gemaakt van de manier waarop Erik omgaat met vrouwen.¹¹⁸ De combinatie van de verhaalmotieven ‘seksuele relaties met vrouwen’, ‘afkeuring/afwijzing’ en ‘geweld’ laten zien hoe het abstracte motief ‘<man/vrouw>’ zich in *Kort Amerikaans* manifesteert. Wanneer Erik door Ans seksueel wordt afgewezen, verkracht hij haar. Wanneer Erik seks heeft met de tors in plaats van met Elly en zij hem betraapt, vermoordt hij haar. Dat zijn nogal drastische dingen om te doen, me dunkt.

Het doel van de genderkritiek in de literatuurwetenschap is een kritische blik te werpen op man-vrouw verhoudingen.¹¹⁹ In veel literatuur blijkt de vrouw voorzien te worden van predicaten als ‘passief’, ‘recessief’, ‘zacht’ en ‘buigzaam’. In contrast: de man wordt veeleer in verband gebracht met predicaten als ‘actief’, ‘dominant’, ‘hard’ en ‘standvastig’. De gendercriticus probeert de binaire opposities tussen deze predicaten bloot te leggen. Ook in het abstracte motief ‘<man/vrouw>’ in *Kort Amerikaans* zijn dergelijke binaire opposities aanwezig. Erik is actief en dominant – wanneer hij zijn vriendinnetjes respectievelijk

¹¹⁷ Pieterse, 2007, p.3 Via <http://www.neerlandistiek.nl/publish/articles/000164/article.pdf>, geraadpleegd op 18-4-2014

¹¹⁸ In deze paragraaf zal ik niet nogmaals verwijzen naar de betreffende passages, voor opheldering zie mijn beschrijving van deze drie concrete motieven in hoofdstuk 5.

¹¹⁹ Bertens, 2008, p.129

verkracht en vermoordt – ten opzichte van Ans en Elly, die een passieve rol hebben. Erik voert de acties uit, de vrouwen ondergaan ze: hij onderwerpt de vrouwen aan zijn wil. Deze voorbeelden zijn illustratief voor de hiërarchische verhouding tussen man en vrouw in *Kort Amerikaans*.

Wanneer dit abstracte motief in verband gebracht wordt met twee abstracte motieven uit mijn structuralistische analyse, heeft dit gevolgen voor de constitutie van de motiefstructuur. In de uit mijn structuralistische analyse afkomstige motiefstructuur zijn die abstracte motieven nauw met elkaar verbonden.¹²⁰ Maar wanneer het motief ‘<man/vrouw>’ wordt toegevoegd aan de categorie van abstracte motieven, veranderen de relaties tussen de abstracte motieven. Zo lijkt Eriks vlucht in <afbeelding> en <dood>, in het licht van het motief <man/vrouw>, een andere lading te krijgen. Men zou kunnen beargumenteren dat deze vlucht te maken heeft met Eriks onvermogen om met vrouwen om te gaan. Wellicht is het zelfs mogelijk om plausibel te maken dat zijn vlucht voortkomt uit zijn seksuele frustratie. Omdat hij geen (seksuele) bevrediging kan vinden, vlucht hij.

Dat Erik zich in ieder geval op een bedenkelijke manier tot vrouwen verhoudt, spreekt bijvoorbeeld uit zijn gedachten voordat hij Ans gaat verkrachten:

‘Ze is eigenlijk heel mooi, dacht hij. Ze lijkt op een engel van Leonardo da Vinci. Het moet verrukkelijk zijn haar pijn te doen.’¹²¹

Erik bewondert Ans, maar voelt tegelijkertijd de behoefte om haar pijn te doen. Hij brengt zijn gevoelens van bewondering voor een vrouw in verband met een behoefte haar gewelddadig te overheersen en te doorklieven. Erik kan geen ‘normale’ relatie aangaan met een vrouw, hij voelt zich genoodzaakt om een dominante, gewelddadige benaderingswijze te hanteren. Zijn interesse voor Ans zet hij om in een verkrachting, zijn interesse voor Elly mondt uiteindelijk uit in een moord. Zo brengt hij een hiërarchie aan in de binaire oppositie <man/vrouw>: blijkbaar meent hij dat participanten uit het domein van <man> gerechtvaardigd zijn om zich op een dergelijke manier te verhouden tot participanten uit het domein van <vrouw>.

Zijn houding tegenover vrouwen getuigt van weinig erkenning voor de waardigheid van wezens van het andere geslacht. Eriks relatie met de tors is daarentegen van een volstrekt

¹²⁰ Zie voor een grafische weergave van de relaties tussen de motieven ‘<afbeelding/werkelijkheid>’ en ‘<dood/leven>’ paragraaf 5.3.3

¹²¹ Wolkers, 1962, p.40

andere aard: tot dit gipsen beeld verhoudt hij zich duidelijk op een meer liefdevolle en integere manier. In mijn structuralistische motiefanalyse heb ik laten zien dat Eriks onvrede over zijn (seksuele) relaties met vrouwen mede constitutief is voor zijn vlucht uit <werkelijkheid> in <afbeelding>,¹²² en daarmee in <dood>.¹²³ Ik heb in het vorige hoofdstuk niet veel waarde toegeschreven aan deze component van de oorzaak van zijn vlucht. Deze korte analyse van het abstracte motief ‘<man/vrouw>’ leert echter dat Eriks visie op de vrouw als een katalysator fungeert. Mede doordat hij geen bevrediging kan vinden bij vrouwen, voelt hij de noodzaak om vanuit <werkelijkheid> in <afbeelding> te vluchten, waar hij slechts de dood vindt. Deze genderkritische lezing kan daarom gezien worden als een ‘radical rereading’¹²⁴ van *Kort Amerikaans* en daarmee als een deconstructie van mijn eigen structuralistische analyse.

6.2 Reflectie op de structuralistische- en poststructuralistische methode

De relatie tussen mijn structuralistische motiefanalyse en mijn (korte) deconstructie vanuit genderperspectief genereert een inzicht in de werking van beide methodes. Een structuralistische analyse gaat er van uit dat de relaties tussen de structurelementen van een tekst uiting geven aan een overkoepelende structuur met een eenduidige betekenis. De poststructuralistische methode gaat er van uit dat de betekenistoekenning in een tekst nooit stabiel is, maar altijd afhankelijk is van het perspectief van waaruit de tekst gelezen wordt. Wanneer ik mijn genderkritische lezing van *Kort Amerikaans* had uitgebreid, zou deze ongetwijfeld hebben geresulteerd in de formulering van een andere motiefstructuur. Men zou daarom voorzichtig kunnen stellen dat de (ideologiekritische) blik waarmee een tekst gelezen wordt, bepalend is voor de betekenis die aan een tekst wordt toegekend. Op basis van mijn deconstructie lijkt dat evident.

Echter, er kan niet voorbij worden gegaan aan het feit dat ik ook in mijn deconstructie gebruik heb gemaakt van structuralistische begrippen, zoals definities van motieven en de veronderstelling van een motiefstructuur. De methode van mijn deconstructie is dezelfde als bij mijn structuralistische analyse. Wat zegt dit nu over beide benaderingen? De uitgangspunten van de structuralistische- en de poststructuralistische benadering zijn radicaal anders, maar dat blijkt een uniforme werkwijze niet uit te sluiten. Met structuralistische

¹²² Zie paragraaf 5.3.1.

¹²³ In paragraaf 5.5 heb ik beargumenteerd dat Eriks vlucht in <afbeelding> louter leidt tot de dood.

¹²⁴ Tolan, 2005, p.328

begrippen is het mogelijk om zowel tot een structuralistische interpretatie-, als tot een poststructuralistische interpretatie van een roman te komen. Dit lijkt vreemd, maar is in feite een perfecte illustratie van het verschil tussen beide benaderingen. Dit verschil kan het beste geïllustreerd worden aan de hand van het belangrijkste concept van deze scriptie – de metapositie.

Zoals ik in mijn introductie van Derrida's project (5.1) al zei: structuralisten doen alsof ze zelf geen onderdeel zijn van de structuren waarover ze uitspraken doen. Aan hun theorie ligt de vooronderstelling ten grondslag dat er een overkoepelende structuur en een eenduidige betekenis uit een tekst te halen valt. Dit impliceert dat de structuralist zichzelf in staat acht om een positie in te nemen buiten de structuur van de tekst, ofwel: een metapositie. Hier is precies de kritiek die Derrida op het structuralisme levert op gericht.¹²⁵ De structuralist meent zichzelf te kunnen positioneren in zo'n punt buiten de tekst, hierdoor diskwalificeert hij zichzelf als (ideologiekritische) interpreter. In contrast: de poststructuralist erkent de onmogelijkheid van zo'n punt buiten de tekst, probeert juist te laten zien wat er gebeurt als de tekst vanuit verschillende (ideologiekritische) punten bekeken wordt. In een poststructuralistische benadering is de lezer¹²⁶ daarom nooit uitgesloten van de constitutie van de betekenis van een tekst. Mijn voorbeeld van een genderkritische 'radical rereading' van *Kort Amerikaans* laat zien dat er een belangrijke rol voor de lezer is weggelegd. In *Feminisms* onderschrijft Tolan het gewicht van de lezer voor een genderkritische benadering:

'This led to the promotion of the role of the reader, which became increasingly important within literary theory in general. Prior to feminist criticism, the female reader had habitually been forced to 'read as a man'. When reading *Lady Chatterley's Lover*, for example, the female reader was necessarily drawn to identify with the male perspective, which was, implicitly, the perspective of the text; to identify with Connie (vrouwelijk personage, RS) would be to 'read against the grain' of the novel, and in a crucial way, to produce a different novel from the one intended.'¹²⁷

Een implicatie van een feministische invulling van een deconstructivistische/poststructuralistische benadering is dat *de lezer* van onmisbaar belang is voor de interpretatie van een tekst. De vooronderstellingen van de lezer dragen bij aan de

¹²⁵ Zie paragraaf 3.1 en 3.1.2.

¹²⁶ Duidelijkheidshalve: 'lezer' 'interpreet' worden hier inwisselbaar gebruikt.

¹²⁷ Tolan, 2005, p.328

manier waarop deze de tekst duidt, de lezer is daardoor in staat ‘to produce a different novel from the one intended.’ Dat is geheel anders bij een structuralistische benadering. Daarin wordt de lezer uitsluitend geacht de ‘implied purpose’¹²⁸ uit de tekst te halen, om zo de overkoepelende structuur en betekenis te formuleren – de interpreet probeert uit de tekst te verdwijnen. Maar zoals voor Erik van Poelgeest in *Kort Amerikaans* de metapositie onbereikbaar bleek, zo geldt hetzelfde voor de structuralist. Het zich schijnbaar positioneren in een metapositie is onmogelijk, de interpreet is onlosmakelijk verbonden met de (ideologiekritische) bril die hij draagt.

Het veronderstellen van de mogelijkheid van een structuur lijkt echter onvermijdelijk: ook in mijn deconstructie bleek ik veroordeeld te zijn tot het hanteren van begrippen als ‘motiefstructuur’. Maar hoe deze structuur gedefinieerd wordt, lijkt een meer discutabele kwestie te zijn. ‘Eenduidig’ en ‘overkoepelend’ lijken als predicaten in ieder geval tekort te schieten. De formulering van een motiefstructuur is namelijk afhankelijk van het (ideologiekritische) perspectief van waaruit de interpreet de tekst benadert. De lezer kan dus niet uit de tekst verdwijnen. De feminist, de postkolonialist en de marxist bekijken de tekst door een ideologiekritische bril, hun visie op de wereld is daarmee niet los te maken van hun interpretatie van de tekst. De structuur van een tekst staat dus niet vast, maar wordt beïnvloed door de (ideologiekritische) bagage die de lezer mee neemt in zijn interpretatie. Een interpreet is geen gedachteloze machine die, door middel van het correct toepassen van het structuralistische begrippenapparaat, de ‘implied purpose’ uit de tekst moet zien te halen. Dat structuralistische begrippenapparaat moet, en kan, alleen maar door de interpreet ingezet worden om zijn (ideologisch gekleurde) betekenis aan de tekst toe te kennen. Deze betekenis-toekenning varieert per interpreet; de structuur van de tekst is daarmee nooit eenduidig en overkoepelend, maar altijd afhankelijk van de bagage van de lezer.

Dat deze betekenis-toekenning niet eenduidig en overkoepelend is, wordt duidelijk wanneer men kijkt naar de (vroeg) receptie van de roman. Toen *Kort Amerikaans* net was verschenen, werd er, onder andere door Kees Fens, een brug geslagen tussen de fictionaliteit van de roman en biografische gegevens over Wolkers.¹²⁹ Zo is, net als Eriks broer, ook Wolkers’ broer gestorven. Als een interpreet op zoek gaat naar biografische gegevens, dan zal de interpretatie daar ongetwijfeld door beïnvloed worden. En als een interpreet zich er op richt, is het niet onwaarschijnlijk dat de verhouding tussen genderrollen relevant wordt voor

¹²⁸ Sötteman, 1966, p.165

¹²⁹ Bibeb, 1963, p.53. Interview met Wolkers, beschikbaar via http://www.dbnl.org/tekst/bibe001bibe01_01/bibe001bibe01_01_0006.php, geraadpleegd op 18-4-2014.

de interpretatie. Wordt er in de vroege receptie eigenlijk aandacht besteed aan die verhoudingen? De eerste recensies vertonen in ieder geval wel gelijkenissen met de uitkomsten van mijn structuralistische analyse. Zo wordt vaak ‘de dood’ als belangrijkste thema aangeduid¹³⁰ en wordt eveneens de nadruk gelegd op het belang van Eriks litteken.¹³¹ Die elementen lijken dan ook het meest in het oog te springen bij een eerste lezing van de roman. Mijn eerste analyse wordt zo ten dele gestaafd door de vroege receptie. In geen van de recensies die bij het verschijnen van de eerste druk geschreven zijn wordt echter melding gemaakt van de genderverhoudingen in de roman.¹³² Blijkbaar hadden die eerste recensenten geen genderkritische bril opgezet. Des te interessanter is het dat er in Abdelkader Benali’s recensie van *Kort Amerikaans* in 2005, meer dan veertig jaar later, wel gewag wordt gemaakt van de genderverhoudingen in de roman:

‘Is de wijze waarop hij de vrouwen afbeeldt niet te symbolisch, staat die niet te veel in dienst van wat de man erin wil zien? Zijn houding tot de vrouwen wordt in deze tijd macho genoemd, hij zou nog niet door de centrifuge van de emancipatie zijn gegaan.’¹³³

Ongetwijfeld wordt de bagage van de interpreter bepaald door de tijdsgeest. Ten tijde van de eerste druk bevonden de recensenten zich wellicht nog niet in ‘de centrifuge van de emancipatie’, die veertig jaar later een beduidend grotere rol is gaan spelen in onze samenleving.

Bovenstaande maakt duidelijk dat de lezer een noodzakelijk onderdeel is van de constitutie van de betekenis van een tekst. Dit inzicht heeft implicaties voor plausibiliteit van de methodes die ik in dit onderzoek heb gebruikt. Het lijkt erop dat, geheel in lijn met mijn bespreking van het (post)structuralisme in mijn theoretisch kader, het verschil tussen de structuralistische- en poststructuralistische benadering besloten ligt in hun visie op het concept van de metapositie. De poststructuralist erkent dat het onmogelijk is om als interpreter een metapositie in te nemen – het is onmogelijk om uit de tekst verdwijnen, de interpreter is onderdeel van de structuur waarover hij uitspraken probeert te doen. De structuralist is van

¹³⁰ Fens, 1962 (recensie in *De Tijd*). Een andere, anonieme/onbekende, recensent schrijft in 1962 in *Trouw* dat Wolkers’ inzet in *Kort Amerikaans* ‘woede en verdriet om het tijdelijk karakter van het leven’ is. Geraadpleegd via Literom, op 19-4-2014.

¹³¹ Dubois, 1963 (recensie in *Het Vaderland*). Geraadpleegd via Literom, op 19-4-2014.

¹³² Wel wordt er melding gemaakt van de aanwezige losse seksuele moraal in verschillende eerste recensies, zoals in een recensie uit 1963 in *Het Binnenhof* (auteur onbekend). Zie Literom, geraadpleegd op 19-4-2014.

¹³³ Benali, 2005 (recensie in *De Volkskrant*). Geraadpleegd via Literom op 19-4-2014.

mening dat hij wel uit de tekst kan verdwijnen, dat hij vanuit een metapositie uitspraken kan doen over de structuur van de tekst. Ik hoop dat ik in deze scriptie aannemelijk heb kunnen maken dat het verlangen naar een metapositie een illusoir verlangen is. Zoals Erik in *Kort Amerikaans* veroordeeld is tot zijn situatie, zo kan de literatuurwetenschapper zich niet los maken van de structuur van zijn onderzoeksobject, is hij onderdeel van de tekst. Eigenlijk is Erik dan ook een structuralist: hij probeert zich in een positie te manoeuvreren van waaruit hij grip op zijn situatie kan krijgen, niet erkennende dat hij onvermijdelijk onderdeel is van zijn situatie.

Mijn eigen positie in dit onderzoek is echter ook niet onproblematisch. Als onderzoeker, als literatuurwetenschapper in spe, heb ik mij tijdens het interpreteren van deze tekst eveneens moeten verhouden tot het concept van de metapositie. In mijn motiefanalyse heb ik, in lijn met structuralistische vooronderstellingen, gedaan alsof ik in staat ben om vanuit een punt buiten de tekst uitspraken te doen over de motiefstructuur – alsof ik een metapositie in kan nemen. In mijn genderkritische deconstructie heb ik vervolgens erkend dat deze distantie van mij tot de tekst illusoir is. Als interpreet heb ik onvermijdelijk (ideologisch geladen) keuzes gemaakt, keuzes die iets zeggen over mij als lezer en wetenschapper. Dat ik deze keuzes gemaakt heb laat zien dat ik onmogelijk uit de tekst kan verdwenen, dat ik als interpreet onvermijdelijk aanwezig ben in de constitutie van de betekenis van de tekst.

7. Conclusie

Het voorwoord van dit onderzoek begon ik met de introductie van een ‘teisterende vraag’ die mij in haar greep had. Ik beweerde die vraag na afloop van dit onderzoek te kunnen beantwoorden – en zo geschiedde. De literatuurwetenschap is geen mysterieus onderzoeksveld met een weinig direct aantoonbaar maatschappelijk nut. Deze scriptie heeft mij bewogen tot het besef dat de studie naar een roman als *Kort Amerikaans* inzichtelijk maakt hoe bepaalde factoren uit een bepaalde tijd en plaats samen een cultuurproduct constitueren dat iets zegt over die tijd en plaats. Zo besloot ik mijn structuralistische motiefanalyse met de constatering dat er een demystificatie optreedt van vooronderstellingen van de modernistische poëtica, waardoor de roman goed in haar literair-historische context geplaatst kan worden. Deze literair-historische duiding maakt duidelijk dat de roman ergens voor staat, iets zegt over de wereld waarin zij ontstaan is. Zo zou men kunnen stellen dat de overgang van de moderne- naar de postmoderne tijd een belangrijk facet is van de jaren zestig. De demystificatie van de modernistische poëtica in *Kort Amerikaans* lijkt daarom iets te onthullen van dat decennium. Op basis van mijn structuralistische motiefanalyse zou gezegd kunnen worden dat de roman een ontvullende werking heeft. De door de protagonist aangebrachte hiërarchie tussen de binaire opposities wordt omgekeerd en ontmanteld, waardoor er zoiets gezegd wordt als: accepteer de situatie, zoek geen toevlucht in illusoire domeinen (zoals de modernistische poëtica betoogt).

Mijn theoretisch kader rustte op begrippen uit de Franse poststructuralistische filosofie, die rond de tijd van het verschijnen van de roman opkwam. De toepassing van deze poststructuralistische concepten in mijn motiefanalyse bieden daarmee eveneens een inzicht in de werking van de filosofie van een tijdperk. Met mijn deconstructie, de toepassing van het poststructuralisme op de literatuurwetenschap, heb ik ten slotte een reflectie op de literairwetenschappelijke methodiek geboden. Hiermee heb ik getracht te laten zien wat de implicaties kunnen zijn van de toepassing van twee filosofische stromingen op de tekstinterpretatie. Door middel van mijn motiefanalyse, deconstructie en reflectie, heb ik aannemelijk willen maken dat de erkenning van de onmogelijkheid van een metapositie een uitwerking heeft op verschillende niveaus. Op tekstniveau kan begrepen worden hoe deze thematiek terug komt in een roman, die zich noodzakelijkerwijs verhoudt tot haar literair-historische context. Op het niveau van de literairwetenschappelijke methodes blijkt de erkenning van de onmogelijkheid van een metapositie dienstbaar te zijn aan de interpretatie

van een tekst. Deze acceptatie leidt tot een visie op tekstinterpretatie die niet geteisterd wordt door illusoire verlangens, maar uit gaat van de situatie zoals die is – de interpreet als onlosmakelijk verbonden onderdeel van de structuur en betekenis van de tekst.

Bibliografie

- Bibeb. *Jan Wolkers. Gieren zijn het, ze pikken je lever uit.* Polak & Van Genneep. Amsterdam: 1965

- Brems, H. *Altijd weer vogels die nesten beginnen.* Bert Bakker. Amsterdam: 2006

- Boven Van en Dorleijn. *Literair mechaniek.* Coutinho. Bussum: 2006

- Christman, J. *Social and Political Philosophy.* Routledge. New York: 2002

- Derrida, J. *Signature Event Context.* Vertaald door Alan Bass. In: *Margins of Philosophy.* University of Chicago Press. Chicago: 1985.

- Derrida, J. *Structure, Sign and Play.* Vertaald door Alan Bass. Routledge. London: 1970.
Via <http://hydra.humanities.uci.edu/derrida/sign-play.html>

- Foucault, M. *Discipline and Punish.* Vertaald door Alan Sheridan. Vintage Books. London: 1977

- Hermans, W.F. *Experimentele romans.* Voor het eerst verschenen in: *Het Vaderland*, 29 maart 1961

- Heumakers, A. *De schaduw van de vooruitgang.* Querido. Amsterdam: 2003

- Oversteegen, J.J. *Analyse en oordeel.* In: *Merlyn* 3. 1965. Beschikbaar via *dbnl*.

- Pieterse, S. *Schaamte en gezichtsverlies bij Wolkers, Hermans en Mulisch.* Neerlandistiek.nl: 2007. Via <http://www.neerlandistiek.nl/publish/articles/000164/article.pdf>

- Popkin, . *A Columbia History of Western Philosophy.* Columbia University Press. New York: 1999

- Sötemann, A.L. *De structuur van Max Havelaar*. Wolters-Noordhof. Groningen: 1966

- Tolan, F. *Feminisms*. Oxford University Press. Oxford: 2005

- Wolkers, J. *Kort Amerikaans*. J.M. Meulenhoff. Amsterdam: 1962 (1^e dr . 1962. Gebruikt: 24^e dr. 1967)

(Digitale database *Literom*: verschillende recensies van *Kort Amerikaans* in verschillende kranten.)