

# **‘Waar voor hun geld met mijn lichaam’**

Over arbeid en vrouwelijkheid in het oeuvre van Marie Kessels



**Universiteit Utrecht**

Scriptie ter afronding van de Research Master of Arts (RMA) Nederlandse letterkunde aan de  
Universiteit Utrecht door Evelyne van der Neut.

Onder begeleiding van dr. Saskia Pieterse.

8 december 2014

‘zelfs in optimale omstandigheden is er van het vrouwelijke vaak nog ietsje te veel, als twee hartsvriendinnen elkaar ontmoeten.’

(Marie Kessels, *Het lichtatelier*)

## Lijst van gehanteerde afkortingen

In de verwijzingen naar het oeuvre van Marie Kessels zijn de volgende afkortingen gehanteerd:

B	<i>Boa</i> (1991)
ESD	<i>Een sierlijke duik</i> (1993)
GMGB	<i>De god met de gouden ballen</i> (1995)
OP	<i>Ongemakkelijke portretten</i> (1998)
HN	<i>Het nietigste</i> (2002)
NV	<i>Niet vervloekt</i> (2005)
R	<i>Ruw</i> (2009)
HL	<i>Het lichtatelier</i> (2012)

# Inhoudsopgave

Lijst van gehanteerde afkortingen	3
Inhoudsopgave	4
Hoofdstuk 1: Inleiding	6
<b>1.1 Een sierlijke duik</b>	<b>6</b>
<b>1.2 Centrale problematiek</b>	<b>7</b>
<b>1.3 Theorie en methodiek</b>	<b>9</b>
<b>1.4 Het oeuvre van Marie Kessels</b>	<b>12</b>
<b>1.5 Opbouw</b>	<b>16</b>
Hoofdstuk 2: Kessels in de literaire en academische kritiek	17
<b>2.1 Refreinen en coupletten: critici van stijl</b>	<b>17</b>
<b>2.2 Bridge: Kessels als feminist?</b>	<b>20</b>
<b>2.3 Twee economische liedjes</b>	<b>22</b>
<b>2.4 Mystieke gezangen</b>	<b>26</b>
<b>2.5 Conclusie</b>	<b>27</b>
Hoofdstuk 3: Arbeid in filosofie en literatuur	28
<b>3.1 Denken over de arbeider</b>	<b>29</b>
3.1.1 <i>'Arbeiders aller landen': de arbeider in het (vroeg) kapitalisme</i>	29
3.1.2 <i>Verschuivingen binnen het kapitalisme</i>	30
3.1.3 <i>Vrouw in de arbeidsverdeling</i>	32
<b>3.2 Arbeid en kapitalisme in literatuur</b>	<b>33</b>
3.2.1 <i>Equivalentie en fetisjisme</i>	34
3.2.2 <i>Poëtisch kapitalisme</i>	36
<b>3.3 Determinatie of dissidentie</b>	<b>37</b>
3.3.1 <i>Determinatie</i>	38
3.3.2 <i>Dissidentie</i>	39
3.3.3 <i>Dialectische methode</i>	40
3.3.4 <i>Positiebepaling</i>	41
Hoofdstuk 4: Arbeid: verzet en verheerlijking	43
<b>4.1 Arbeidende vertellers</b>	<b>43</b>
4.1.1 <i>Verzet tegen verbrijzeling</i>	43
4.1.2 <i>Sublieme machinerie</i>	46
4.1.3 <i>Ontkleding van het arbeidsproces</i>	47
<b>4.2 Talige productie</b>	<b>51</b>
4.2.1 <i>Horizontale vertelsituatie</i>	51
4.2.2 <i>Horizontaal tijdsverloop</i>	52
4.2.3 <i>Geschakelde zinnen</i>	53
4.2.4 <i>Versteende taal</i>	55
Hoofdstuk 5: <i>Écriture féminine</i>	58
<b>5.1 Vrouwelijke specificiteit</b>	<b>58</b>
<b>5.2 Vrouw in de taal</b>	<b>61</b>
<b>5.3 Vrouw in de literaire tekst</b>	<b>63</b>
Hoofdstuk 6: Vrouwen en vrouwelijkheid	66
<b>6.1 Vrouw met de hakken over de sloot</b>	<b>66</b>
6.1.1 <i>Verbond van arbeidende vrouwen</i>	66

6.1.2 'Vleugellam en vreugdeloos'	69
6.1.3 'Spotten zonder te verraden'	70
6.1.4 'De kurk van een wijnfles tegenover de zee'	71
6.1.5 'Niet langer een minderheid van één!'	72
<b>6.2 Vrouwelijke taal, economie en verzet</b>	<b>73</b>
6.2.1 Schrijven vanuit vrouwelijk perspectief	74
6.2.2 'Het leeggooien van een emmer'	75
6.2.3 Mannelijke en vrouwelijke economieën	78
6.2.4 Mannelijk en vrouwelijk verzet	81
Hoofdstuk 7: Conclusie	84
7.1 Tweeslachtige identificatie	84
7.2 Wetenschappelijke inbedding	86
Geraadpleegde literatuur	89

## Hoofdstuk 1: Inleiding

### 1.1 Een sierlijke duik

Sinds het einde van de zomer kom ik aan de kost als naaktmodel en dat is geen luizenbaantje. Zo'n vijftientig uur per week trek ik mijn kleren uit, klim op een podium of een oud matras en geef, beschenen door lekker grote of piepkleine kacheltjes, leerlingen en docenten van twee kunstscholen waar voor hun geld met mijn lichaam, dat zich naar hartenlust door de ruimte kromt. (...) Aan het eind van de dag zit mijn portemonnee vol opgevouwen bankbiljetten, en daarmee doe ik dan mijn inkopen (ESD 6).

De roman *Een sierlijke duik* van Marie Kessels opent met het hoofdpersonage Lot, een jonge vrouw die haar geld verdient door te poseren voor een klas kunstenaars in opleiding. Dit beeld van een vrouw aan het werk met niets dan haar lichaam zet een aantal thema's in het oeuvre van Kessels op scherp. Het werk dat zij doen maakt nadrukkelijk deel uit van de identiteit van de vertellende hoofdpersonages, maar zij nemen lang niet altijd hun arbeidspositie gewillig, 'naar hartenlust', in. De vrouwen in dit oeuvre hebben een voorkeur voor fysieke arbeid, hier verbeeld door het poseren waarbij het subject zich letterlijk ontkleedt tot datgene wat zij nodig heeft om geld te verdienen: haar lichaam. Dit strookt niet met het veranderde karakter arbeid in de moderne Westerse samenleving, dat steeds minder lichamenlijk, en steeds meer 'immaterieel' van aard is.

Met een speld steek ik mijn haar op, zodat mijn hals vrijkomt en ik mooiere curven kan maken, met dat dunne lichaam van me, dat pas laat, en met de hakken over de sloot, lijkt te hebben beslist ten gunste van het vrouwelijk geslacht, dat, hoe duidelijk ook, bepaald geen overtuigende indruk maakt, alsof de natuur tot het laatst toe een slag om de arm houdt en alsnog in staat is anders te beslissen (ESD 7).

Een pagina verder wordt het geslacht van het arbeidende lichaam centraal gesteld. Lot ontbloot haar hals, een sensueel gebaar geassocieerd met de representatie van vrouwelijke lichamen in cultuuruitingen. Het poseren kan gezien worden als een vrouwelijke vorm van arbeid. Hoewel zowel mannelijk als vrouwelijk naakt voorkomen in de kunstgeschiedenis, is het – met name in moderne Westerse schilderkunst – het vrouwelijke, naakte lichaam dat vaak geldt als onderwerp en toonbeeld van schoonheid.<sup>1</sup> Een criticus merkt over *Een sierlijke duik* op dat deze roman geldt als een vorm van 'terugschrijven' tegen de traditie in de beeldende kunst waarbij het vrouwelijk lichaam als object geldt (Mertens 1993). Het innemen van een 'typisch vrouwelijke' arbeidspositie gaat, zoals in bovenstaand citaat, vaak gepaard met een afwijzing van vrouwelijkheid op andere niveaus. Lot is naaktmodel omdat ze een vrouw is, maar haar lichaam beschrijft zij als niet uitgesproken vrouwelijk. Andere personages in Kessels' oeuvre doen juist werk dat niet traditiegetrouw aan het vrouwelijke geslacht is voorbehouden. In dit oeuvre wordt echter ook een andere verdeling van arbeid in het leven geroepen:

---

<sup>1</sup> Bram Dijkstra laat in *Idols of Perversity* (1986) bijvoorbeeld zien welke stereotypen er gelden in de afbeeldingen (al dan niet naakt) van vrouwen in de schilderkunst van de negentiende eeuw.

de vrouwelijke personages doen ongeschoold werk en beroepen die scholing vereisen zijn voorbehouden aan mannelijke personages. Zowel de reflex waarmee de vrouwelijke hoofdpersonages hun eigen vrouwelijkheid ondergraven wanneer zij ‘vrouwelijk’ werk doen, als de verdeling van mannen en vrouwen over verschillende beroepsgroepen in dit oeuvre tonen aan dat arbeid in het werk van Kessels is verbonden met genderposities.

Wat de arbeidspositie van Lot verder opvallend maakt is dat haar werkterrein binnen het esthetische domein valt. Haar functie is weliswaar ‘materieel’, want fysiek van aard, maar de ‘waarde’ die ze produceert is niet tastbaar. De lichamelijke arbeid die zij verricht is op zijn beurt ingebed in de immateriële productie van kunst. Dat wijst op de spanning tussen de verschillende vormen van arbeid in dit oeuvre. Ook haar eigen werk ziet zij als kunstzinnige expressie. De poseerstanden die zij aanneemt beschrijft zij als een lichamelijke en natuurlijke taal: ‘Dan onthul ik mijn naaktheid, en als ik mijn laatste kledingstuk heb afgelegd ben ik zo totaal onbeschermd dat alle angst wijkt en mijn lichaam als vanzelf voor de vuist weg in zijn eigen taal begint te praten’ (*ESD* 7). Doordat arbeid wordt verbonden aan taal is de koppeling met de roman zelf, en het ‘arbeidsproces’ waar het boek het resultaat van is, snel gemaakt. Taal is ook het materiaal waaruit de roman is opgebouwd, op zichzelf te bestempelen als product van esthetische arbeid.

Lot staat daarmee model voor de aspecten van Kessels’ oeuvre die ik in dit onderzoek uit zal lichten. De personages in het oeuvre verhouden zich op ambivalente wijze tot zowel het werk dat zij doen als tot hun eigen sekse. Deze twee aspecten hangen voortdurend samen, niet alleen in hoe werk en vrouwelijkheid vormgegeven worden, maar ook in hoe deze aspecten weerslag vinden in de taal van deze romans.

Daarbij speelt mee dat kunst, en daarmee literatuur, zelf ook als een vorm van te belonen arbeid gezien kan worden. Dit tast de mythe van de autonome kunstenaar aan, die zich immers uitsluitend bezig zou moeten houden met de productie van hoge kunst, en niet met profane zaken als het verdienen van geld. De verwachting is daarom dat in de literatuur een bijzondere spanning optreedt waar het gaat over arbeid. Het werk van Kessels neem ik hier als casus, omdat het kan worden geïnterpreteerd als een verdediging van de autonome kunst. Vanuit dat oeuvre zelf, in de bespreking van kunst en kunstenaarsposities, maar ook vanuit de reacties op dat werk. Critici bestempelen Kessels’ boeken als ‘hoogliterair’ en experimenteel. Waar het eerste oordeel de verwachting wekt dat het werk zich losgezongen van de maatschappij positioneert, impliceert een inschrijving in de experimentele traditie juist omgang met en doorbraak van maatschappelijke structuren. Het is deze spanning tussen autonome kunst en ingeschreven zijn in maatschappelijke verhoudingen die ik in deze scriptie ter discussie wil stellen.

## 1.2 Centrale problematiek

De vraag naar hoe autonomie en politiek zich in literatuur tot elkaar verhouden is niet alleen van toepassing op het werk van Kessels. Haar oeuvre is daar echter een geschikte casus voor, juist omdat

het zich op meerdere manieren in de marge van het literaire veld positioneert. Zowel in auteurspresentatie (Kessels treedt niet op in de media en schrijft niet behalve de gepubliceerde romans) als in de inhoud van haar boeken (de hoofdpersonages keren zich af van geldeconomie) kan dit oeuvre als anti-commercieel worden beschouwd. De boeken waaruit dit oeuvre bestaat onttrekken zich bovendien aan de romanconventies die gelden in het literaire veld. Daarmee geldt Kessels als exponent van hedendaagse experimentele literatuur.

In de letterkundige traditie worden de formele kenmerken van experimentele literatuur vaak politiek geduid. Dat geldt in de neerlandistiek bij uitstek voor experimentele literatuur uit de jaren zestig en zeventig, bijvoorbeeld het zogenaamde ‘Ander proza’. De schrijvers daarvan, onder wie Jacq Vogelaar, affilieerden zich met een marxistisch gedachtegoed, maar ook met de gedachte dat maatschappelijke structuren mede worden vormgegeven en overgebracht door culturele en talige patronen. Het doorbreken van talige (roman)conventies is een middel om ook de maatschappelijke structuren door te breken. Hoewel Kessels’ werk van recenter datum is –begin jaren negentig tot nu – plaatsen de vertellers van dat oeuvre zich in een revolutionaire, marxistische en ‘anti-bourgeois’ traditie met zijn wortels in de jaren zeventig. De personages verwerken deze erfenis echter op voor Kessels karakteristieke wijze: met een flinke dosis zelfreflectie.

Ook wat betreft academische en kritische receptie heeft het oeuvre van Kessels een marginale status. Haar romans worden relatief weinig becommentarieerd in dagbladen en tijdschriften, en zijn slechts zeer beperkt onderzocht in de literatuurwetenschap. Wanneer Kessels’ werk wordt besproken, vallen daarin vaste patronen te ontwaren. Hoofdstuk 2 van dit onderzoek bevat een kritische evaluatie van de receptie van Kessels. Ruwweg zijn er twee tegengestelde kampen te onderscheiden. Ofwel het werk wordt gezien als bij uitstek literair, wat ook een ontkenning van de marktwerking van de kunsten inhoudt, ofwel de aandacht ligt juist op de omgang van de hoofdpersonages met de economie. Tot die tweede, ‘politieke’ interpretatie kunnen ook de critici gerekend worden die de nadruk leggen op de aanwezigheid van gendertypering in de romans. Deze twee politieke lezingen komen echter niet samen voor, terwijl ze toch in dit oeuvre dikwijls samengaan. Op basis van een analyse van het oeuvre van Kessels wil ik aldus onderzoeken of er een productieve combinatie mogelijk is tussen een economische en een genderlezing van literatuur, zonder daarbij die kenmerken uit het oog te verliezen die aanleiding geven tot de interpretatie van het werk als autonome, hoge kunst.

De waarde van dit onderzoek voor de letterkundige neerlandistiek is ten eerste dat het een voorbeeld geeft van hoe de representatie van arbeid in literatuur onderzocht kan worden. Daarmee stelt het een relatief weinig onderzocht aspect centraal: welke beroepen hebben personages in Nederlandstalige romans, en hoe draagt dit bij aan het bevechten van een plaats voor het produceren van kunst en literatuur in, naast of tegenover de arbeidsverdeling? Bij mijn weten zijn er ook geen uitvoerige studies naar arbeid in literatuur, althans niet voor het Nederlandstalige literaire veld. Dat is jammer, niet alleen omdat literatuur als gedachte-experiment kan fungeren om de problematisering van arbeid verder door te denken. Literaire teksten zouden daar bovendien een



bijzondere bijdrage aan kunnen leveren omdat zij zelf het resultaat zijn van een *werkproces*. Enerzijds is er dus de wereld van de tekst, met personages die – net als in de ‘echte’ wereld – werken of werkloos zijn, in elk geval worden geïdentificeerd aan de hand van hun plaats in de arbeidsverdeling. Anderzijds is er de arbeidende schrijver, die werkt in een literair veld dat als kapitalistische markt functioneert, maar dat tegelijkertijd tot het esthetische domein hoort, dat traditioneel als autonome vrijplaats wordt gezien. Maar kan de literaire tekst een objectieve analyse geven van de economische structuur waar hij zelf resultaat van is?

Ten tweede leg ik voor de casus die Kessels’ oeuvre vormt ook het verband met genderpatronen in het vormgeven van arbeidsrelaties in de literatuur. Deze combinatie zou ook voor andere casussen productief kunnen werken. Ten derde draagt dit onderzoek bij aan de bestudering van het functioneren van begrippen uit de literaire kritiek door ze nauwkeurig te onderzoeken. Waar baseren critici hun smaakoordelen op, op de vorm of de inhoud van teksten? Wat betekent het dat velen vasthouden aan dit onderscheid? Uiteindelijk geeft de analyse van de teksten van Kessels een politieke lezing van een oeuvre dat doorgaans als literair (of zelfs elitair) en onconventioneel wordt gezien. Daarmee wil ik laten zien dat ook als autonoom gepresenteerde en ontvangen werken politiek ingeschreven zijn.

De leidende vraag in mijn onderzoek zal zijn hoe de vertellers van het oeuvre van Kessels, die tevens de hoofdpersonages zijn, hun arbeidspositie presenteren. Hoe verhouden materiële en immateriële arbeid zich tot elkaar? Welke plaats neemt het ervaren en creëren van kunst daarin in? Geven de vertellers ook vorm aan deze relatie door middel van de taal, het materiaal waar de boeken zelf als kunstproducten uit opgebouwd zijn? Vervolgens zal ik de implicaties onderzoeken van het gegeven dat de arbeidende personages allen vrouwen zijn. Welke genderpatronen vertoont het werk van Kessels in relatie tot het thema arbeid? Hoe spreken de vertellers over vrouwelijkheid? En in hoeverre zijn er vrouwelijke kenmerken aan te wijzen in de stijl van Kessels’ teksten? Deze vragen komen samen in de vraag hoe de vertellers bij Kessels zich positioneren op een kruisvlak van assen: identificatie op basis van arbeidspositie en identificatie op basis van geslacht of gender. De hypothese is dat zij zich identificeren met een minderheidspositie, als ongeschoolde arbeider en als vrouw. De vraag is hoe zij deze positie vormgeven, zowel op inhoudelijk thematisch niveau als op formeel tekstueel niveau.

### **1.3 Theorie en methodiek**

Het theoretisch veld waar dit onderzoek gebruik van maakt is tweeledig. De twee thema’s – arbeid en gender – die hier centraal staan zijn nog niet in onderlinge samenhang bestudeerd. Het eerste deel van het theoretisch veld bestaat uit een problematisering van het begrip ‘arbeid’ vanuit twee invalshoeken. Ten eerste wordt een korte ontwikkeling geschetst van het ontstaan van de notie ‘arbeid’ gelijktijdig met het industriële kapitalisme, en de manier waarop daarover werd en wordt gedacht. Concreet betekent dat een bespreking van het concept zoals Karl Marx dat in de negentiende eeuw ontwikkelde,

en reacties op daarop vanuit de late twintigste eeuw – door velen als nieuwe fase van het kapitalisme bestempeld. De veranderde aard van werk in deze fase leidt mogelijk tot een herdefiniëring van het concept arbeid.

Uit de bespreking van deze posities blijkt dat arbeid direct samenhangt met het ontstaan en de ontwikkeling van het kapitalisme. Vanuit literatuurwetenschappelijke hoek zijn er pogingen ondernomen om een vruchtbare analyse te geven van de positie van literatuur ten opzichte van dit economische systeem. Voor het theoretisch kader van dit onderzoek licht ik twee bijdragen van Nederlandse literatuurwetenschappers uit. Sven Vitse onderzoekt de bijzondere arbeidspositie van de vertellers van twee van Kessels' boeken. Zijn artikel komt dus op twee plaatsen in dit onderzoek terug: eerst als onderdeel van de academische receptie van Kessels en vervolgens als theoretische bijdrage over de verwantschap tussen arbeid en literatuur. Dit artikel impliceert een literatuuropvatting en een methode waarmee de literaire tekst en het economische systeem vergeleken worden die ik tegen het licht zal houden. De tweede bijdrage is van Frans-Willem Korsten, die in zijn oratie uit 2007 een hypothese opstelt voor de relatie tussen literatuur en economie. Ook hij ziet in literaire teksten principes aan het werk die erg lijken op die van het kapitalisme, maar hij keert de rollen om door te stellen dat niet de literatuur kapitalistisch werkt, maar het kapitalisme poëtisch. In het onderstaande zullen beide posities tegen het licht worden gehouden als twee nauw verwante maar niet volledig identieke manieren om een economische lezing van een tekstueel systeem mogelijk te maken.

Beide literatuurwetenschappers zien de overeenkomsten tussen het economische en het literaire systeem op het vlak van de formele kenmerken van de literaire tekst. In de vraagstelling heb ik een onderscheid gemaakt tussen de niveaus van inhoud en vorm. Aan de ene zijde zijn arbeid en vrouwelijkheid een thema, onderwerpen waar het over gaat in de boeken van Kessels. Aan de andere kant is er zoiets als het tekstuele niveau, de woorden en zinnen, de beelden en tropen die gebruikt worden om deze onderwerpen vorm te geven. Dit is een dichotomie die in grote mate actief is in de literaire kritiek. Critici maken onderscheid tussen *wat* er in een boek staat en *hoe* het is opgeschreven. Bij Kessels ligt de nadruk vaak op het hoe (zie hoofdstuk 2). De scheiding tussen deze twee lagen van een literaire tekst is minstens zo oud als de moderne literatuur, en er zijn verschillende ideeën over de samenhang tussen beide lagen actief in de neerlandistiek. Enerzijds is er een aanhoudend idee dat de twee een natuurlijke eenheid vormen en samenhang zouden moeten vertonen, een idee dat is terug te voeren op de Romantiek. Anderzijds is er de in de Nederlandse letterkunde befaamde discussie uit het begin van de twintigste eeuw tussen de kampen 'vorm' en 'vent' (inhoud, hier als uitdrukking van de persoonlijkheid van de schrijver), waarbij impliciet meespeelde dat een van deze twee aspecten de overhand heeft en de 'literariteit' van een tekst bepaalt. (Zie Van der Bork et al. 2012.) In dit onderzoek zal geprobeerd worden om een derde (dialectisch) standpunt in te nemen: beide aspecten van de tekst wegen hier even zwaar en worden in samenhang bestudeerd, maar niet vanuit de gedachte dat ze een evenwichtig geheel zouden moeten vormen. De dialectische methode is ontleend aan Frederic Jameson, die beargumenteert dat een tekst verschillende niveaus kent die niet met elkaar

overeen hoeven te stemmen. Het is aan de onderzoeker om tussen deze niveaus heen en weer te bewegen om zo de gespletenheid die eigen is aan literatuur te laten zien.

Voor de thematische en formele analyse richt ik me op de verwerking van arbeid en gender in dit oeuvre. Dat zijn twee methodologische ‘brillen’ waardoor het werk bestudeerd kan worden. Deel van dit onderzoek is, als gezegd, een combinatie zoeken tussen deze twee leeswijzen. Daarvoor geef ik eerst een economische lezing van het oeuvre van Kessels, dat vervolgens opnieuw bestudeerd wordt door te kijken naar de omgang met vrouwelijkheid in diezelfde romans. Deze perspectiefwisseling wordt vooraf gegaan door de introductie van het tweede theoretisch veld. De bespreking en uitwerking van sekseverschillen in dit oeuvre vertoont overeenkomsten met de theorie en praktijk van de *écriture féminine*, een veld dat echter bijzonder heterogeen is en vaak slechts eenzijdig wordt besproken. De term wordt vaak gebruikt om een zogenaamd ‘vrouwelijk schrijven’ aan te duiden, terwijl in feite ook een specifieke theorie over verschillen tussen man en vrouw tot *écriture féminine* behoort.

Ook voor dit theoretisch veld geldt een tweedeling in formele en thematische kenmerken. Kessels zien als exponent van de *écriture féminine* in Nederland, zoals sommige critici doen, kan twee dingen betekenen: ofwel de manier waarop man-vrouwverschillen op thematisch niveau een rol spelen zijn te vergelijken met de theoretische uitgangspunten van de *écriture féminine*, ofwel de stijl van haar werk sluit aan bij de praktische invulling die aan deze term gegeven is. Zowel voor de economische als voor de genderlezing geldt dus dat deze op zowel thematisch als op formeel niveau kan plaatsvinden.

Op thematisch vlak zal ik kijken naar de manier waarop arbeid en vrouwelijkheid worden besproken in de boeken van Kessels. Op formeel niveau zal ik kijken hoe deze thema's worden verwerkt in de vorm van de teksten. Onderdeel van de tekstgerichte analyse is een *close reading* van geselecteerde passages uit het oeuvre, met aandacht voor formele kenmerken van de tekst, zoals zinsbouw en narratologische structuur. Daarvoor maak ik gebruik van Mieke Bals *De theorie van vertellen en verhalen* (1990). Narratologische analyse mag een ‘structuralistische aangelegenheid’ zijn, schrijft Bal in het voorwoord bij een nieuwe uitgave (Bal 1990: 11), maar alleen wanneer een onderliggende structuur of een organische eenheid van de tekst verondersteld wordt. Door een formele met een thematische analyse te combineren wil ik aantonen dat de structuur van een tekst mede bepaald wordt niet alleen door de inhoud en thema's van de tekst, maar ook door de maatschappelijke verhoudingen waar de tekst een product van is. Een van de beoogde doelen van deze combinatie van methoden is dan ook om aan te tonen dat het werk van Kessels, dat door de nadruk op vormkenmerken als ‘hoogliterair’ wordt beschouwd, tegelijkertijd politiek geladen is. De gehanteerde methodiek is aldus tweeledig: ten eerste gaat het om een dialectische lezing van de verschillende niveaus van de literaire tekst. Deze methode wordt aangevuld met een narratologische analyse van het tekstuele niveau.

### 1.4 Het oeuvre van Marie Kessels

Het oeuvre van Kessels is nog weinig bestudeerd. Zoals ik in het volgende hoofdstuk zal laten zien is de academische receptie ervan beperkt. Kessels' werk wordt wel besproken in dagbladen en tijdschriften en vaak – maar niet uitsluitend – positief gewaardeerd. Critici richten zich op de vorm van de romans en wijzen daarbij op het feit dat de boeken niet voldoen aan de romanconventies: plot en dramatisch narratief zijn van ondergeschikt belang. Dat is een aanwijzing voor de status van dit werk als 'experimenteel'.

Kessels' oeuvre omvat acht romans, gepubliceerd nadat zij in eerste instantie debuteerde met poëzie. Het oeuvre blijft beperkt tot deze teksten: Kessels publiceert (vrijwel) niet buiten haar romans. Bovendien zijn er van Kessels geen, zoals wel van veel andere auteurs, 'extraliteraire' bronnen beschikbaar: zij geeft geen interviews, schrijft geen opiniestukken, verschijnt niet in de media. Haar oeuvre is in dat opzicht bijzonder opzichzelfstaand en in dit onderzoek zal ik me dan ook uitsluitend op haar romanproductie richten. In deze paragraaf volgt een korte bespreking van de afzonderlijke romans, omdat deze in de analyse als geheel zullen worden beschouwd en niet afzonderlijk geanalyseerd of geïntroduceerd.

Marie Kessels debuteerde in 1988 met het gedicht 'Zachte scharen' in *Raster*. Het jaar daarop publiceerde ze in hetzelfde tijdschrift opnieuw een lang gedicht, getiteld 'Hier'. Dat Kessels juist in *Raster* debuteerde kan gezien worden als aanwijzing voor haar status als 'experimenteel schrijfster': dit tijdschrift presenteerde zich van meet af aan als tijdschrift voor 'geavanceerd werk (...) dat afwijkt van gangbare of voorspelbare procedés en dat een minder gebruikelijke verschijningsvorm heeft' ('Wat wil Raster?' 1977). In 2007 verscheen er nog een reeks korte prozateksten onder de titel 'Het gezicht' in een van de laatste nummers van *Raster*, dat in 2008 ophield te bestaan. De enige andere tijdschriftpublicatie van Kessels betreft een fragment van een roman in *Tirade* (Kessels 2002b).

In 1991 verscheen Kessels' eerste roman bij De Bezige Bij. *Boa* vertelt het verhaal van Meg die besluit zich een zomer lang terug te trekken in haar huis. Dat betekent: niet werken en niet het contact met anderen opzoeken. In twintig hoofdstukken lezen we wat Meg doet, denkt en voelt. Veel van de tekst bestaat uit herinneringen aan twee geliefden: een rechter en een musicus. Voor *Boa* kende de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde Kessels in 1992 de Lucy B. en C.W. van der Hoogtprijs toe. Twee jaar later verscheen *Een sierlijke duik*, waarin Lot vertelt over haar ervaringen als naaktmodel voor verschillende tekenklassen. Het boek bestaat uit acht hoofdstukken, twee waarin wordt verteld over het begin en het einde van het werk, drie gewijd aan de dagen waarop Lot poseert en drie hoofdstukken 'Over poseren'. *Een sierlijke duik* haalde de *longlist* voor de AKO-literatuurprijs. De omslagillustratie, een gedeconstrueerd vrouwenlichaam, is van de hand van Kessels zelf. *De god met de gouden ballen* werd gepubliceerd in 1995. In acht ongenummerde hoofdstukken vertelt Veer over haar werk in een stationskiosk en over haar relatie met Gus. Hij heeft

kanker en overwint deze ziekte, maar dat is uitdrukkelijk niet een zichtbaar thema in het werk, omdat de verteller te kennen geeft met de bijbehorende grote emoties zich geen raad te weten.



In 1998 verscheen *Ongemakkelijke portretten*, een bundeling korte verhalen (vaak slechts een paar pagina's), die Marie Kessels de Multatuliprijs opleverde. De verhalen zijn onderverdeeld in vier hoofdstukken die een grove ordening aanbrengen in de onderwerpen. De verhalen in 'Passies' gaan over mensen met ongewone fascinaties (tassen, puisten, krokodillen, bomen). In 'Puur natuur!' komen al te menselijke eigenschappen aan bod: zweet, haar en bloed. De personages in 'Verstoringsen' zijn elk op hun eigen manier boos of in verzet. De twee niet in een hoofdstuk ondergebrachte verhalen 'Strijd' en 'Bal masqué' gaan over (de mogelijkheid tot) gedaanteverandering. In het laatste hoofdstuk, dat dezelfde titel draagt als het boek, worden 'portretten' geschetst van zeer uiteenlopende zaken: van een dadel tot 'vuil' en 'de liefde'. De verschillende onderwerpen leiden tot verschillende vertelperspectieven. De eerste twee hoofdstukken worden bijna allemaal vanuit een eerste persoon verteld, die in veel gevallen een mannelijk personage blijkt te zijn. *Ongemakkelijke portretten* wijkt op af van de rest van het oeuvre. Zo is er geen overkoepelende vertelinstantie, zoals dat in de andere boeken wel het geval is. De verhalen in deze bundel worden telkens vanuit een ander personage (soms een man, soms een voorwerp) verteld. Niettemin keren thema's die in deze bundel aan bod komen (verzet, obsessies, fascinatie voor marginale posities) in de rest van het oeuvre, en daarmee in deze scriptie terug.

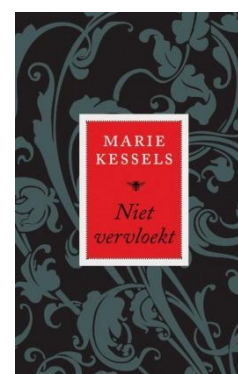
Na vier jaar publiceerde De Bezige Bij in 2002 *Het nietigste*, een bundeling persoonlijke essays die samen het verhaal vertellen van een naamloze vrouw, verteld vanuit de eerste persoon. In vergelijking met de eerste drie romans van Kessels is *Het nietigste* te zien als een breuk in stijl. De auteur maakt zich los van het idee van een vastomlijnd personage en de noodzaak gedachten en bespiegelingen onder te brengen in een verhaal. Zoals de verteller het verwoordt in de tekst



'Troonsafstand': 'Jarenlang heb ik de taal vrijwel uitsluitend gebruikt als een loep, die ervaringen uitvergroot, en niet zo'n klein beetje. (...) Maar in de loop van de tijd ben ik steeds meer gaan verlangen naar een verkleinend of ondoorzichtig makend effect' (HN 141). De breuk is ook zichtbaar in de manier waarop het boek is vormgegeven: *Het nietigste* is net een slag groter dan zijn

voorgangers, en is sober uitgegeven in okergeel karton. In vergelijking met *Ongemakkelijke portretten* wordt ook hier een veelheid aan onderwerpen aangesneden, maar telkens vanuit een vergelijkbare vertelinstantie. De teksten, vaak slechts een of twee pagina's lang, zijn verdeeld in twee afdelingen: 'Aantekeningen van een verwilderde (ik)' en 'Voor een nieuwe mens'. Het verschil tussen de twee afdelingen is dat het eerste veelal bespiegelingen bevat van de ik-figuur, terwijl in het tweede gedeelte ook andere personages optreden. Een geliefde, Ligthart, maar ook enkele ontmoetingen met kinderen komen aan bod. Een ander verschil is al merkbaar in hoe de respectievelijke afdelingen openen. Het boek, en daarmee het eerste deel, begint met de zin: 'Ik zwijg.' Er wordt in deze teksten dan ook niet gesproken, alleen gefilosofeerd of gemijmerd. Het tweede deel opent met een 'Lied'. Deze teksten bevatten vaker dialoog.

In narratieve vorm nog minder een roman is *Niet vervloekt*, verschenen in 2005. Essayistische stukken over verschillende onderwerpen, opnieuw vanuit een anonieme ik-verteller, worden afgewisseld met korte cursief gedrukte teksten over fictieve volkeren en hun gebruiken. Ook bevat dit boek andere tekstvormen dan tot nu toe gebruikelijk voor Kessels, zoals een lange, niet verstuurde brief aan een vriendin. Het laatste hoofdstuk is opgezet als een vraag- en antwoordspel. Dit boek is weer een maatje kleiner dan het vorige, en waar *Het nietigste* door het karton een luxe uitstraling had, ziet *Niet vervloekt* er weer een stuk goedkoper uit.



*Ongemakkelijke portretten*, *Het nietigste* en *Niet vervloekt* krijgen van de uitgever niet het etiket 'roman' op de kaft. *Ruw* (2009) wordt dan weer wel als zodanig in de markt gezet. Deze roman vertelt het verhaal van een vrouw die is blind geworden na een ongeluk. Deze vrouw, Gemma genaamd, vertelt vanuit de eerste persoon over hoe ze omgaat met haar status als nieuwe blinde. Het moet overkomen alsof de 22 hoofdstukken zijn geschreven door Gemma zelf, in brailleschrift. Door deze vertelvorm lijken tikfouten die her en der zijn blijven staan ('sstaat' (R 25), 'aantekeningen' (R 62), 'gezelachap' (R 103)), opzettelijk en vergeeflijk. De beschrijving van de ervaringen van een blinde leverde Kessels twee prijzen op (de Ferdinand Bordewijk-prijs en de Schrijversprijs voor de Brabantse Letteren) en een aantal nominaties (voor de Opzij Literatuurprijs, de Librisprijs en de longlist voor de Gouden Boekenuil).

*Het lichtatelier*, verschenen in 2012, mag alleen op het titelblad, en niet op de kaft, ‘roman’



heten. In negentien hoofdstukken vertelt hier vanuit de ik-persoon een vrouw, Ilse, over het verlies van haar geliefde Edgar. Om zijn dood te verwerken, waarvan zij per toeval via een rouwadvertentie in de krant kennis heeft genomen, richt zij in haar huis een atelier in waarin zij papier scheidt van dode planten. Dit kan gelezen worden als metafoor voor het verlangen haar geliefde uit de dood terug te halen (‘een ruk [te geven] aan het wiel van leven

en dood’), en leidt tot uitgebreide beschrijvingen van het werkproces en de ervaring van de kleuren die Ilse gebruikt voor haar papier. *Ruw* en *Het lichtatelier* zijn weer consequent vormgegeven. De boeken zijn even groot, beide kaften hebben een lichtgele kleur met de naam van de auteur in rood en de titel in zwart. Beide omslagen zijn ontworpen door Brigitte Slangen, *Ruw* met een figuur van donkerblauwe verf waarin textuur te zien is, en *Het lichtatelier* met vervagende groene bladeren die de kaft doen lijken op het papier dat Ilse in haar atelier fabriceert.

In dit onderzoek wordt het oeuvre van Kessels gezien als een geheel dat als zodanig besproken en geanalyseerd kan worden. Wat de romans bindt is de naam van de auteur op de kaft: de ‘auteursfunctie’ maakt dat we deze teksten toeschrijven aan een en dezelfde persoon (Foucault 2004). Nu zijn er in dit oeuvre zelf aanwijzingen om het in samenhang te begrijpen: de personages lijken op elkaar en er zijn thematische en stilistische overeenkomsten tussen de boeken. Tegelijkertijd zijn er ook ontwikkelingen of juist breuken aan te wijzen. Thema’s uit de ene roman worden in een andere opnieuw opgenomen. Het oeuvre is te beschouwen als ‘rizomatisch’. Dat houdt in dat de werken samenhangen, maar dat er niet één oorsprong is aan te wijzen. Het is verleidelijk overeenkomsten en ontwikkelingen in verband te brengen met de biografische auteur, die eveneens ouder wordt, van baan verandert, enzovoort. Dat wordt inderdaad in de literaire kritiek gedaan, maar voor dit onderzoek wil ik het oeuvre voor zover mogelijk als losstaand van de auteur beschouwen.<sup>2</sup> Daarom zal ik me in mijn

<sup>2</sup> Dat neemt niet weg dat het mogelijk en de laatste jaren in zwang is om juist de auteur voor het voetlicht te stellen. Voor een onderzoek dat zich wel zou richten op de auteur Marie Kessels zou het begrip ‘posture’ van Jérôme Meizoz uitkomst kunnen bieden als concept dat de onderzoeker in staat stelt zowel tekstinterne als tekstexterne gedragingen en uitspraken van de auteur te begrijpen als bijdragen aan het (al dan niet bewust) construeren van een schrijversidentiteit (Meizoz 2004; Dorleijn 2007: 243-244). Van Kessels, die nooit in de media verschijnt en in de publieke ruimte niet optreedt als auteur, zijn vrijwel geen bronnen voor tekstexterne positionering beschikbaar. De onderzoeker is voor haar materiaal dan ook uitsluitend aangewezen op de tekstinterne uitspraken van personages en vertellers. De anti-positionering zou echter ook begrepen kunnen worden als manier om stelling te nemen als auteur en past als zodanig, zoals we zullen zien, in de ‘weigerachtige’ houding die de vertellers van het oeuvre innemen.

analyse richten op de vertellers van deze boeken, de ‘instanties’ die ‘de tekst zijn specifieke “gezicht”’ geven (Bal 1990: 27).

### 1.5 Opbouw

De opbouw van deze tekst wijkt in zeker opzicht af van de academische conventie. In plaats van direct na de inleiding het theoretisch veld uiteen te zetten, begin ik met een kritische evaluatie van de receptie van Kessels. Hiermee breng ik de reeds genoemde spanning voor het voetlicht die Kessels’ werk oproept en die in dit onderzoek centraal staat. Hoofdstuk 2 is aldus gewijd aan de tegengestelde interpretaties van het oeuvre van Kessels.

Ook het opstellen van het theoretisch kader doe ik op ongebruikelijke wijze. De twee theoretische velden die samenvallen in het oeuvre van Kessels, namelijk de verwerking van de eigen arbeids- en genderposities, worden namelijk afzonderlijk besproken. Het derde hoofdstuk bevraagt het primaire onderwerp van dit onderzoek: wat is arbeid, en hoe kan dit vanuit de filosofie en de literatuur geproblematiseerd worden? In hoofdstuk 4 bespreek ik de thematische en formele uitwerking van arbeid in Kessels’ oeuvre.

Alvorens de perspectiefwisseling van arbeid naar gender uitgevoerd kan worden, is het nodig om uiteen te zetten hoe over vrouwelijkheid en vrouwelijke literatuur kan worden gedacht. Daartoe behandel ik in hoofdstuk 5 het denken dat wordt geassocieerd met de *écriture féminine*. Dit hoofdstuk is de tweede verkenning van een theoretisch veld. Hoofdstuk 6 is vervolgens gewijd aan de verwerking van genderposities in de boeken van Kessels, op basis waarvan twee tekstuele modellen van verzet worden opgesteld: een mannelijk en een vrouwelijk model. Ook ik trek dus de twee aspecten – werk en vrouwelijkheid – uit elkaar, maar ik probeer daarmee juist te laten zien dat de twee samenhangen. Dezelfde passages uit Kessels’ werk komen in beide afdelingen terug. In hoofdstuk 7, de conclusie, zal ik ten slotte een voorzet geven voor hoe de twee thema’s in samenhang bestudeerd zouden kunnen worden.



## Hoofdstuk 2: Kessels in de literaire en academische kritiek

Het werk van Kessels neemt geen prominente plaats in de literaire kritiek of in de academische literatuurwetenschap in. Wanneer dit werk echter besproken wordt, vallen een paar centrale thema's op. In de dagbladkritiek wordt vaak gesproken over de vorm van de teksten van Kessels, zowel positief als negatief gewaardeerd. Een vraag die vaak wordt gesteld is onder welke noemer dit oeuvre valt: is het proza, of neigt het naar poëzie? De tegenstrijdige waardering van verschillende critici hangt samen met hun stellingname in deze problematiek. Met andere woorden: de waardering van Kessels' onconventionele schrijven is afhankelijk van aannames over wat 'literair' gevonden wordt. De inhoud van de boeken – niet alleen in de zin van het verhaal dat verteld wordt, maar ook wat betreft de thema's en problematiek die de vertellers van de boeken aankaarten – krijgt weinig aandacht. In de artikelen en essays die wel op de inhoud ingaan valt op dat het vaak gaat om ofwel de arbeidspositie, ofwel de genderpositie van de vertellers. Nooit worden deze twee aspecten op elkaar betrokken.

De receptie van Kessels omvat met name recensies in dagbladen en tijdschriften. Daarnaast verschenen er enkele langere, essayistische beschouwingen van haar werk. De academische bestudering is beperkt en bestaat uit twee artikelen die in hetzelfde jaar verschenen. De verwachting is dat de kritiek zich met name richt op een esthetische waardering van de romans, terwijl literatuurwetenschappers zich meer zullen buigen over de vraag hoe de werken gesitueerd zijn in de literaire of historische context. In de essayistiek is meer ruimte voor inhoudelijke duiding, maar zonder de noodzaak tot objectiviteit die de wetenschap kenmerkt of zou moeten kenmerken. Het hier geschetste onderscheid is geen harde scheiding maar fungeert als manier om de soorten besprekingen van Kessels' werk te classificeren en de eventuele verschillen te nuanceren. Als een uitvoerige duiding van de arbeidspositie van de personages bij Kessels afwezig blijft in de dagbladkritiek heeft dat in eerste plaats te maken met het beoogde doel van het genre van de recensie, evenals wanneer essayisten of academici zich trachten te onthouden van een waardeoordeel.

In dit hoofdstuk zal ik de ontvangst van het werk van Kessels in zowel de literaire kritiek als in de essayistische en academische literatuurbeschuwing kritisch evalueren. Daarbij zal ik me richten op de twee reeds aangekaarte problematieken: ten eerste de genreproblematiek en de kwestie van vorm en inhoud in Kessels' oeuvre, en ten tweede de inhoudelijke duiding van het werk, waarbij arbeids- en genderproblematiek als twee volledig onderscheiden aspecten worden beschouwd.

### **2.1 Refreinen en coupletten: critici van stijl**

In de besprekingen van Kessels' afzonderlijke publicaties valt een terugkerend motief op: haar teksten worden positief beoordeeld op basis van de stijl van de tekst, die poëtisch of literair wordt genoemd. Dezelfde stijlkenmerken worden echter door andere critici juist negatief gewaardeerd. De

tegenstrijdige oordelen hangen samen met een moeizame genreclassificatie. Gaat het wel om romans in dit oeuvre, of moeten de teksten anders bestempeld worden?

Critici zijn voor een deel positief in hun ontvangst van de boeken van Kessels. Een terugkerend refrein is daarbij dat haar stijl erg goed is. Positieve uitschieters zijn bijvoorbeeld afkomstig van Arjan Peters, die *Ruw* een ‘diamanten roman’ noemt (Peters 2009), en Marc Reugebrink die in Kessels herkent waar het volgens hem in literatuur om draait (Reugebrink 1995). Kessels’ werken zijn ‘hoogliterair’ (Schut 2012) en vereisen inspanning van de lezer (o.a. Heumakers 1992; Reugebrink 1995; Pruis 2002; Stasseyns 2003; Peters 2012), maar geven daarvoor ‘leesgenot’ terug (Storm 2009; Berghmans 2010; Van Eck 2012). *Het lichtatelier* is ‘subliem van taal’ (Etty 2012), *Ruw* is ‘ongelooflijk goed geschreven’ (Vullings 2009) en de eerste twee romans *Boa* en *Een sierlijke duik* waren ‘prachtig’ (Matthijsse 1992; Van Deel 1993).

Soms doet de stijl de critici echter vermoeiend aan of is het al te ‘particulier’ (o.a. Peeters 1995; Truijens 1998; Nolens 2006). Doeschka Meijnsing vindt het maar ‘verheven leeghoofderij’ (Meijnsing 1995), Max Pam denkt dat het werk bezwijkt onder gewichtigheid (Pam 2002) en Lies Schut schrijft in *De Telegraaf* dat *Ruw* niet alleen ‘knap’ en ‘intrigerend’ maar ook ‘verstikkend’, ‘hoogdravend’ en ‘afstandelijk’ is (Schut 2010).

Herhaaldelijk noemen recensenten dus de vorm van de boeken van Kessels, die vaak geen roman mogen heten omdat plot ontbreekt en het verhalende karakter slechts miniem is (Matthijsse 1998; Van Hulle 2002). Het ontbreken van plot of verhalende elementen maakt dat de aandacht komt te liggen op de stijl van de boeken, die poëtisch wordt genoemd. Er is een spanning actief tussen wat proza is, en wat poëzie. Bij enkele recensenten is het verlangen merkbaar de boeken van Kessels te categoriseren, en een ongemak wanneer dit problematisch blijkt. Marja Pruis besluit dan ook de boeken neutraal aan te duiden als ‘werken’ (Pruis 2002).

In een aantal recensies van *De god met de gouden ballen* uit 1995 wordt deze spanning aangekaart. Daarmee is de receptie van deze roman een casus voor hoe er op grotere schaal op het oeuvre van Kessels wordt gereageerd. Volgens Reinjan Mulder geeft de verteller van dit boek ‘het uiterlijk’ van de dingen ‘evenveel aandacht als dat wat er achter dat uiterlijk schuilgaat’ (Mulder 1995). Dat geldt in zekere mate ook het boek zelf: Mulder merkt op dat deze beschrijvingen de overhand hebben op het ‘betrekkelijk eenvoudige’ verhaal dat in deze roman verteld wordt. Ook andere critici merken een dramatisch en verhalend element op: de geliefde van de hoofdpersoon heeft kanker en geneest daar in de loop van het verhaal van. Dat komt het verhaal volgens hen niet ten goede. Xandra Schutte ‘begrijp[t] (...) niet waar Marie Kessels het gezwel, zo groot als een sinaasappel, voor nodig heeft’ (Schutte 1995). Volgens Arnold Heumakers wringt er iets tussen vorm en inhoud en ‘blijft deze ziekte in literair opzicht een storend element’ (Heumakers 1995).

Wellicht is het juist de aanwezigheid van een verhalend element, van een ontwikkeling in een van de karakters (van ziek naar genezen) die Doeschka Meijnsing ertoe aanzet het boek te beoordelen naar de maatstaf van de romankunst. Deze beoordeling doorstaat Kessels niet. Volgens Meijnsing hoort

een roman te gaan over het tragische of het vrolijke, terwijl beide elementen in *De god met de gouden ballen* ondergeschikt worden gemaakt aan de beschrijvingen van objecten en personen (Meijsing 1995).

Een andere criticus, die net als Meijsing zelf schrijver is, laat eveneens een poëtische opvatting zijn recensie kleuren. Bij Marc Reugebrink valt de beoordeling echter veel positiever uit. Dat komt in de eerste plaats omdat hij het boek van Kessels beschouwt als ‘poëtisch’ en niet beoordeelt op romankundige gronden. Voor veel prozaïsten in het Nederlandse taalgebied, schrijft Reugebrink, zijn ‘de woorden zelf toch vaak niet meer dan winkelwagentjes die de schrijver voortduwt met de bedoeling zijn boodschap over te brengen, zijn verhaaltje te vertellen’ (Reugebrink 1995). Hoe meer aandacht voor ‘het verhaaltje’, vindt hij, hoe verder de schrijver af raakt van het literaire. Literatuur bestaat volgens hem bij de gratie van de vorm, de manier waarop iets gezegd wordt. En dat is precies wat hij bij Kessels vindt. ‘Wie aan Kessels’ boek begint ervaart in eerste instantie de vorm van het geschrevene’ (*idem*).

Hoewel niet altijd even positief gewaardeerd is de consensus in de dagbladkritiek dat het werk van Kessels het met name moet hebben van de vorm. De inhoud krijgt weinig aandacht, omdat het werk volgens de recensenten weinig verhalende kracht bezit. Maar inhoud is meer dan een verhaaltje: het kan ook gaan om ideeën die worden uitgewerkt of een wereldbeeld dat wordt uitgedrukt. Marja Pruis vraagt zich af of het bestempelen van *Het lichtatelier* als poëzie een poging is zichzelf als recensent te ontslaan van de verplichting iets samenhangends te schrijven (Pruis 2012). Los van dat je over poëzie mijns inziens ook best iets samenhangends kunt zeggen, geldt dit wellicht voor het gros van de recensenten van Kessels’ werk. De aandacht voor de vorm leidt hen af van een inhoudelijke bespreking. Bovendien worden de vormkenmerken niet geduid, vorm of stijl is volgens deze critici niet ‘inhoudelijk geladen’. Wat dat inhoudt zal mijn bespreking van het arbeidsthema later duidelijk maken: daar wordt de vorm van de teksten geïnterpreteerd als verwerking van de inhoudelijke thematiek.

De aandacht voor stijl en esthetiek heeft uiteraard te maken met het genre van de (dagblad)kritiek, waarin de recensent in een betrekkelijk kleine ruimte een esthetisch oordeel dient te vellen. De waardering voor de werken van Kessels wordt onderbouwd door de stijlkenmerken van dat werk, die als ‘hoogliterair’ of als ‘vermoeiend’ kunnen worden aangemerkt. Zowel de lof als de kritiek zijn gebaseerd op aannames over literariteit of romankunst. Pas in andere besprekingen dan de dagbladkritiek is er – letterlijk – ruimte voor inhoudelijke duiding van de thema’s in Kessels’ oeuvre. In langere, essayistische beschouwingen is meer aandacht voor de personages en thematiek. Vaak worden daarbij lijnen getrokken tussen verschillende boeken uit het oeuvre van Kessels. Yves van Kempen noemt bijvoorbeeld de personages uit de eerste twee romans ‘tweelingzusjes’ en vergelijkt ze bovendien met de auteur Kessels: ‘Nergens namelijk vallen, naar ik veronderstel, hoofdpersoon en schrijfster, Lot en Marie Kessels meer met elkaar samen dan in deze hoogst persoonlijke reflecties’ (Van Kempen 1994: 68). Desirée Schyns hanteert in een later essay in hetzelfde tijdschrift, *Lust &*

*Gratie*, een vergelijkbare benadering door de vrouwen uit de eerste drie romans met elkaar te laten versmelten (Schyns 1997). Beide auteurs hebben aandacht voor de verschillende thema's in de romans, voor de manier waarop tegengestelde concepten of secundaire personages tegenover elkaar worden gezet (Schyns 1997: 23; Van Kempen 1994: 64). Beide besprekingen zijn daarmee inhoudelijker en vooral uitgebreider dan de kritieken, maar blijven erg dicht bij de besproken romanwereld. De essays zijn te lezen als introducties op of aanbevelingen van het werk van Kessels, en niet als een analyse of interpretatie daarvan.

## 2.2 Bridge: Kessels als feminist?

In de essayistische besprekingen van thematiek vallen drie thema's op, die ik hieronder uiteen zal zetten. Dat gaat in de eerste plaats om de genderpositionering van Kessels' hoofdpersonages, een kwestie die in enkele recensies en in de lemma's over Kessels in het *Kritisch Literatuur Lexicon (KLL)* en het *Lexicon voor Literaire Werken (LLW)* aan bod komt. Twee academische artikelen kaarten voor het eerst de arbeidspositie van de vertellers aan. Tot slot wijst Bousset op de aanwezigheid van een 'mystieke laag' in het werk in de bespreking van 'het Sublieme' in Kessels' oeuvre.

Het lemma over Kessels in het *KLL* komt uit 1997 en is van de hand van Hugo Bousset. Een dergelijk lemma is een genre op zich dat zich ergens tussen het essay en de kritiek bevindt. Een deel ervan bestaat namelijk uit een samenvatting van de receptie van het werk van de besproken auteur, een deel is gewijd aan interpretatie of duiding. Tussen Boussets lemma in het *KLL* uit 1997 en de bijdrage van Nora van Laar aan het *LLW* uit 2012 is een verschil in interpretatie merkbaar. Dit gaat om de al dan niet feministische lading van het werk van Kessels.

Beiden situeren Kessels in relatie tot de *écriture féminine*, een literaire stroming verwant aan de Franse feministische literatuurtheorie (zie hoofdstuk 5). Ook Hugo Brems legt in zijn literatuurgeschiedenis dit verband (Brems 2006: 536-538)<sup>3</sup>. Van Laar echoot Bousset in de onderbouwing hiervan (Kessels' werk zou zich kenmerken door vrouwelijke erotiek, cyclische tijdsbeleving en associatieve stijl), maar voegt daaraan toe: 'Hierbij moet wel worden aangemerkt dat Kessels in *Boa* voor een hoofdpersonage heeft gekozen dat geen aanhanger is van de doelstellingen van het bovengenoemde vrouwelijke schrijven: Meg geeft haar mannen juist macht en geniet ervan hen te dienen' (Van Laar 2012).

Wat Van Laar hierbij uit het oog verliest is dat juist de problematische houding ten opzichte van feministische doelstellingen onderdeel is van de roman van Kessels. Zoals zij zelf in haar inhoudelijke bespreking van *Boa* opmerkt zit er in die roman een thematische tegenstelling tussen het

---

<sup>3</sup> Brems doet dit op bijzonder dubbelzinnige wijze. Tot voorbeelden van *écriture féminine* kan in het Nederlands taalgebied 'zelfs Marie Kessels' gerekend worden (Brems 2006: 536, mijn cursivering). Zij heeft volgens Brems dus blijkbaar een betwifelbare status in dit genre. Brems vervolgt zijn bespreking van deze stroming echter met een inhoudelijke analyse van twee romans van Kessels, die vervolgens wordt geëxtrapoleerd naar 'de literatuur van deze vrouwen' (538, mijn cursivering). Kessels geldt dan bij Brems als voorbeeld bij uitstek van *écriture féminine*.

vrouwelijke en het mannelijke, tussen ‘de benamingen “wijfje” en “jongetje”, doelend op respectievelijk haar behaagzieke, op mannen gerichte kant en haar taalvermogen’ (*idem*). Daarbij is ‘wijfje’ niet voor niets een pejoratief dat aantoont dat de verteller zelf die ‘behaagzieke’ kant verafschuwt. Bousset definieert het vrouwelijke in Kessels neutraler en breder, het gaat volgens hem om ‘kijken vanuit een vrouwelijk bewustzijn’ waarin een ‘jongetje’ aanwezig is dat staat voor de interpreterende rationaliteit (Bousset 1997). Schrijven wordt echter in beide gevallen, al dan niet aan de hand van citaten uit Kessels’ werk zelf, verbonden aan het mannelijk geslacht. Dit levert een probleem op voor de vrouwelijke schrijver. Wanneer het schrijven als mannelijke positie wordt gezien, moet zij ten dele haar vrouwelijkheid inleveren om te kunnen schrijven. Hier wordt dan wel de *écriture féminine* relevant. Meer dan een literair concept of een literaire stroming duidt deze term op een theoretische positie in het denken over verschillen tussen man en vrouw. Hélène Cixous is bijvoorbeeld van mening dat ‘vrouwelijk schrijven’ uit theoretisch oogpunt een aanvechting kan betekenen van onzichtbare genderpatronen in de cultuur, die onder meer maken dat schrijven en taalvermogen worden gezien als mannelijke posities. Luce Irigaray legt uit dat deze genderpatronen ook juist in de taal zelf zitten. De theorievorming rond de *écriture féminine* en de verwante opvattingen over mannelijkheid en vrouwelijkheid bespreek ik in hoofdstuk 5.

Zowel in de kritiek als in de essayistiek wordt de vraag naar Kessels’ genderopvattingen incidenteel – en dus niet structureel – gesteld. Désirée Schyns, wiens essay verschijnt in ‘lesbisch-cultureel maandblad’ *Lust & Gratie*, parafraseert de man-vrouwtegenstelling: ‘De vrouwelijke hoofdpersonen richten zich vooral op hun binnenwereld, bloeien open in een streng omschreven afgebakende ruimte, de mannelijke personages daarentegen stuiven even die begrensde ruimte binnen en verdwijnen dan weer, zij nemen deel aan het leven daarbuiten’ (Schyns 1997: 26). Doeschka Meijnsing leidt haar – zeer negatieve – recensie in door Kessels te plaatsen bij schrijfsters die de vrouwelijke seksualiteit centraal stellen. Volgens Meijnsing neigt *De god met de gouden ballen* eerst naar een ‘damesroman’, maar wordt vervolgens de hoofdpersoon seksueel onafhankelijk van haar geliefde. Dit is volgens Meijnsing het punt waarop de roman verhaaltechnisch ‘in duigen’ valt (Meijnsing 1995). Zij koppelt dit echter niet meer terug naar de opvattingen over vrouwelijke seksualiteit. Volgens Janet Luis doet echter de vraag of Kessels zich in haar boeken voor of tegen het feminisme uitlaat er niet toe; ‘het gaat hier om iets ruimers’, om bredere tegenstellingen dan die tussen man en vrouw (Luis 1991). Luis maakt hier de politieke lading van het werk van Kessels onschadelijk door het geheel overboord te zetten. Dat lijkt op wat Brems zegt over de schrijfsters in wie hij de idealen van een vrouwelijk, ‘vloeiend, horizontaal en niet-hiërarchisch schrijven’ herkent: naast Kessels beantwoorden Charlotte Mutsaers, Anneke Brassinga en Elma van Haren daar ‘pas veel later en *buiten iedere feministische context*’ aan (Brems 2006: 416). In mijn onderzoek zal ik laten zien dat het vrouwelijke niet incidenteel maar structureel een thema in Kessels’ oeuvre is, dat onder meer nauw samenhangt met de arbeidspositie van haar vertellers.

### 2.3 Twee economische liedjes

Heel anders is de insteek van Daniël Rovers en Sven Vitse, die in 2006 – dan beiden als promovendus verbonden aan de Vrije Universiteit Brussel – beiden een artikel publiceren over het werk van Kessels. Beide artikelen openen met een opmerking over de arbeidsplaats van de hoofdpersoon dan wel de auteur. Dit geeft aanleiding tot een ‘economische’ lezing van de romans, die echter verschillend ingevuld wordt.

Sven Vitse opent in zijn bespreking van *Het nietigste* en *Niet vervloekt* met het benoemen van de opmerkelijke arbeidspositie van de verteller. Volgens Vitse beweegt het werk van Kessels zich tussen twee polen: die van ‘de gemechaniseerde systematiek van de markteconomie’ en die van de ‘gesofisticeerde intellectuele en artistieke productie’ (Vitse 2006: 506). Aan de ene kant bevindt zich de verwerking van thema’s als wraak en mateloosheid, aan de andere kant de beschrijving van esthetische ervaringen en het noemen van kunstenaars en musici die kunnen worden geassocieerd met hoge kunst.

Wraak, het onderwerp van meerdere van de essays in *Niet vervloekt*, richt zich onder andere ‘tegen de ontmenselijking die een arbeider in de distributiesector ondergaat’ (507). Vitse voert de interpretatie van dit arbeidsprotest een stap verder door de inhoudelijke thema’s te verbinden aan de werking van de economie. Het thema van de mateloosheid hangt op een complexe manier daarmee samen. Enerzijds is het namelijk het product van ‘de maatgevende economische machine’ die ‘haar eigen exces produceert’ (508), anderzijds is ‘de intellectuele en ethische mateloosheid de oorzaak van economische maatgeving’ (507). Dit argument wordt door Vitse niet verder onderbouwd maar dient als opstapje naar de ‘poëtica van de fout’, de bijzondere positie die de verteller uit Kessels’ boeken toedicht aan ongerijmde maar vooral marginale kunst, zoals de muziek van Harry Partch. Vitse bespreekt hier dus de poëtica zoals deze blijkt uit vertellerstekst, niet uit formele kenmerken van de tekst zelf. De poëtica is niet alleen werkzaam waar het expliciet over kunst of creatieve productie gaat, maar kan ook worden verbonden aan de arbeidskritiek die de verteller levert.

Volgens Vitse toont zich namelijk in deze poëtica ‘de onmacht van de verteller om het systeem waartegen ze zich verzet duurzaam aan te tasten’ (509). Net zoals de door de verteller bewonderde muziek ‘hyperindividueel’ is en als zodanig niets kan beginnen tegen ‘de mechanische reproductie’ van kunst in het moderne tijdperk, hebben de wraakoefeningen van de verteller tegen haar arbeidsomstandigheden geen reëel effect. Die onmacht verklaart Vitse als een gebrek aan *agency* ten opzichte van de economische machinerie. ‘De realiteit is dat ze [de verteller, EJN] in de ogen van het economische systeem altijd al doorzichtig was, als geïntegreerd deel van de machine voor die machine geen geheimen heeft’ (510). Vitse impliceert hier een specifiek model van ‘het economische systeem’ als totalitair. Dat gaat zo ver dat ook elke vorm van verzet tegen en elke fout van dit systeem, door het systeem zelf geproduceerd wordt. De verteller van Kessels juicht ‘de fout’ toe als haperingen van het economische systeem, maar in Vitses interpretatie zijn ook de fouten het resultaat van de machinerie.

Vitese impliciete uitgangspunt bij zijn lezing van Kessels is de ideologiekritiek, waarin ervan uitgegaan wordt dat de literaire tekst een product is van het economische bestel en dus de sporen van deze structuur in zich draagt. De vraag is daarbij altijd in hoeverre de tekst de economische structuren reproduceert of bij machte is deze te bekritisieren. De verteller bij Kessels is dat volgens Vitse, blijkens bovenstaand citaat, niet. Dit houdt verband met de verwijzing naar het ‘revolutionaire elan’ van een generatie die jong was in de jaren zeventig, waardoor Kessels’ verteller zich beïnvloed weet (510), maar waarvan zij zich bewust is dat hij tot het verleden behoort (511). Ook Vitse’s werk zelf is door deze generatie beïnvloed: in zijn proefschrift (Vitse 2008) behandelt hij de verwantschap tussen Marxistische literatuurkritiek en het Nederlandstalige ‘Ander proza’ uit de jaren zestig en zeventig. ‘Anders’ aan dit proza was dat het experimenteerde met de vorm van de roman.

Het is dan ook vanwege deze preoccupatie met het verband tussen vormexperiment en verzet tegen de economische machine dat Vitse de vraag stelt ‘op welke manier het proza van Marie Kessels artistiek vorm geeft aan dat verzet’ (2006: 511). Verzet op het niveau van de vorm bestaat bij Kessels uit ‘enerzijds een herwaardering van het ontwaarde, en anderzijds een relatieve autonomisering van de taal’. Dat kan gezien worden als verzet, omdat het een bepaalde, aangenomen functie van taal weigert, namelijk de productie en overdracht van betekenis. Als taal ‘autonoom’ wordt en nog slechts naar zichzelf als teken verwijst, wordt dit proces stil gelegd. ‘Dit verzet is echter onmogelijk zonder tot op zekere hoogte het systeem waartegen verzet wordt aangetekend, te reproduceren. In dat opzicht brengt de eerste strategie de ruilequivalentie in de tekst binnen, en verdubbelt de tekst door de tweede strategie het fetisjisme van de waar’ (511). Vitse spiegelt dus de vorm van de tekst aan de werking van de economische machine. De manier waarop hij dit doet zal verder uiteengezet worden in §3.2.1 van het volgende hoofdstuk.

Impliciet lijkt aan Vitse’s artikel de opvatting ten grondslag te liggen dat het gethematiseerde verzet tegen de economische machine ook op structureel en formeel niveau uitgewerkt zou moeten worden. ‘De paradox bestaat erin dat de taal, door de “inhoudelijke” mimesis af te wijzen, een “vormelijke” mimesis realiseert’ (515). De ‘aanfluiting van (economische) relevantie’, zoals de titel van het stuk luidt, kan dus voor een deel verwijzen naar de onvolledige kritiek die het werk van Kessels uiteenzet, waardoor de relevantie van de kritiek of het verzet beperkt blijft. Doordat het woord ‘aanfluiting’ als titel boven de tekst staat kan het gauw gelezen worden als een waardeoordeel over de besproken romans. De waardering die uit het stuk blijkt is bijzonder tweeslachtig: enerzijds is het werk ‘uniek’ en ‘boeiend’ (508) en bevat het ‘mooie stukjes proza en interessante bespiegelingen’ (513), anderzijds is het ‘hysterisch’ (508) of ‘pathetisch’ (509) en conceptueel inconsistent (514). De ‘aanfluiting’ betreft echter primair de thematiek van Kessels, die volgens Vitse het irrelevante verheerlijkt en zich daarmee verzet tegen ‘economische relevantie, nut en efficiëntie’ (512). Kessels voegt daaraan een ‘dimensie van kritiek’ (515) toe, die bestaat uit zowel een reflexieve laag waarin de verteller zich bewust toont van de onmogelijkheid van verzet, als uit een formeel niveau dat de ‘aanfluiting’ die economische relevantie zelf is, laat zien. ‘[D]e schrijftuur van Marie Kessels

ondermijnt door haar weelderige uniciteit elke aanspraak van de instrumentele rationaliteit op eenduidigheid, identiteit en inwisselbaarheid' (*idem*). Daarmee is bij Vitse de vorm van de tekst uiteindelijk doorslaggevend. Anders dan in de dagbladkritiek is de vorm hier inhoudelijk geladen en geïnterpreteerd als verwerking van het verzet dat als thema aangekaart wordt.

Daniël Rovers begint zijn artikel in *Ons Erfdeel* eveneens met de arbeidspositie van de vertellers bij Kessels. Hij opent met de observatie dat verschillende critici – Arjan Peters en Max Pam – in hun recensies van *Het nietigste* het biografische gegeven noemen van het beroep van de auteur die, net als de verteller uit enkele van haar romans, werkt in een stationskiosk. Dit vormt voor Rovers de aanleiding om Kessels' werk te plaatsen in de context van de privatisering van de Nederlandse Spoorwegen en via deze weg een anti-neoliberale houding in dit werk te ontdekken. Rovers maakt zich daarbij schuldig aan hetzelfde waarvan hij de critici beticht: hij verbindt de representatie van arbeid in Kessels' romans met een referent in de werkelijkheid, en de arbeidspositie van de verteller(s) met die van de auteur. Het gaat in dat geval om het werk in de stationskiosk, schijnbaar in Den Bosch, 'waar [de auteur, E.J.N.] op veel dagen persoonlijk te ontmoeten is'. Aldus de enthousiaste critica van *Brabant Cultureel*, die nota bene een foto van de auteur in haar stationskiosk laat afdrucken (Ten Zijthoff 1998: 20-21).

Rovers haalt tot twee keer toe een citaat aan dat in de hal van dat station te lezen valt: 'Al reizend ervaart men het leven vreemder / Overal anders en overal eender'. Deze spreuk leest Rovers als illustratief voor de nieuwe koers die de NS vaart na de verzelfstandiging. Winst moet onder meer behaald worden uit het verhuren van ruimtes op de stations als eet- of drinkgelegenheden en die worden opgevuld door ketens die op elk station in Nederland hetzelfde zijn. Rovers citeert vervolgens een NS-directeur die 'het belang van een eenvormig en eenduidig beleid' benadrukt (Rovers 2006: 510). Het is deze eenvormigheid die Kessels' vertellers niet ligt, zo moet blijken uit een citaat uit *De god met de gouden ballen* waarin de hoofdpersoon zich wat al te veel bekommert om de individuele klanten aan haar kiosk.

In *Het nietigste* uit zich deze weerzin tegen de eenvormigheid volgens Rovers in een beschrijving van de werkplek als een strijdplek. De hoofdpersoon weigert een nieuw kassasysteem te begrijpen. In een later artikel noemt Rovers dit een weigering van de kapitalistische subjectiviteit (Rovers 2007). De teksten in *Het nietigste* laten volgens hem de weigering van twee representaties van het maatschappelijke 'zelf' zien: een christelijk zelf en 'the flexible, utilitarian self of late capitalism' (81). Dit 'verzet' eindigt in een nederlaag, de hoofdpersoon zal uiteindelijk toch moeten toegeven aan de veranderingen om niet haar baan te verliezen. 'Het arbeidsprotest van Kessels blijft veelal denkbeeldig, omdat ze zich te zeer aangewezen weet op haar werk' (Rovers 2006: 513). Het verzet van Kessels' hoofdpersoon tegen de eenvormigheid van de vernieuwde spoorwegen 'blijft noodzakelijkerwijs beperkt tot leedvermaak als de heilige orde van het bedrijf verstoord wordt' (514).



De stations van de NS hebben nog een andere functie in Rovers' betoog: de identieke en snel bereide producten die er te krijgen zijn vergelijkt hij met zogenaamde 'wegwerpliteratuur'. Max Pam noemde *Het nietigste* een verzameling columns, volgens Rovers 'het literaire equivalent van de kroketten van Smullers en de softijsjes van Swirl's' (512). Kessels is echter geen columnist of 'broodschrijver'. Zij hoeft immers niet te leven van haar werk en daarom niet te schrijven onder tijdsdruk. Rovers kiest er dan ook voor haar teksten 'varianten van het persoonlijke essay' te noemen (*idem*). Dit, in combinatie met de opmerking dat Kessels niet van haar schrijven hoeft te leven, veronderstelt een bepaalde autonomie van de schrijver: zij heeft de tijd, maar blijkbaar ook de macht over de taal om op doordachte wijze een zelfbeeld te construeren.

Interessant behalve deze situering van het werk van Kessels is de manier waarop Rovers contextuele, biografische gegevens verwerkt in zijn betoog. Enerzijds bekritiseert hij de recensenten wanneer zij het beroep van de auteur betrekken in hun kritieken. Anderzijds haalt hij dit zelf aan om de teksten te kunnen duiden en trekt hij de lijn tussen verteller en auteur niet altijd even scherp. Precies deze spanning maakt deel uit van het kader waarbinnen Rovers dit artikel in zijn proefschrift plaatst, dat in 2012 verscheen als *De figuur in het tapijt* (het hoofdstuk over Kessels komt vrijwel overeen met het artikel uit *Ons Erfdeel*). Hij onderscheidt de begrippen 'figuurauteur' en 'auteursfiguur', waarbij de eerste het beeld van de auteur is zoals dat wordt vormgegeven in het discours over deze auteur, en het tweede de auteur zoals deze oprijst uit haar teksten (Rovers 2012: 34-36). De figuurauteur hoort bij een contextuele of sociologische literatuurstudie, terwijl de auteursfiguur past bij een tekstimmanente lezing. De kwestie van de opmerkelijke arbeidspositie bij Kessels bevindt zich op beide niveaus, omdat ze zowel in het discours rondom de auteur als in haar teksten zelf wordt ingezet.

In zijn artikel lost Rovers deze spanning niet op. Door de teksten uit *Het nietigste* als 'varianten van het persoonlijke essay' te bestempelen lijkt het onderscheid tussen auteursfiguur en figuurauteur opgeheven. Het stelt de onderzoeker Rovers bovendien in staat om inhoudelijke aspecten van Kessels' werk te bespreken, waarin hij verwantschap met Nietzsche en Kafka leest (Rovers 2006: 514, 516). Deze vreemde beweging tussen onderzoek naar de auteurspositie en bewondering voor de kwaliteit van het werk is er een waarvan Rovers zich bewust toont in de inleiding bij *De figuur in het tapijt*. Hij schrijft daar dat zijn proefschrift 'begon als een list' (Rovers 2012: 9), vanuit een 'verlangen me zes jaar lang te wijden aan deze zes auteurs omdat ik ervan overtuigd was dat hun teksten een andere wereld beloofden' (10). Met andere woorden, vanuit bewondering heeft Rovers zich een rol als onderzoeker aangemeten om te kunnen schrijven over deze auteurs. In het slot van zijn boek kadert hij bovendien deze behoefte in de context van oprukkend neoliberalisme. Dit treft niet alleen de financiële sector of de politiek maar ook de literatuur en de universiteiten (241). De in- en uitleiding van de 'handelseditie' (*case in point* wat betreft de economisering van het literaire en academische veld) van het proefschrift verraadt daarmee een verwantschap van de 'auteursfiguur' Daniël Rovers met het 'protest' van Kessels. *De figuur in het tapijt* is een manier om zich van binnenuit te verzetten en vanuit

de geëconomiseerde universiteit toch te spreken over de kwaliteit van literatuur, ook al wordt deze ‘steeds meer ondergeschikt gemaakt aan de kwantiteit, de omzetcijfers’ (*idem*).

Bij Rovers en Vitse zien we twee manieren om de teksten van Kessels economisch te situeren. Rovers koppelt de arbeidspositie aan de auteursfiguur en de figuurauteur, waarvan met name die laatste aansluit bij een sociologische literatuurbenadering (zie Rovers 2012: 35). Die benadering biedt aanleiding om het literaire systeem te analyseren als een veld met spelers waartoe niet alleen auteurs maar ook critici en uitgevers behoren, en dat voor een groot deel wordt bepaald door economische mechanismen. Vitse laat dit veld buiten beschouwing en kijkt uitsluitend naar de teksten zelf. Dat dit niet een uitsluitend tekstgerichte lezing tot gevolg heeft komt doordat Vitse de tekst ziet als een verwerking van en poging tot kritiek op het economische systeem waar het een product van is. Hetzelfde aanknopingspunt, namelijk de arbeidspositie van Kessels’ vertellers, leidt dus tot verschillende lezingen die onder invloed staan van de posities van de onderzoekers zelf.

## 2.4 Mystieke gezangen

Kessels ‘evades (...) the danger of indulging in sublime feelings’, stelt Rovers (2007: 79). Bousset ziet echter juist het sublieme als een thema in dit oeuvre. In een drietal essays over verschillende werken van Kessels verbindt hij het werk met een ‘derde term’: een concept of een thema waar het werk onder valt. Zo leest hij in ‘Blind ziende’ *De god met de gouden ballen* in combinatie met *De wijde blik* van Willem Jan Otten vanuit het thema van ‘de blik’. In Ottens roman speelt een blinde vrouw een belangrijke rol, maar ook de (mannelijke) blik waarmee naar de vrouw gekeken wordt. Doordat de blindheid hier uitgespeld wordt, noemt Bousset *De wijde blik* een ‘metaboek’ dat beschrijft wat er in *De god met de gouden ballen* gebeurt (1996: 9), waarin het immers de blik is die in eerste instantie alle beschreven objecten registreert. Met een mystiek aandoende interpretatie noemt Bousset het ‘blind zien’ dat in zijn essay centraal staat ‘het beschrijven van de staat van genade’ (13).

Deze interpretatie van Kessels’ thematiek als mystiek of verheven komen we vaker bij Bousset tegen. In een essay in *De gids* over lichtheid in de literatuur voert hij Kessels op als voorbeeld van hoe lichtheid en zwaarte met elkaar in verband staan: ‘Bij Meg kan goed worden nagegaan hoe Kessels zwaarte en lichtheid als twee communicerende vaten beschouwt’ (Bousset 1998: 229). Bousset noemt dan opnieuw de mystieke lading van het werk van Kessels. En in een boek over ‘het abjecte’, onder een motto van Julia Kristeva dat het abjecte en het sublieme elkaar raken, is het opnieuw Kessels die volgens Bousset contact maakt ‘het heilige’ (2004: 147).

Het verlangen naar het sublieme, het heilige of het mystieke kan geïnterpreteerd worden als een verlangen naar een autonome buitenpositie. Bij Bousset vinden we dan ook geen bespreking van het werk van Kessels als ingeschreven in gender- of klassenstructuren. De discussie van de feministische of arbeidspositie van de vertellers blijft achterwege. Dat is te begrijpen omdat vanuit die invalshoeken het werk wordt gezien als ingeschreven in de maatschappelijke structuur, terwijl Boussets ‘mystieke interpretaties’ het werk daarvan loskoppelen. Niettemin is juist de ervaring van het

sublieme bij Kessels op een bijzondere manier aan de maatschappelijke machinerie gekoppeld, zoals ik later zal laten zien (§4.1.2).

## **2.5 Conclusie**

Naar verwachting resulteren de verschillende genres van kritiek, essay en artikel in verschillende benaderingen van het werk van Kessels. Opvallend is wel dat de economische lezing zoals die in de academische beschouwing wordt gegeven, onbesproken blijft door recensenten of essayisten. Andersom hebben Vitse en Rovers geen aandacht voor de (anti-)feministische lading van het werk van Kessels. Dat kan uiteraard ingegeven zijn door de besproken teksten zelf, maar de neiging onder critici om lijnen te trekken doorheen Kessels' oeuvre kan aanleiding vormen om haar literaire productie als een geheel te zien en bestuderen. De 'waarderinglijnen' van Kessels lopen niet gelijk met de genreafbakening. Recensenten zijn ofwel heel lyrisch, ofwel weigerachtig in hun waardering, omdat ze het vermoeiend vinden. Vitse is bijvoorbeeld tweeslachtig in zijn waardering van Kessels' romans waar Rovers impliciet veel positiever is. Zijn motivatie om Kessels op te nemen in zijn promotieonderzoek wordt ingegeven door innige waardering voor haar werk. De haast mystieke ervaring die hij in omtrekkende beweging beschrijft komt deels overeen met de ervaring van het sublieme die Bousset in Kessels' romans leest.

Waar in de literaire kritiek de nadruk ligt op de genreproblematiek en de vorm van de teksten van Kessels, is in de essayistiek en de academische receptie meer aandacht voor inhoudelijke kenmerken. Daarbij gaat het echter twee aspecten die altijd afzonderlijk worden beschouwd. Ten eerste duiden enkele beschouwers het werk van Kessels als exponent van het vrouwelijk schrijven die een feministische positie kan inhouden, terwijl anderen er juist een antifeministische boodschap in lezen. Ten tweede besteedt men aandacht aan de arbeidspositie van de vertellers van Kessels, die geduid wordt als antikapitalistisch en -rationalistisch. Dat deze benaderingen samen te brengen zijn, zowel op inhoudelijk vlak als wat betreft de vorm en stijl van de boeken, zullen de analyses in hoofdstuk 4 en 6 uitwijzen.

## Hoofdstuk 3: Arbeid in filosofie en literatuur

In de receptie van Kessels worden de arbeidsposities van de auteur en de vertellers aangekaart. De twee worden op elkaar betrokken alsof auteur en personage samenvallen. De arbeidspositie interpreteren critici en academici als ambivalent, omdat het fysieke ongeschoolde werk waar het in het oeuvre van Kessels vaak over gaat, niet strookt met de intellectuele arbeid die het schrijven van een literaire tekst vergt. Het oeuvre van Kessels is een interessante casus voor een onderzoek naar de arbeidsrepresentatie omdat het twee perspectieven samenbrengt: de representatie van arbeid *in* literatuur en de representatie van literatuur *als* arbeid.

In dit hoofdstuk zal ik eerst toelichten hoe arbeid in de huidige, kapitalistische samenleving kan worden begrepen. Dat begrip is ten dele bepaald door de analyse van het kapitalisme en de plaats van de arbeider daarin door Karl Marx, ruim honderdvijftig jaar geleden. Het huidige kapitalisme ziet er echter anders uit. Ik zal dan ook een aantal manieren bespreken waarop het moderne kapitalisme geanalyseerd is als ‘laat-’ of ‘postindustriële’ kapitalisme. Sommige theoretici, zoals Fredric Jameson, wijzen op de continuïteit, terwijl er ook een traditie van denkers is die het postindustriële (‘post-Fordistische’) arbeidsmodel als fundamenteel anders zien. De opkomst van ‘immateriële arbeid’ krijgt in deze beweging subversief potentieel omdat deze vorm van arbeid bij machte is de arbeidsopvatting van het vroege kapitalisme te ondermijnen. Een tweede ondermijnende positie die daarmee samenhangt, is die van de vrouw in de arbeidsverdeling, lang geassocieerd met een vorm van werk die in Marx’ analyse geen plaats had.

Vervolgens zal worden ingezoomd op arbeid in literatuur. Daarvoor richt ik mij op twee teksten van Nederlandse literatuurwetenschappers. Dat doe ik om een gericht beeld te krijgen van twee mogelijke opvattingen over literatuur en arbeid, in een interdisciplinair veld dat hoogst gedifferentieerd is. Er is geen overkoepelende theorie over arbeid en literatuur of literatuur als arbeid, en ook de door mij besproken literatuurwetenschappers geven geen eenduidig beeld van deze relatie. De begrippen moeten zelfs verruimd worden van ‘arbeid’ naar ‘kapitalisme’. Dat is te verantwoorden omdat het gaat om arbeid als geconditioneerd door het kapitalistisch systeem.

Dit theoretisch kader raakt ook aan een traditie van Marxistische literatuurkritiek. In de Marxistische traditie is de relatie tussen literatuur en arbeid van belang. Er zijn twee posities mogelijk: literatuur is ofwel volledig bepaald door economische verhoudingen (determinatie), ofwel kan een buitenpositie innemen van waaruit kritiek op het economisch systeem mogelijk is (dissidentie). Daarnaast is het mogelijk om, via Jamesons ‘dialectische methode’, als literatuurwetenschapper een positie in te nemen die tussen beide oscilleert.

### 3.1 Denken over de arbeider

#### 3.1.1 'Arbeiders aller landen': de arbeider in het (vroeg) kapitalisme

Marx ontwikkelde zijn theorie van het kapitalisme halverwege de negentiende eeuw en in reactie op het industrieel kapitalisme dat sinds het begin van die eeuw de (Europese) samenlevingen ingrijpend had veranderd. Een van deze veranderingen was het ontstaan van de moderne arbeider met arbeidsdagen en -tijden en als gevolg daarvan ook de notie van vrije tijd (Fulcher 2004: 8).

De kern van wat het kapitalisme volgens Marx is kan worden uitgelegd aan de hand van twee formules. De formule 'W-G-W' staat voor de circulatie van waren (W) op de markt: het ene product wordt op de markt ingewisseld voor geld (G), waarmee vervolgens een ander product aangeschaft kan worden. Een producent maakt volgens deze formule goederen om ze, door middel van geld als transactiemiddel, in te wisselen voor andere goederen. De formule van de kapitalistische productiewijze is hier het spiegelbeeld van. 'G-W-G' impliceert dat de goederen functioneren als ruilmiddel voor het genereren van (meer) geld. 'Geld dat op [deze] manier circuleert, verandert in kapitaal, wordt kapitaal en is al per definitie kapitaal' (Marx 2010: 140). De theorie van Marx veronderstelt een klassenindeling van de maatschappij. Aan de ene kant van deze verdeling staan 'de kapitalisten', degenen die 'de productiemiddelen' in handen hebben zodat zij de productie van waren kunnen aansturen. Aan de andere zijde staan de arbeiders, wiens arbeidskracht noodzakelijk is om de waren te produceren. Deze arbeidskracht wordt 'opgekocht' door de kapitalist, in ruil voor geld, het arbeidsloon. De 'waar' van de arbeider – zijn arbeidskracht – wordt geruild tegen de 'waar' van de kapitalist – geld. De arbeider verkoopt zijn arbeidskracht als een product, en is in dat opzicht vrijer dan de slaaf of de landarbeider. Anderzijds is de arbeider verplicht deel te nemen aan het arbeidsproces, om zich te kunnen verzekeren van levensmiddelen (Marx & Engels 1849). Zoals James Fulcher het samenvat:

Wage labour is both free and unfree. Unlike slaves, who are forced to work by their owners, wage labourers can decide whether they work and for whom. Unlike the serfs in feudal society, who were tied to their lord's land, they can move freely and seek work wherever they choose. These freedoms are, on the other hand, somewhat illusory, since in a capitalist society it is difficult to survive without paid work and little choice of work or employer may be available (Fulcher 2004: 15).

De transactie tussen arbeider en kapitalist is volgens Marx op het oog een transactie als elke andere op de goederenmarkt. Bij nadere bestudering is het echter uniek, omdat de arbeidskracht 'een algemeen waardevormend element is' (Marx 2010: 508). De waarde van de arbeid bepaalt de waarde van het product, eerder dan andersom.

De arbeidskracht is constitutief voor het industriële kapitalisme: zonder arbeid geen producten om te verhandelen. Fulcher legt uit dat het verschil met pre-industrieel kapitalisme rond arbeid draait. Vanaf de negentiende eeuw was niet alleen de handel, maar ook de productie op kapitalistische wijze georganiseerd (in vraag en aanbod van arbeidskracht). Bovendien doet de arbeider niet alleen als producent maar ook als consument mee in de kapitalistische markt (Fulcher 2004: 14, 15). De

arbeiders zijn dus op verschillende manieren verbonden met en geïmpliceerd in een productiewijze die bepaald wordt door de klasse van de kapitalisten. Volgens Marx berust deze klassenverdeling op uitbuiting – een arbeider moet bijvoorbeeld altijd ‘meerarbeid’ leveren, arbeid die niet betaald wordt, zodat de kapitalist winst kan maken op zijn producten (Marx 2010: 204).

De communistische revolutie was volgens Marx de manier om een einde te maken aan de uitbuiting van de arbeiders (‘het proletariaat’) door de kapitalisten (‘de bourgeoisie’). Kern van deze revolutie was het opheffen van het privé-eigendom, waardoor de bourgeoisie niet langer de productiemiddelen in handen zou hebben (Marx & Engels 1848). Belangrijk aan dit voorstel is dat het impliceert dat het kapitalisme haar eigen ondergang produceert. Immers, de communistische revolutie wordt bewerkstelligd door het proletariaat, gevormd door *vrije* arbeiders – die het resultaat zijn van het industriële kapitalisme. Hoewel de revolutie die Marx voorzag niet tot blijvende veranderingen van het kapitalistische systeem heeft geleid, is deze optimistische noot ook inspiratie voor recentere analyses van het – moderne – kapitalisme.

### 3.1.2 *Verschuivingen binnen het kapitalisme*

De arbeiders die Marx’ *Kapitaal* bevolken, zijn vaak bezig een grondstof om te zetten tot vermarktbaar product: graan tot meel, linnen tot jas. De industriële revolutie heeft geleid tot grootschaliger productie die voor een groot deel door machines wordt gedaan. De arbeid gedaan door mensenhanden veranderde daardoor in de negentiende eeuw sterk van karakter, en de arbeider werd volgens Marx en Engels ‘niets dan een aanhangsel van de machine, van wie slechts de eenvoudigste, eentonigste, gemakkelijkst te leren handgrepen verlangd worden’ (Marx & Engels 1948). Hij raakte vervreemd van het werk en van het product.

De fabrieksarbeider waar Marx zich op richt wordt in moderne westerse landen niet meer zo vaak gesignaleerd. Dat komt uiteraard doordat een groot deel van de productie in het geglobaliseerde kapitalisme is verplaatst naar zogenaamde ‘lagelonenlanden’ – het is dus naïef om te denken dat er niet meer zoiets zou bestaan als een arbeidende klasse. Dat neemt niet weg dat de fabrieksarbeider in de westerse wereld heeft plaatsgemaakt voor een ander type werknemer. Arbeiders produceren minder vaak tastbare goederen en zijn in plaats daarvan leveranciers van diensten. De economie is veranderd van industriële productie naar een diensten-, kennis- of informatie-economie. Het gaat desalniettemin om varianten van kapitalisme, verschuivingen binnen hetzelfde systeem. Fredric Jameson verkiest dan ook de term ‘laatkapitalisme’ boven een variant met het voorvoegsel ‘post’, ‘in order to mark its continuity with what preceded it rather than the break, rupture, and mutation that concepts like “postindustrial society” wished to underscore’ (Jameson 1991: vxiii).

Een invloedrijke bijdrage aan de analyse van het moderne kapitalisme is die van Gilles Deleuze en Félix Guattari in hun *L’Anti-Œdipe* (1972). Het kapitalisme is volgens hen een zelfreproducerend systeem. Zij betogen onder meer dat in het kapitalistische systeem een aantal mechanismen werkzaam zijn die ervoor zorgen dat elke breuk (zoals het voorvoegsel ‘post’

impliceert) ingekapseld wordt. Een voorbeeld van zo'n mechanisme is de zogenaamde 'antiproduktie'. Hoe die antiproduktie functioneert, kan verduidelijkt worden aan de hand van een uitleg van verschillende soorten arbeid.

In een inventarisatie van 'soorten arbeiders' in het werk van Marx laat Ian Gough zien dat ook dienstverlening hoort tot de zogenaamde 'productieve' arbeid, omdat deze bijdraagt aan het creëren van goederen met meerwaarde (Gough 1972: 60). Daarnaast signaleert Gough echter ook 'improductieve' arbeiders, "[p]ure" circulation workers: salesmen, advertising workers, etc, and "unnecessary" supervisory workers' (*idem*). Volgens Deleuze en Guattari is deze pure circulatie van arbeiders een manier van het kapitalistische systeem om een 'overschot' aan arbeidskracht 'af te tappen'. Het overschot aan arbeiders komt voort uit het zelfgenererende principe van het kapitalisme, dat altijd gericht is op de productie van meer kapitaal, zij het financieel, materieel of menselijk kapitaal. Deze meerwaarde moet echter ook benut worden, want 'ongerealiseerde meerwaarde is alsof het nooit geproduceerd is en wordt belichaamd in werkloosheid en stagnatie. Het is makkelijk om de primaire manieren van absorptie van meerwaarde buiten de sfeer van consumptie en investering op te noemen: reclame, overheid, militarisme en imperialisme' (Deleuze & Guattari 1972: 283, mijn vertaling). Deleuze en Guattari noemen deze realisatie 'antiproduktie', een mechanisme dat kenmerkend is voor de kapitalistische machinerie (Deleuze & Guattari 1972: *passim*). Het zogenaamde 'financiële kapitalisme', waarbij kapitaal wordt vergaard door de uitwisseling van financiële producten zoals aandelen en derivaten (Fulcher 2004: 9-13), kent een bijzonder grote hoeveelheid van circulatiearbeid.

Het beeld bij uitstek voor de vroeg-twintigste-eeuwse industriële fabrieksarbeid is die van autofabrikant Ford. 'Fordisme' is komen te staan voor massaproductie en eenvormige arbeid. De verschuiving naar een postindustriële samenleving is dan ook wel aangeduid als post-Fordisme. Stuart Hall betoogde in 1988 dat de veranderde plaats van de arbeider verregaande effecten heeft gehad op de samenleving, niet alleen op economisch, maar ook op sociaal en cultureel gebied. Het immaterieel worden van arbeid heeft bijvoorbeeld ook een grotere mate van individualisme en minder stabiele sociale identiteiten teweeg gebracht (Hall 1988: 24). Richard Sennett onderzoekt in *The Culture of the New Capitalism* de effecten van het nieuwe kapitalisme, bij hem verbeeld door grote bedrijven, op de werknemers. Hij signaleert een gefragmenteerd en fragiel zelfbeeld, dat volgens hem op te lossen zou zijn door een 'cultural anchor' dat gevormd kan worden door de promotie van de waarden 'narrativity, usefulness, and craftsmanship' (Sennett 2006: 183). Hij stelt daarmee in feite een nostalgische positie voor die strookt met de Marxistische kritiek op de fabrieksarbeider. Deze waarden moeten de arbeider of werknemer opnieuw in contact brengen met zijn product.

Maar de nieuwe figuratie van het kapitalisme vereist ook een nieuwe conceptualisering van begrippen die door het vroege kapitalisme in het leven werden geroepen. Paulo Virno betoogt bijvoorbeeld dat in het post-Fordistische tijdperk de scheiding tussen arbeidstijd en vrije tijd diffuus wordt. Een groot deel van de zogenaamde vrije tijd bestaat volgens hem uit verborgen arbeid: 'Hidden

labor is, in the first place, non-remunerated life, that is to say the part of human activity which, alike in every respect to the activity of labor, is not, however, calculated as productive force' (Virno 2004: 103). Het verschil tussen leven en werk in een post-Fordistische samenleving is volgens Virno miniem. Anders dan Marx voor ogen had zal de communistische samenleving niet bewerkstelligd worden door de arbeiders die de controle nemen over de productiemiddelen. Voor Virno lijkt het eerder te gaan om een appropriatie van vrije tijd, omdat de post-Fordistische arbeider juist dan 'werkt' aan zijn productiemiddelen: kennis en communicatie, taal en informatie, die allemaal onder de noemer vallen van 'general intellect'. Er bestaat volgens Virno al een 'communisme van kapitaal', hoewel paradoxaal zolang dit kapitaal nog wordt ingezet binnen een scheiding tussen werk en leven (110).

Met deze visies op een communistische of postkapitalistische samenleving zijn we gekomen bij de vraag of er iets mogelijk is na of buiten het kapitalisme (of we wellicht al in een postkapitalisme leven). Die vraag valt ver buiten de doelstelling van deze scriptie, maar wordt in §3.3 opnieuw opgenomen in de vraag of een 'buitenpositie' voor de literatuur ten opzichte van de economie mogelijk is. De uiteenzetting van enkele formuleringen van alternatieven voor de klassieke, Marxistische interpretatie van het kapitalisme dient vooraleerst om aan te geven dat er verschillende interpretaties bestaan van wat het kapitalisme behelst, en wat de rol en plaats van de arbeider daarin is.

### 3.1.3 Vrouw in de arbeidsverdeling

Een bijzondere casus in de bevraging van arbeid is de plaats van vrouwen daarin. Vaak richten discussies rondom gender en werk zich op de vraag of vrouwen gelijke toegang hebben tot de arbeidsmarkt. Wat echter al in Marx' analyse van het kapitalisme impliciet is, is de uitsluiting van een specifiek soort werk van het loonsysteem – een soort werk dat als vrouwelijk gekwalificeerd kan worden. Marx bespreekt de positie van vrouwen in de arbeidsverdeling als onderdeel van de onderdrukking en uitbuiting van arbeiders tijdens het kapitalisme. Vrouwenarbeid neemt daarin dezelfde plaats in als kinderarbeid: als 'toe-eigening van extra arbeidskrachten door het kapitaal', die mogelijk is omdat 'de machinerie spierkracht overbodig maakt', waardoor ook 'arbeiders zonder spierkracht of met een onvolgroeid lichaam maar met een grotere soepelheid van ledematen' in de fabriek ingezet kunnen worden (Marx 2010: 370). Hierdoor worden vrouwen en kinderen weggenomen van de plaats waar zij zouden 'horen' te zijn. 'De gedwongen arbeid voor de kapitalist maakte zich niet alleen meester van de speelplaats van het kind, maar ook van de vrije arbeid in de huiselijke kring, die binnen de traditionele grenzen ten bate van het gezin werd verricht' (*idem*). Veel van Marx' bespreking van 'vrouwenarbeid' is gebaseerd op de opvatting dat vrouwen minder geschikt zouden zijn voor zware lichamelijke arbeid, en evenals kinderen extra bescherming behoeven tegen uitbuiting door het kapitalisme.

Wat bovenstaand citaat ook toont is een tweede soort arbeid die in het kapitalistische systeem niet in loon uitbetaald wordt. De zogenaamd 'vrije arbeid' van de vrouw is het werk dat zij 'ten bate van het gezin' verricht. Wanneer de vrouwelijke arbeidskracht ingezet wordt in kapitalistische



productie, heeft zij geen of minder tijd om deze arbeid te verrichten. In een voetnoot verwijst Marx naar de Amerikaanse katoencrisis als een tijd waarin vrouwen eindelijk weer de tijd hadden ‘om de kinderen de borst te geven in plaats van ze te vergifigen met *Godfrey’s Cordial* (een opiumhoudend slaapmiddel)’ (*idem*, noot 120). De zorg voor het gezin is volgens Marx ‘vrije arbeid’ omdat het niet onderdeel is van de kapitalistische productiewijze. Zoals we eerder zagen wordt de arbeider in de fabriek gedwongen een gedeelte van zijn arbeidstijd onbetaald doen, omdat het anders onmogelijk is om meerwaarde te genereren. Huishoudelijk werk en de verzorging van de gezinsleden valt buiten kapitalistische productie en hoeft dus geen waarde of meerwaarde te creëren.

In de feministische beweging in de jaren zestig en zeventig gingen er stemmen op om deze kloof te slechten, en huishoudelijk werk als onderdeel van het kapitalistische productiemodel te gaan zien. Een voorbeeld daarvan is de Wages for Housework-campagne, geïnitieerd vanuit de Italiaanse feministische beweging door onder meer Silvia Federici. Federici betoogt dat het eisen van loon voor huishoudelijk werk een revolutionaire positie inhoudt, omdat het de kapitalistische verhoudingen op losse schroeven zet. Zij schrijft in 1975 dat ‘just to want wages for housework means to refuse that work as expression of our nature, and therefore to refuse precisely the female role that capital has invented for us’ (Federici 2012: 18). Afwezig in Marx’ analyse van het kapitalisme is volgens Federici ‘reproductieve arbeid’ – in kille termen: het produceren en in stand houden van arbeidskracht (93-94).

Kathi Weeks historiseert de Wages for Housework-campagne. Het ‘huishoudelijk debat’ richtte zich op gelijkheid: reproductieve arbeid zou onderdeel moeten worden van het productiemodel. Een nieuwe generatie Marxistisch feministen nam juist een buitenpositie in. ‘Socialist feminist standpoint theory’ richtte zich op zorgarbeid als alternatief voor industriële productie, ‘embracing the otherness of caring labor as a potential critical lever and site of agency’ (Weeks 2007: 237). Beide posities impliceren een scheiding van arbeidsdomeinen die volgens Weeks in een post-Fordistische tijd niet meer houdbaar is. Tot Virno’s ‘hidden labor’ hoort ook de huishoudelijke en zorgarbeid.<sup>4</sup>

Discussies over vrouwenquota of vrouwelijke waarden op de werkvloer gaan vanuit dit perspectief niet ver genoeg. Ze richten zich op de arbeidsverdeling zoals die er nu uitziet, waarbij aannames over wat werk is en hoe het zich onderscheidt van vrije tijd (met alle vormen van verborgen arbeid) overeind blijven staan. De vrouwelijke positie kan echter ook juist deze aannames bevragen.

### 3.2 Arbeid en kapitalisme in literatuur

In het voorgaande heb ik willen laten zien dat ‘arbeid’ niet een gegeven factor in de maatschappij is, maar dat het als concept vanuit verschillende invalshoeken bevraagd kan worden. Marxisme, post-Fordisme en feminisme bakenen de grenzen van wat arbeid is verschillend af. In deze paragraaf

---

<sup>4</sup> Mignon Duffy wijst erop dat er juist veel voorbeelden zijn van zorgarbeid als betaald werk, namelijk in de taken van bijvoorbeeld huishoudsters en oppasmoeders. Aan deze vaak vrouwelijke arbeiders wordt voorbijgegaan door de feministen die betogen dat er geen plaats is voor vrouwelijke waarden in de arbeidsverdeling. Hierbij speelt nog een andere kwestie mee: betaalde zorgarbeid wordt in Westerse samenlevingen vaak verricht door vrouwen van niet-Westerse afkomst (Duffy 2007).

zal ik laten zien dat arbeid ook *literair* geïncorporeerd kan worden. Dat zal ik doen aan de hand van twee ‘incidentele’ teksten uit de letterkundige neerlandistiek. Met incidenteel bedoel ik dat beide bijdragen geen uitputtende studies zijn naar de representatie van arbeid in literatuur, maar teksten waarin de verhouding tussen literatuur en het economische systeem aan bod komt.

Als reeds gezegd is er in de neerlandistiek nog geen uitvoerige studie gemaakt van de relatie tussen arbeid en literatuur. Breder getrokken wordt wel al onderzoek gedaan naar de verhoudingen tussen literatuur en economie. Die speelt zich, in lijn met het bovenstaande, vaak ofwel op tekstueel, ofwel op institutioneel niveau af. Op tekstueel vlak kan de relatie tussen literaire tekst en economie opnieuw op verschillende manieren geanalyseerd worden. De economie of economische verhoudingen kunnen bijvoorbeeld een thema zijn in de literatuur, maar de tekst kan ook zelf als economisch systeem gezien worden.<sup>5</sup> In het eerste geval gaat het om de manier waarop economie, bijvoorbeeld financiële relaties, een rol spelen in het literaire werk. In het tweede geval kijkt de onderzoeker naar de manier waarop het werk economische patronen vertoont.

De twee hier besproken artikelen komen overeen in het opzicht dat in beide de vergelijking wordt getrokken tussen het functioneren van de literaire tekst en economische, kapitalistische principes. Het eerste artikel kwam reeds aan bod in het eerste hoofdstuk, omdat het behoort tot de receptie van Kessels’ oeuvre. Zoals ik al liet zien, onderzoekt Vitse de bijzondere arbeidspositie van de vertellers van twee van Kessels’ boeken. In dit artikel blijft de achterliggende literaturopvatting impliciet, evenals de methode waarmee de literaire tekst en het economische systeem vergeleken worden. Het tweede standpunt is dat van Frans-Willem Korsten, die in zijn oratie uit 2007 een hypothese opstelt voor de relatie tussen literatuur en economie. Ook hij ziet in literaire teksten principes aan het werk die erg lijken op die van het kapitalisme, maar hij keert de rollen om door te stellen dat niet de literatuur kapitalistisch werkt, maar het kapitalisme poëtisch. In het onderstaande zullen beide posities tegen het licht worden gehouden als twee nauw verwante maar niet volledig identieke manieren om een economische lezing van een tekstueel systeem mogelijk te maken.<sup>6</sup>

### 3.2.1 *Equivalentie en fetisjisme*

Vitse’s artikel over twee werken van Kessels vertrekt vanuit de observatie dat de vertellers een ambigue arbeidspositie innemen: zij doen fysiek, materieel werk, maar houden zich ook bezig met intellectuele, immateriële productie en consumptie van literatuur en andere hoge kunstvormen. Daarnaast merkt Vitse – evenals Rovers – op dat deze personages tegen hun werkgever in opstand

---

<sup>5</sup> Zie bijvoorbeeld de inleiding van het themanummer ‘Pecunia’ van tijdschrift *Parmentier* (Vitse & Van Adrichem 2009).

<sup>6</sup> Dat betekent niet dat dit de enige manieren zijn om een tekst economisch te lezen. Woodmansee en Osteen geven bijvoorbeeld als ‘intratekstuele’ economie ook het circuleren van (economische) tropen in een tekst (Woodmansee & Osteen 1999: 30). Daarnaast kan ook de economie ‘literair gelezen’ worden – letterkunde in de economie dus. Economisch discours of economische teksten worden dan aan een literaire analyse onderworpen (3).

willen komen. Dat vormt de opstap naar een analyse van de formele kenmerken van het werk van Kessels, vanuit de vraag hoe dit verzet formeel gerealiseerd wordt.

Vitse trekt in zijn artikel over Kessels een vergelijking tussen de kapitalistische markt en de literaire tekst. Hij ziet in de tekst zowel het ‘principe van equivalentie’ als het ‘warenfetisjisme’ werkzaam (Vitse 2006: 511). Het principe van equivalentie houdt in dat alle goederen, voor zij de markt betreden, evenveel waard zijn, of eigenlijk: nog geen waarde hebben. De ruilwaarde van de goederen wordt pas op de markt en in onderlinge afhankelijkheid vastgesteld. De waarde van het een kan alleen worden uitgedrukt in termen van een andere waar (de equivalentvorm) of middels een algemene waardevorm als goud of later geld (Marx 2010: 49-69).

Deze equivalentie treedt op in een tekst, volgens Vitse, wanneer er geen zichtbare hiërarchie wordt aangebracht tussen verschillende tekstgedeelten. Bij Kessels staan filosofische gedachten en beschrijvingen van triviale zaken naast elkaar en krijgen beide evenveel gewicht. Het gaat Vitse specifiek om twee boeken, namelijk de twee ‘persoonlijke essaybundels’. De vorm daarvan laat namelijk al de pretentie een doorlopend verhaal te vertellen los, waardoor de juxtapositie van de verschillende teksten gegeven is. De fragmentaire vorm van de twee besproken boeken stelt Kessels in staat de verschillende tekstgedeelten te integreren, maar ook de ‘narratieve en thematische eenheid’ van Kessels’ volgende boek, *Ruw*, is een manier om ‘het gevaar van desintegratie’ te bezweren (Vitse 2010: 285). De equivalentvorm van de tekst is in Vitses interpretatie de gelijkwaardigheid van zintuiglijke ervaringen, (semi-)filosofische concepten en narratieve elementen. Om deze formele strategie te onderzoeken dient dus te worden gekeken naar de structuur van Kessels’ werken.

Zoals gezegd speelt in Vitses betoog ook het warenfetisjisme een rol. Het fetisjisme van de waar bij Marx is het fenomeen dat men de waarde van goederen beschouwt als materiële eigenschap van die goederen, terwijl deze slechts wordt bepaald door maatschappelijke verhoudingen, dus ontastbaar en ‘bovenzinnelijk’ is. ‘Het is uitsluitend de bepaalde maatschappelijke verhouding van de mensen zelf, die hier voor hen de fantasmagorische vorm van een verhouding tussen dingen aanneemt’ (Marx 2010: 70).

Waren de ‘waren’ van de tekst zojuist nog de verschillende filosofische en zintuiglijke objecten die beschreven werden, hier gaat het om het *hoe* van die beschrijving. Vitse signaleert een ‘automatisering van de taal’, waarbij ‘het proza van Marie Kessels tot op zekere hoogte zijn mimetische functie weigert’ (Vitse 2006: 515). Deze weigering is inderdaad een formele realisatie van het inhoudelijke verzet, als je de tekst ziet als een systeem dat referenties aan de werkelijkheid produceert. Tegelijkertijd, meent Vitse, is de afwijzing van de ‘inhoudelijke mimesis’ een reproductie van het warenfetisjisme in een soort fetisjisme van de taal, ‘die nog slechts naar zichzelf lijkt te verwijzen en zijn tekenfunctie als belichaming van welbepaalde maatschappelijke relaties afwijst’ (*idem*). De vergelijking is hier dus als volgt: zoals de waren op de markt zich voordoen alsof de waarde een materiële eigenschap is, en niet door maatschappelijke verhoudingen bepaald is, zo doet de

taal in de (of in elk geval *deze*) literaire tekst zich voor alsof de taal in zichzelf waarde heeft en kan bestaan buiten de maatschappelijke werkelijkheid waarnaar ze verwijst<sup>7</sup>.

### 3.2.2 Poëtisch kapitalisme

Korstens oratie ‘Alles inclusief!’ trekt een vergelijking tussen esthetiek en politiek, tussen literatuur en kapitalisme. Dat zijn grote en abstracte termen, die de omvang van Korstens inzet aangeven. Niet alleen richt hij zich tot de discipline van de literatuurwetenschap, hij wil ook iets toevoegen aan de theorie rondom het moderne kapitalisme. Korsten betoogt dat de huidige fase van het kapitalisme poëtisch genoemd kan worden, maar stelt in dezelfde beweging ook een nieuwe literatuurbenadering voor. Zoals gezegd heeft Korsten het niet specifiek over de problematisering van arbeid in literatuur. Hij bestudeert de verhouding tussen het esthetische en het politieke domein. Traditiegetrouw worden deze als onderscheiden domeinen gezien, maar Korsten tracht nu juist de twee op elkaar te betrekken.

De literatuurwetenschapper vertrekt vanuit de observatie die al aangestipt werd: ook kunst is geïmpliceerd in de arbeidsverdeling. Hij citeert Marx en Engels’ *Communistisch Manifest* waarin zij onder meer de dichter ‘loonslaaf’ noemen (Korsten 2007: 7). Korsten ziet de mogelijkheid van kunst om kritiek te leveren op het kapitalistisch systeem als bijzonder beperkt: inhoudelijke kritiek vanuit de literatuur kan nooit fundamentele kritiek zijn, omdat literatuur en economie dezelfde taal spreken. Kritiek op het kapitalisme vanuit de literatuur is niet mogelijk, omdat de literaire tekst formeel gezien op dezelfde wijze functioneert (zie ook de volgende paragraaf).

Korsten noemt daarbij eveneens het principe van equivalentie. Hij vergelijkt deze met de in de literatuurwetenschap ingeburgerde ‘poëtische functie’, zoals uitgelegd door Roman Jakobson. Volgens Jakobson is dit een functie van taal die de nadruk legt op de boodschap zelf. ‘The set (*Einstellung*) toward the message as such, focus on the message for its own sake, is the poetic function of language’ (Jakobson 1960: 356). Deze functie wordt bepaald door de operatie van ‘projectie’: ‘The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination’ (358).

Hierin ziet Korsten het ruilprincipe gebaseerd op equivalentie terug. Op de as van selectie zijn alle woorden in principe gelijkwaardig. In een ‘normale’ tekst worden de woorden hier geselecteerd en vervolgens op de as van combinatie ondergebracht in zinnen. De as van combinatie wordt normaal gesproken geregeld door het ‘principe van contiguiteit’, dat bepaalt welke opeenvolgingen van woorden mogelijk zijn binnen het gegeven taalsysteem. In de poëtische functie worden deze regels

---

<sup>7</sup> In deze vergelijking lijkt een inversie besloten te liggen. Waar het warenfetisjisme gaat over de maatschappelijke *bepaaldheid* van de waarde, gaat het in Vitses ‘taalfetisjisme’ om de maatschappelijke *referentie* van taal. ‘Bepaald zijn door’ is als beweging tegenovergesteld aan ‘verwijzen naar’. Door de poststructuralistische traditie waar Vitse in werkt (zie §2.3) is echter juist de referentiële functie van taal (het ‘verwijzen naar’) ontkracht als mystificatie of fetisjisme. Het taalsysteem doet zich voor alsof er een natuurlijke relatie bestaat tussen het taalteken en de referent in de werkelijkheid, terwijl deze relatie in feite arbitrair is. Het taalsysteem als zodanig kent dus óók een fetisjisme of mystificatie.

echter overboord gegooid en blijft de equivalentie van de as van selectie behouden. Dat maakt nieuwe, onorthodoxe combinaties van woorden mogelijk, waardoor de nadruk op de tekst zelf, en niet op de overgebrachte boodschap komt te liggen. Jakobsons model is verwant aan de formalistische literatuuropvatting die stelt dat de literaire tekst ‘ontregelt’ of ‘vervreemdt’.

Door het principe van equivalentie als primair te postuleren voor de literaire tekst, wordt er volgens Korsten een enorme schare aan mogelijkheden geopend, die in potentie subversief kan werken. Daarvoor gaat hij te rade bij een andere invloedrijke literatuurtheoreticus. Met Mikhail Bakhtin stelt Korsten namelijk dat ‘in de taal systematisch, dus *altijd*, een radicaal alternatief zit besloten voor wat is gezegd’ (Korsten 2007: 11, cursivering in oorspronkelijke tekst). Korsten noemt dit de ‘poëtische overvloed’ die het kapitalistische systeem ontglipt en overstijgt (13). Hoewel Korsten probeert het esthetische en het politieke domein als gelijkwaardig beschouwen, is dit een van de punten in zijn oratie waarop de kunst het wint van het kapitalisme. De kunst kan weigeren betekenis te produceren zoals dat door het kapitalisme verlangd wordt. Door humor, als parodiëring van de ernst van het kapitalistische systeem (14), of door ritme, door ‘intensivering’ die de ‘doorgaande acceleratie’ van het kapitalisme tijdelijk stil kan zetten (19). Deze humor impliceert dat door het ontregelen van taalstructuren in de literaire tekst, ook kapitalistische structuren ontregeld kunnen worden. Daarnaast zien we op deze plaatsen een traditionele opvatting van het esthetische domein als vrijplaats waarin alles mogelijk is en die de beschouwer tijdelijk afzondert van de (kapitalistische) maatschappij. Dit domein is echter niet tegen het kapitalisme gekeerd maar er een medestander van. Dezelfde principes die het kapitalisme in stand houden maken de poëtische ervaring mogelijk.

Tot slot draait Korsten de vergelijking nog een slag wanneer hij stelt dat de huidige (late, nieuwe, postindustriële) fase van het kapitalisme ‘poëtisch’ genoemd zou kunnen worden. In de poëtische functie is potentieel alles mogelijk, zijn alle mogelijkheden ingesloten, inclusief. Na een periode vanaf het begin van de twintigste eeuw tot de jaren zeventig, die Sennett de ‘verhalende fase’ noemt omdat de mensen leefden volgens de logica van een voorspelbaar verhaal, en die gekenmerkt werd door invloed van de staat, breekt de fase aan die nog moeilijk een naam kan krijgen (zie §3.1.2). Korsten benadrukt de onzekerheid en oncontroleerbaarheid van deze fase. De ‘vectoren’, de voorspelbare narratieven, worden geopend tot een ‘poëtisch veld’ waarin alles mogelijk is (18).

### 3.3 Determinatie of dissidentie

Arbeid is een, zo niet de bepalende, factor in het kapitalistisch systeem. We hebben al gezien dat veronderstellingen over wat werk is, vanuit verschillende hoeken geproblematiseerd kunnen worden. Daarnaast is arbeid een literair probleem: niet alleen omdat de schrijver ook als arbeider kan worden gezien, maar ook vanuit de vraag welke positie literatuur inneemt ten opzichte van het kapitalistische systeem. Deze vraag heeft ook methodische implicaties, die in deze paragraaf onderzocht zullen worden.

De productie van literatuur gebeurt binnen een economisch systeem en wordt daar op verschillende manieren door beïnvloed. Ten eerste is het literaire veld zelf onderworpen aan economische principes: ook literatuur is een product dat op de markt gebracht moet worden. In de productie van literatuur spelen vraag en aanbod, marketing, marktonderzoek en omzetcijfers allemaal een rol. Dit onderzoek zal zich niet richten op deze kwesties, maar het is belangrijk om te beseffen dat ze impliciet meespelen. Wanneer Kessels wordt geïntroduceerd als weinig gelezen en bestudeerd auteur, dan impliceert dat, dat haar aandeel in de omzet van de uitgever waarschijnlijk gering is. Er moeten daarom andere motivaties zijn voor de uitgever om haar werk toch te publiceren.

Ten tweede is het literaire werk beïnvloed door de historische en maatschappelijke omstandigheden waaronder het geproduceerd is. Ook als een tekst niet expliciet de economie, of economische relaties als onderwerp heeft, kan het toch tonen hoe de maatschappij is vormgegeven. Of, zoals sommige critici uit de Marxistische traditie zullen zeggen: juist dan kan het de historische omstandigheden waaronder het geschreven is laten zien. De positie van literatuur ten opzichte van de economische en maatschappelijke relaties waar zij door beïnvloed is of die zij als thema heeft, kan op twee manieren gezien worden: als volledig gedetermineerd door de maatschappelijke structuur, of als ‘dissidente positie’ van waaruit kritiek op die structuur mogelijk is. De twee stellingnames corresponderen met twee stromingen binnen de Marxistische literatuurkritiek.

### *3.3.1 Determinatie*

Een klassiek Marxistische opvatting stelt de maatschappij voor als bestaande uit een onder- en een bovenbouw. De onderbouw is de economische organisatie van een samenleving. Deze infrastructuur wordt gearticuleerd in culturele instanties en uitingen, die de bovenbouw vormen. De instituten uit de bovenbouw zorgen voor de consolidatie van de ideologie (de set waarden die bij een economische formatie horen en ervoor zorgen dat deze voor waar of natuurlijk wordt aangenomen en wordt gereproduceerd) in culturele praktijken (Bertens 2013: 69-73). In deze opvatting is elke tekst een weerspiegeling van de economische structuur. Elke tekst is ideologisch geladen.

Tot de ideologie van de tekst behoort ook de illusie dat deze tekst kritiek kan leveren op de infrastructuur. Romans waarin personages worden voorgesteld als autonoom handelende personen zijn volgens deze literaturopvatting juist ideologisch geladen in de zin dat ze de lezers uitnodigen zichzelf ook als autonome subjecten te zien. ‘Just like ideology, such novels give their readers the idea that they are complete: they make them believe that they are free agents and in that way make them complicit in their own delusion’ (74). Voor filosofen en literatuurcritici als George Lukács, Louis Althusser en Pierre Macherey, zijn de plaatsen in de tekst waar expliciet over economische relaties wordt gesproken niet relevant. Kritiek op de maatschappelijke structuren is futiel, omdat de auteur zelf daar ook in geïmpliceerd is. Elke auteursintentie wordt weggestreept door externe mechanismen. Volgens Macherey zijn het de ‘gaten in de tekst’ waar ideologie zich toont: de plaatsen waar een roman juist zwijgt over de ideologie van de maatschappelijke structuur.

### *3.3.2 Dissidentie*

In een streng Marxistische opvatting hoort literatuur bij de bovenbouw en wordt het geheel bepaald door ideologie, maar er zijn ook visies te vinden die meer ruimte bieden voor vrijheid van bijvoorbeeld de auteur ten opzichte van de ideologische structuren. Terry Eagleton onderscheidt verschillende niveaus van ideologie: er is de algemene ideologie, die de gehele maatschappij organiseert; de esthetische ideologie die bepaalt wat er tot het esthetische domein hoort; en de auteursideologie als inscriptie van deze twee ideologieën in een specifiek subject. Gedrieën bepalen deze ideologische niveaus de ‘ideologie van de tekst’, volgens een complexe interactie. ‘The ideology of the text is not an “expression” of authorial ideology: it is the product of an aesthetic working of “general” ideology as that ideology is itself worked and “produced” by an overdetermination of authorial-biographical factors’ (Eagleton 1978: 59). Hieruit volgt dat er geen een-op-eenrelatie is tussen economische infrastructuur en literaire tekst. Volgens Eagleton is de tekst een plaats van bemiddeling tussen de verschillende ideologische niveaus. De literaire tekst is een uitvoering van ideologie, die evenwel niet exact overeenkomt met die ideologie.

Hans Bertens noemt het begrip ‘hegemonie’ van Antonio Gramsci als voorbeeld van een opvatting die meer ruimte biedt voor kritiek op de dominante economische formatie. Hegemonie is ‘the domination of a set of ruling beliefs and values through “consent” rather than “coercive power”’. De hegemonie wordt in stand gehouden door het geloof van de meerderheid van de populatie, maar laat ruimte voor subversieve stemmen en ‘counter-hegemonic actions even if we can never completely escape its all-pervasive influence’ (Bertens 2013: 74-75). Deleuze en Guattari vinden een dergelijke anti-hegemonische positie in de literatuur van Franz Kafka, die schrijft vanuit een minderheidspositie (Deleuze & Guattari 1975). Binnen het kader van de andere werken die deze twee filosofen samen schreven, biedt de minderheidspositie een alternatief voor het klakkeloos aannemen van de dominante ideologie of hegemonie, die zij gelijkstellen met een fascistische positie.

In zowel Eagletons tekst-als-bemiddeling als Gramsci’s hegemonie-opvatting gaat het om het bevechten van een minieme speelruimte waarin een literaire tekst aan determinatie door de economische structuur kan ontsnappen. Vanuit een geëngageerd poststructuralistische literatuuropvatting kan de tegenstelling met het determinatiemodel echter nog scherper geformuleerd worden. Teksten zijn niet het passief product van de economische omstandigheden waaronder zij geproduceerd zijn, maar grijpen daar altijd op in. Teksten kunnen altijd kritisch gelezen worden.

Deze positie brengt ook een bepaalde literatuuropvatting met zich mee. Avant-gardistische kunst wordt hoog gewaardeerd omdat het een poging doet conventionele vormen te doorbreken of te herzien. Vanuit de deterministische positie worden deze teksten juist gezien als een vorm van ‘warenfetisjisme’ en dus als reproductie van het kapitalistische systeem. Niet alleen brengt de positionering een keuze in corpus met zich mee (Lukács richtte zich bijvoorbeeld bij uitstek op realistische romans), dezelfde genres kunnen ook verschillend gewaardeerd worden vanuit de

verschillende posities. De twee kunnen dus naast elkaar bestaan, maar is er ook een brug te slaan tussen enerzijds de ideologische, klassiek-Marxistische positie en anderzijds de kritische, poststructuralistische?

### 3.3.3 Dialectische methode

Fredric Jameson laat zien dat beide posities historisch bepaald zijn en te herleiden tot opvattingen over literatuur en de taak van de criticus. Hij doet dit in een bespreking van wat hij de ‘dialectische methode’ noemt en waarin hij uitlegt dat de tekst altijd in relatie staat tot de historische context, evenals de criticus. Er zijn verschillende niveaus werkzaam in het begrijpen en interpreteren van de tekst, waar de literatuurbeschouwer rekening mee moet houden.

De dialectische beweging bestaat uit het schakelen tussen diverse niveaus, in eerste instantie tussen literaire tekst en historische context. Hoewel de literaire kritiek volgens Jameson vertrekt vanuit de veronderstelling dat het literaire werk een autonome eenheid vormt (Jameson 1971: 313), is het altijd deel van en schakel in het historische proces (377). Dialectische kritiek dient zich volgens Jameson altijd bewust te zijn van de condities waaronder het werk is ontstaan, maar ook van de historische bepaling van het moment waarop de kritiek uitgevoerd wordt. Dialectische kritiek is ‘dubbel historisch’ en moet altijd een element van zelfkritiek bevatten (336).

Hoe onderscheidt de dialectische methode zich van de eerder genoemde visies op de verhouding tussen literatuur en maatschappelijke structuur? Jameson laat zien dat een tekst niet zomaar een afspiegeling is van de infrastructuur, maar dat tekst en context op elkaar inwerken. Tegen de ideologiekritische visie brengt hij in dat deze de rol van de criticus te groot acht: het is niet aan de literatuurbeschouwer om de ideologische lading van een tekst te ‘ontmaskeren’. De tegenstelling tussen de ideologische en de kritische positie is volgens Jameson terug te leiden op het literaire werk zelf, dat inherent gespleten is. Aan de hand van het concept ‘inner form’ laat hij zien dat in een tekst meerdere ideologieën tegelijk aan het werk kunnen zijn (406).

De dialectische methode bestaat volgens Jameson ook uit het schakelen tussen de verschillende niveaus *in de tekst* waarop dialectische bewegingen waarneembaar zijn: tussen *inner form* en *outer form* in de tekst zelf; tussen tekst en historische context; en tussen het moment van interpretatie en historische context. De waardering voor verschillende soorten teksten door de Marxistische literatuurcritici uit het begin van de twintigste eeuw, en Jamesons tijdgenoten in de vroege jaren zeventig, is het effect van een verschuiving in esthetische ideologie. Critici lezen die teksten uit de literatuurgeschiedenis die passen bij de opvattingen over de verhouding van tekst tot context. Dat Lukács koos voor realistische romans, ‘which were at one and the same time fact and commentary on the fact’, en dat anno 1971 de voorkeur juist wordt gegeven aan teksten die veel



interpretatie behoeven<sup>8</sup>, heeft volgens Jameson te maken met het historische moment waarop de critici hun werk doen (416).

### 3.3.4 Positiebepaling

Het werk van Kessels roept een boel tegenstrijdigheden op. Ten eerste de tegenstrijdige waardering voor haar werk door critici: dezelfde teksten worden door de een als vermoeiend en door de ander juist als esthetisch ervaren. Deze tegengestelde conclusies hebben uiteraard te maken met verschillende waardering voor dezelfde literaire technieken, en dus met kwesties van smaak – waarover het lastig is uitspraken te doen. Deze smaakoordelen zijn echter ook terug te leiden naar verschillende opvattingen over wat literatuur is of zou moeten zijn. Positieve waardering van Kessels' werk wordt bijvoorbeeld gemotiveerd door het begrip 'vervreemding': haar teksten zouden je een andere kijk op de wereld kunnen geven. De uiteenlopende waardering voor Kessels' werk wijst onder meer op het naast elkaar bestaan van verschillende literatuuropvattingen. De dialectische methode biedt een positie van waaruit de verschillende oordelen beschouwd kunnen worden. Dat is wat ik in het vorige hoofdstuk heb gedaan in de bespreking van de receptie van Kessels' oeuvre.

In het volgende hoofdstuk zal blijken dat er ook in het werk zelf tegenstrijdigheden zitten. Deze zijn te beschouwen als *inner* en *outer form*, als verschillende lagen die niet overeenstemmen, omdat ze opgenomen zijn in het dialectische proces. Jamesons model biedt een manier om deze niveaus in de tekst te bestuderen in hun samenhang, en eventuele incongruenties niet af te schuiven op onvermogen van de auteur. Als de oppervlakte van een tekst blijkt geeft van een houding die op een ander niveau weersproken wordt, is dat niet omdat de tekst uiteindelijk gedetermineerd is door een bepaalde ideologie. Volgens Jameson is gespletenheid eigen aan de tekst en heeft een tekst altijd een ambigue relatie met de context. De manier waarop de tekst gelezen wordt is juist vaak het effect van de historische context.

De voorkeur van critici voor een bepaald soort teksten kan gezien worden als een smaakoordeel. Zoals opgemerkt verkiezen de ideologiekritische avant-gardistische literatuur, omdat deze aansluit bij de opvatting dat ingrijpen in het tekstuele systeem ook maatschappelijke veranderingen teweeg kan brengen. Vanuit die optiek zou een tekst dus inhoudelijke positionering ten opzichte van de maatschappij, formeel moeten realiseren. De standpunten van Vitse en Korsten ten opzichte van arbeidsverdeling en economie in literatuur, zijn hiermee in verband te brengen. Beiden richten zich op de ontregelende aspecten van taal, die al dan ingrijpen op de economische, kapitalistische structuur.

Zonder uit te spreken of de ene tekst beter is dan de andere, impliceert de keuze voor een bepaald werk ook een smaakoordeel. Het gaat mij er niet om te betogen waarom Kessels' oeuvre zo

---

<sup>8</sup> Dat becommentariëren gaat Jameson in sommige gevallen wat te ver. 'Even if ours is a critical age, it does not seem to me very becoming in critics to exalt their activity to the level of literary creation, as is loosely done in France today' (Jameson 1971: 415).

goed of slecht is. Ik ben niet op zoek naar het antwoord op de vraag of zij slaagt in haar opzet, of *inner* en *outer form* wel corresponderen, of zij haar inhoudelijke verzet wel formeel realiseert. Maar het zou allicht Jamesons goedkeuring kunnen dragen om er open over te zijn dat ik het werk van Kessels esthetisch aantrekkelijk vind, en dat wat mij er zo in aantrekt, juist verband houdt met de tweeslachtige houding die haar vertellers aannemen.

De positie van literatuur ten opzichte van maatschappelijke structuren is er dus niet een van dissidentie, maar ook niet een van volledige determinatie. Literatuur gaat misschien wel over het bevechten van een dissidente positie, of dat nou tegen wil en dank is, of dat het op de een of andere manier toch mogelijk is aan het politieke systeem te ontsnappen. In de analyse van Kessels' teksten zal daarom aandacht worden besteed aan plaatsen waarop de vertellers een dissidentie positie bevechten evenals op plaatsen waarop ze zich ingeschreven weten in de maatschappelijke structuur.

Wellicht dat in wat Korsten het poëtisch kapitalisme noemt, juist de aandacht voor de gespletenheid en ambiguïteit van teksten groot is. Het gaat er niet om het 'verhaal' van de tekst te reconstrueren, of om de verschillende lagen in de tekst tegen elkaar uit te spelen. Juist het naast elkaar bestaan van verschillende mogelijkheden is wat de huidige fase van het kapitalisme kenmerkt. Jamesons gespletenheid van de tekst vinden we terug in Korstens oratie, die het kapitalisme fundamenteel schizofreen noemt, een positie die ook herleid kan worden tot Deleuze en Guattari's analyse van het kapitalisme als schizofreniserend proces. In mijn analyse zal ik nagaan hoe de verteller van Kessels' teksten haar positie in de arbeidsverdeling verdedigt en aanvecht, hoe verzet tegen en onderschrijving van het economisch systeem naast en tegenover elkaar bestaan. Daarbij zie ik de tekst als dialectisch systeem, in uitwisseling met zichzelf, met de context en met mijn context als onderzoeker. In de analyse komt zowel Vitses tekstuele verzet als Korstens bevechting van het esthetische domein aan bod.

## Hoofdstuk 4: Arbeid: verzet en verheerlijking

Het werk van Kessels roept vragen op naar de arbeidspositie van de vertellers, die vaak tweeledig is. De analyse van het oeuvre vertrekt dan ook vanuit deze dubbelzinnige positie van enerzijds ongeschoolde en anderzijds intellectuele arbeid, en van enerzijds verzet tegen de bedrijfscultuur en anderzijds verheerlijking van de kapitalistische machinerie. Het personage Lot, dat model zit voor tekenklassen, staat eveneens model voor de ambivalente arbeidspositie van Kessels' vertellers. Als talige objecten zijn de werken van Kessels zelf ook het resultaat van een arbeidsproces (van de auteur) en van als kapitalistisch te bestempelen productie van betekenis. De standpunten van Vitse en Korsten volgend is deze betekenisproductie in literaire taal te ontregelen. Dezelfde beweging als in Vitses tekst zal ook hier worden gemaakt: van 'inhoudelijk' verzet naar verzet op 'formeel niveau'.

Daaruit blijkt een belangrijk element van dit verzet. Er komen twee modellen van verzet naar voren die seksueel geconnoteerd zijn. Dat roept opnieuw het beeld van Lot op. De arbeiders van Kessels doen lichamelijk werk, waarbij het geslacht van deze lichamen relevant blijkt te zijn. Alvorens deze interpretatieslag te maken zal een theoretisch kader van seksuele differentie worden gegeven aan de hand van een drietal Franse feministische denkers (hoofdstuk 5). Niet toevallig raakt de bespreking daarvan ook aan een ander punt dat in de receptie van Kessels al opviel: de bevraging van haar feministische houding en de categorisering van haar werk als 'vrouwelijk schrijven' of *écriture féminine*. Tegen deze theoretische achtergrond zullen de genderposities van de arbeidende vrouwen in Kessels' oeuvre worden onderzocht. Ook op dat vlak speelt taal, en verzet tegen talige en culturele structuren een belangrijke rol (hoofdstuk 6).

### 4.1 Arbeidende vertellers

#### 4.1.1 Verzet tegen verbrijzeling

In het Theehuis, waar ik voor het ongeluk werkte, heb ik gezien hoe ons hele interieur werd verbrijzeld omdat onze zaak zou opgaan in een keten van zevenentwintig volkomen identieke Theehuizen, een echte verdwijntruc, waarbij wij medewerkers in zekere zin ook werden verbrijzeld (R 13-14).

De vertellers van Kessels' boeken doen steevast ongeschoold en vaak fysiek werk. Zij werken in een stationskiosk (*De god met de gouden ballen*, *Het nietigste*, *Niet vervloekt*) of als naaktmodel (*Een sierlijke duik*), hebben in het verleden in de horeca (*Ruw*) en als winkelbediende (*Het lichtatelier*) gewerkt, of overwogen bij te verdienen als afwashulp (*Boa*).

Rovers en Vitse wijzen beiden op deze 'bijzondere arbeidspositie', die volgens Vitse contrasteert met de intellectuele capaciteiten waar de vertellers van getuigen (zie §2.3). In een bespreking van Kessels' oeuvre tot dan toe noemt Rovers het feit dat critici deze arbeidspositie graag verbinden aan die van de auteur zelf. Rovers plaatst de boeken van Kessels in de context van neoliberalisering, die hij afleest aan de veranderingen bij de Nederlandse Spoorwegen, de reële

referent van het fictieve bedrijf 'Het Spoor' waar Veer uit *De god met de gouden ballen* werkt (en op zeker moment ook werkgever van de auteur Marie Kessels). Rovers suggereert dat het personage Veer niet past binnen de eenvormigheid van de bedrijfscultuur omdat zij te veel aandacht schenkt aan individuele klanten en producten. In *Het nietigste* maakt de naamloze verteller haar werk tot een strijdplek, signaleert Rovers, maar dit verzet blijft beperkt tot de verbeelding. In een ander artikel betoogt Rovers dat dit denkbeeldige verzet deel is van het weigeren van een kapitalistische subjectiviteit, die hij definieert als flexibel en utilistisch. Vitse noemt in eerste instantie de spanning tussen ongeschoold werk en intellectuele arbeid in het werk van Kessels. Ook hij ziet in haar teksten een verlangen zich te onttrekken aan de kapitalistische logica. Waar Rovers zich grotendeels richt op *Het nietigste*, beroept Vitse zich in grote mate op de opvolger *Niet vervloekt*. Daarin ziet hij het verzet tegen 'de instrumentele rationaliteit van de economische machine' verbeeld in wat hij noemt 'de poëtica van de fout'.

Beide onderzoekers bespreken dus de arbeidspositie hoofdzakelijk als een positie van waaruit verzet wordt gepleegd. Dat verzet keert zich tegen de van bovenaf opgelegde eenvormigheid en instrumentaliteit. Het bedrijf waarvoor deze personages werken staat voor een bedreiging van de subjectiviteit. Deze houding ten opzichte van de bedrijfscultuur vinden we ook in de twee recentste romans van Kessels, met in *Het lichtatelier* zelfs een realisatie van dat verzet. Er zijn echter ook positieve kanten aan het ongeschoolde werk, zoals het fysieke karakter ervan. In *Een sierlijke duik*, een van de eerste romans, wordt dit aspect van het werk op de spits gedreven: het gaat daar nog louter om de lichamelijke aanwezigheid.

'Het Theehuis', waar de blind geworden verteller van *Ruw* voor haar ongeluk werkte, moet net als de stationskiosk van de NS grondige veranderingen ondergaan na een reorganisatie op hoger niveau. Daarbij wordt niet alleen het interieur, maar ook de werknemers verbrijzeld. De schaalvergroting van een bedrijf vormt een bedreiging voor de werknemers. De nadruk ligt in *Ruw* vooral op de veerkracht van het personeel, dat al een paar dagen na de ingrijpende verbouwing weer appeltaart serveert, en past daarmee bij manier waarop de verteller omgaat met haar blindheid: weerbaar en optimistisch.

Toch kan ook het ongeluk worden gelezen als verwijt aan de bedrijfscultuur, als je erop let dat de verteller herhaaldelijk benadrukt dat de oorzaak van haar ongeluk ligt bij een zakelijke firma. Zij wijst erop dat de openslaande vrachtwagendeur waar zij tegenaan is gefietst, behoorde aan 'firma Dollevoet b.v.'. De 'koeienletters' waarmee de bedrijfsnaam op de vrachtwagen vermeld staat (R 9), zijn waarschijnlijk het laatste dat ze heeft gezien en zullen daarom in haar geheugen gegrift staan. Maar ook de toevoeging 'b.v.' lijkt belangrijk te zijn. Iemand vertelt haar over een vriend die blind is geworden door de kerk – letterlijk, zegt hij daarbij, namelijk door tegen de kerkdeur op te lopen. Daarop denkt Gemma: 'Mijn blindheid heb ik te danken aan de goede zorgen van de firma Dollevoet b.v.' (R 41). De parallel tussen de kerk en deze firma bestaat niet alleen uit de toevalligheid dat ze beiden letterlijk iemand blind hebben gemaakt. De anekdote over de kerk zinspeelt op de figuurlijke

betekenis van blindheid, namelijk een dogmatisme dat het gevolg kan zijn van religiositeit. Door haar eigen incident hieraan te spiegelen, wekt de verteller de suggestie dat dezelfde figuurlijke blindheid ook voor de commerciële dienstverlening zou kunnen gelden. Deze sector handelt in ‘goede zorgen’, die in dit geval desastreus uitpakten hebben. Het is hier niet als leverancier, maar als potentiële afnemer ervan dat de vercommercialiseerde dienstensector Kessels’ ik-verteller verbrijzelt.

Waar de medewerksters van het Theehuis zich nog ‘gewillig’ lieten commanderen (R 72) en de kioskmedewerker uit eerdere boeken haar verzet beperkte tot haar gedachten, komt de hoofdpersoon van *Het lichtatelier* werkelijk in verzet tegen de van haar verlangde gediensstige houding. Wanneer een klant met een klacht dreigt haar te laten ontslaan, laat zij haar beleefdheid varen en slingert de man een – in een nette volzin geformuleerde – verwensing naar het hoofd. Zij maakt deze daad groter dan deze is en presenteert het als een manier om ‘heel het raderwerk van deze wereld stil [te] zetten’ (HL 66). Deze uitspraak verwijst naar de Spoorwegstakingen uit 1903, waarbij



spoorwegarbeiders de treinstations platlegden in de strijd voor onder andere het stakingsrecht. In *Het Volk* van 8 februari van dat jaar verscheen een paginagrote prent van Albert Hahn met het bijschrift ‘Gansch het raderwerk staat stil, als uw machtige hand dat wil’ (*Het Volk*, 8 februari 1903<sup>9</sup>). De stakingen werden door de arbeidersbeweging als succes gezien, maar leidden ook tot tegenacties – de regering nam niet veel later een antistakingswet aan (Huige en Huybregts z.j.: 35-37). De verteller plaatst haar daad in het licht van de sociale strijd, maar de uitspraak is ook ironisch, omdat haar verzetsdaad een uiterst solitaire en geen collectieve actie is.

Desalniettemin stelt zij aan de hand van haar verzetsdaad wel een collectief op, een collectief van mensen in wiens naam zij zich tegen de kwade klant keert. Deze mensen zijn allemaal op een bepaalde manier slachtoffer: ofwel van de cyclus van leven en dood (haar overleden geliefde), ofwel van de maatschappelijke arbeidsverdeling (haar collega’s en andere personen die fysiek en ongeschoold werk moeten doen<sup>10</sup>). De daad komt haar alsnog op ontslag te staan, wat haar weliswaar in staat stelt zich te wijden aan het papierproject waar de roman over verhaalt, maar dat geen effect heeft op de maatschappelijke structuur als zodanig.

Een andere vorm van wraak is in deze roman het verwerken van belastingenveloppen en andere ‘papieren en formulieren die jarenlang dag in dag uit het humeur hebben verpest, papieren en formulieren uit de wereld van de geldhandel vooral’ (HL 55) op te nemen in de brij die tot nieuwe vellen papier gerecycleerd wordt. Een esthetisch proces dat evenzeer futiel is ten opzichte van de wereld van geld. De papieren en formulieren zullen blijven komen.

<sup>9</sup> In te zien via *Delpher*: <http://kranten.delpher.nl> (laatst geraadpleegd op 31 oktober 2014).

<sup>10</sup> Deze arbeiders zijn niet toevallig allemaal vrouwen, zie §6.1.1.

Er is in deze roman sprake van nog een derde manier van verzet plegen: zich helemaal terugtrekken uit de maatschappij. De verteller herinnert zich haar ‘zwerfperiode’, ‘die merkwaardige zomer vijftien jaar geleden, toen ik als een vreemdeling in mijn eigen stad onder de blote hemel sliep’ (HL 21). In Kessels’ eerste roman, *Boa*, vinden we een zelfde terugtrekkende beweging: hierin sluit de verteller zichzelf een zomer lang op in huis. Dat heeft in eerste instantie te maken met het beëindigen van twee affaires en een daaruit voortkomende fascinatie met eenzaamheid, maar deze keuze voor terugtrekking is ook een keuze tegen deelname aan de maatschappij.

#### 4.1.2 Sublieme machinerie

De aanwezigheid van verschillende vormen van verzet betekent niet dat de vrouwen die het oeuvre van Kessel bevolken uitsluitend negatief zijn over het verrichten van arbeid. Positieve waardering voor het werk hangt samen met het lichamelijke karakter van de ongeschoolde arbeid. Dat zien we bijvoorbeeld in *De god met de gouden ballen*, waar Veer merkt ‘hoe mijn armen, en ook mijn benen en mijn hoofd en de rest maar vooral de armen een eigen leven gingen leiden, verbijsterd keek ik naar het dwaze draaien en drijven van dode stangen, die ik tegelijkertijd tot in mijn laatste vezel was’ (GMGB 13). Het werk vervreemdt haar van haar eigen lichaam, dat één wordt met de arbeidende machine. Het gaat eveneens om een verlies aan uniciteit, want het maakt voor de klanten van de kiosk weinig uit welke armen als dode stangen de waren uitreiken en het geld in ontvangst nemen. Maar hier is het verlies aan eigenheid niet negatief gewaardeerd. Het vervreemdende effect van de arbeid brengt zelfs een geluksgevoel van met zich mee.

En toch maakte het werk me gelukkig, omdat iets buiten mij zo sterk was dat ik mezelf vergat. Waarschijnlijk zit in ieder mens iets van de arbeider die zijn vader of zijn voorvader was, een energiek werkmans, brandend van verlangen zich aan een stelsel van taken, gedragingen en strakke regels te onderwerpen (GMGB 13).

Veer verwijst hier naar een vroeger type arbeider, te vergelijken met de fabrieksarbeiders bij Marx. Die moesten ook inwisselbaar – ‘vrijgemaakt’ – zijn. Door de komst van machines gingen verschillende types werk steeds meer op elkaar lijken, waardoor een arbeider vrij werd in de keuze van werk en baas (maar niet in de keuze om te werken). Deze (schijn-)vrijheid is een van de gronden waarop het kapitalisme kon ontstaan. De vervreemding van de arbeider ten opzichte van zijn product is in een Marxistische traditie ook een van de negatieve uitwassen van het kapitalistisch systeem. Opvallend dus dat juist het vervreemdende aspect hier als positief beoordeeld wordt, hoewel vanuit een postindustriële samenleving beweerd kan worden dat de arbeider ten tijde van het vroege kapitalisme nog een directere relatie had, niet met het product maar in ieder geval met de taken en regels van de arbeidsdag. Het verlangen zich aan de kapitalistische machinerie te onderwerpen wordt ook op de vroegere arbeider geprojecteerd. Het (vroeg-)kapitalistisch systeem en de opname van het lichaam daarin is een bron van genot.

De kapitalistische machine wordt hier als aantrekkelijk beoordeeld. Korsten stelt dat dit in essentie een esthetisch oordeel is. Het kapitalisme is niet alleen een politiek ‘machtssysteem’, maar ook ‘een systeem dat op de een of andere manier hoogst aantrekkelijk of afstotelijk is: een kwestie van esthetiek’ (Korsten 2007: 5). De keus om in de stationskiosk te gaan werken wordt in *De god met de gouden ballen* dan ook als een esthetische overweging beschreven. Het was in eerste instantie ‘fabrieksarbeid’ waar de verteller zich toe aangetrokken voelde, ‘in de grootste landelijke wasserij van rolhanddoeken’ (GMGB 14). Hoewel er in de wasserij niet als in de industriële fabrieken een product gefabriceerd wordt, gaat het wel om machinewerk. Het waren de machinale omgeving, het geluid en de bedrijvigheid die Veer aantrokken. Deze fascinatie zal niet door alle arbeidsters in de wasserij gedeeld worden, en maakt van Veer een bijzonder soort werknemer: een die haar werk uitkiest op esthetische gronden.

Ook elders in Kessels’ oeuvre wordt het kapitalistisch systeem, waar haar materiële arbeid deel van uitmaakt, als aantrekkelijk gezien. ‘Het klinkt misschien gek,’ schrijft de verteller van *Niet vervloekt* aan een vriendin, ‘maar zelfs de volstrekt amorele machinerie van het bedrijf waar ik werk heeft iets subliems’ (NV 189-190). Het sublieme moet hier begrepen worden zoals bij Kant: als tegenhanger van ‘het schone’. De sublieme ervaring is esthetisch door een mengeling van aantrekkelijkheid en afschuw. Het gevoel dat de ‘amorele machinerie’ opwekt is ‘een heel speciaal soort lust, vergelijkbaar met de lust van iemand die door de nachtelijke sterrenhemel verzwolgen wordt, en het wekt ook een verschrikkelijke razernij, dat is het ellendige, dat de aanraking met het amorele ook het slechtste in iemand boven brengt’ (*idem*). De sublieme ervaring hangt nauw samen met het onmenselijke van de machine. Het subject wordt ook hier onderdeel van de machine, in zoverre zelfs dat zij op die machine gaat lijken. De verteller noemt het voorbeeld van een man die na het failliet van zijn bedrijf moordenaar werd – op zich een voorbeeld van hoe ervaringen op de werkvloer het subject negatief kunnen transformeren – en wiens kilheid zij interpreteert als effect van de onmenselijke machine: ‘hij was gaan lijken op wat hem had verraden’ (NV 191). Hoewel de machine hier dus als bijzonder negatief wordt omschreven – koud, leeg en monsterachtig – heeft de werking ervan ook een sublieme kant die de verteller aantrekt en die zij zelfs liefheeft.

Deze drie voorbeelden zijn momenten waarop de verteller het werken in een anoniem bedrijf als esthetisch beoordeelt. In het eerste geval omdat het lichaam onderdeel wordt van de arbeidende machine en zich eraan kan onderwerpen. In het tweede geval beoordeelt zij de fabrieksarbeid als esthetisch op basis van zintuiglijke waarneming van dat systeem (visueel, auditief). In het laatste geval gaat het opnieuw om onderwerping aan het systeem, maar specifiek om de amorele en onmenselijke dimensie ervan.

#### 4.1.3 Ontkleding van het arbeidsproces

Het idee van ‘lichamelijke arbeid’ wordt op de spits gedreven in *Een sierlijke duik*. Deze roman is volledig gestructureerd rond het werk dat het hoofdpersonage Lot doet. Het boek opent met de

opmerking dat de hoofdpersoon sinds een tijdje ‘aan de kost komt’ door als naaktmodel te poseren. Door deze zin aan het begin van het boek te plaatsen wordt er veel gewicht gegeven aan het werk van de hoofdpersoon. Zij toont zich opgetogen over haar verdiende geld:

Aan het eind van de dag zit mijn portemonnee vol opgevouwen bankbiljetten, en daarmee doe ik dan mijn inkopen. Ik houd van de eenvoud van die transactie, god, wat zou de wereld er anders uitzien als werken daarop neerkwam: je levert een dienst en daarna kun je een maaltijd, een krant en een fles wijn kopen, en eventueel je winterjas naar de stomerij brengen (*ESD* 5).

De hoofdpersoon, Lot, is hier positief over het verrichten van betaalde arbeid, in het bijzonder omdat in dit geval de relatie tussen arbeid en de geldelijke waarde ervan – de bedragen worden uitdrukkelijk genoemd (*ESD* 63; 103) – helder en direct is. Vanuit het perspectief van de arbeider stelt het loon haar in staat zich van haar noodzakelijke en luxere levensmiddelen te voorzien. Lot geeft hier echter te kennen dat niet elke vorm van werken in deze wereld er zo uitziet. Waar zij mogelijk op doelt is een van de primaire principes van het kapitalisme, namelijk een overschot aan geld, hoe klein ook, dat kan gaan fungeren als kapitaal. Als iedereen, zoals Lot, zijn loon slechts zou gebruiken om er producten en diensten van te kopen, zou kapitalistische accumulatie onmogelijk zijn.

Dat neemt niet weg dat de luxegoederen die Lot zegt aan te schaffen, niet direct noodzakelijk voor haar overleving, ook opgenomen zijn in het kapitalistische systeem. Niet alleen productie maar ook consumptie van goederen is onderdeel van het kapitalisme. De krant die Lot zich veroorlooft zou je vanuit de post-Fordistische hoek kunnen interpreteren als vorm van werk. Door in haar vrije tijd de krant te lezen houdt zij haar intellect op peil, dat in immateriële arbeid een ‘productiefactor’ is. Hierbij moet echter aangemerkt worden dat het in het geval van Lot wederom gaat om fysiek werk, waarvoor zij haar intellect niet hoeft in te zetten. Ook hier dreigt gelijkschakeling, zelfs in zoverre dat de arbeidende hoofdpersoon kan fungeren als model voor de arbeider in het kapitalisme.

Het ontvangen van het loon leidt ook tot het nodige ongemak. ‘Ik wen er nooit aan, aan dat telkens identieke ritueel van formuliertjes en handtekeningen en bankbiljetten’ (*ESD* 63). In dit geval zijn het bureaucratische karakter van het ritueel en ‘de directheid van de overhandiging’ bedreigend voor de hoofdpersoon. Om zich hiertegen te wapenen meet zij zich de rol aan van de ontvanger, die zij karakteriseert als ‘zachtzinnig’ en ‘passief’. Bovendien staat de herhaalbaarheid van de transactie in schril contrast met het verlangen naar uniciteit van de verteller, dat haar er haast toe aanzet het afgesproken loon te weigeren, ‘waarschijnlijk vanwege dat ene, onvervangbare moment van grootsheid dat het weigeren is, vergeleken waarbij de beschikking over dringend noodzakelijke middelen totaal onbelangrijk schijnt’ (*idem*). De enige manier om zich tegen de dreigende gelijkschakeling te wapenen is om te proberen het te negeren. Dat Lot haar loon aanneemt is het gevolg een black-out, ‘die me tijdelijk doof en blind maakt voor de ware aard van de gebeurtenis en die me de gelegenheid geeft zonder haperen het enige juiste te doen’ (*idem*).

Om te begrijpen wat Lot hier bedoelt met ‘de ware aard’ moeten we te rade gaan bij Marx’ analyse van geld en arbeid. In het eerste citaat roemt de verteller de transactie omdat het verband



tussen de gewerkte uren en de voor haar min of meer noodzakelijke waren direct is. Zoals Marx in een serie pamfletten over het arbeidsloon duidelijk wilde maken wordt de hoogte van het arbeidsloon niet bepaald door de waarde van de geleverde dienst, maar door de ‘kostprijs’ van de ‘productie’ van arbeidskracht. Menselijke arbeid is volgens hem evengoed een vermarktbaar product. De kosten van de productie van arbeid zijn ‘de kosten die nodig zijn om de arbeider als arbeider in stand te houden en om hem tot arbeider op te leiden’ (Marx en Engels 1849). In het geval van het poseren dat Lot doet is er geen opleidingstijd. ‘[H]et fysieke bestaan van de arbeider [is] voldoende’ – het gaat uitsluitend om de aanwezigheid van haar lichaam ter plaatse. Daarmee is het poseren het ultieme voorbeeld van ongeschoold werk. Volgen we Marx’ analyse van het arbeidsloon, dan zal ‘[d]e prijs van arbeid (...) worden bepaald door de prijs van de noodzakelijke levensmiddelen’ (*idem*). Het is deze directe relatie die Lot aan het begin van de roman zo opgetogen maakte. Dat zij vervolgens dezelfde transactie interpreteert als een verbloeming van de ware aard van het arbeidsproces impliceert een verschuiving in haar opvatting over het werk. Wat haar dan zo afschrikt is de eenvormigheid ervan. Essentieel aan Marx’ uitleg van het arbeidsloon is dat de hoogte, de *prijs* voor de werkgever, ervan wordt bepaald zoals de prijs van goederen: door onderlinge concurrentie. De ware aard van het loon dat Lot ontvangt is dan ook dat het impliceert dat zij inwisselbaar is.

Dit correspondeert met het ‘principe van equivalentie’ dat ten grondslag ligt aan de waardebepaling van waren en arbeidskracht op de kapitalistische markt. Vitse en Korsten interpreterden dit principe in het licht van het functioneren van taal. Vooruitlopend op de volgende paragraaf, waarin het taalgebruik in de teksten van Kessels aan bod zal komen, kan het tekstuele principe ook hier al genoemd worden om te dienen als model voor gelijkenschakeling onder de kapitalistische arbeidsverdeling. Als arbeider of loonslaaf is Lot onderhevig aan het equivalentprincipe: het ontvangen van loon stelt haar gelijk met het totaal aan aangeboden arbeidskracht op de markt. Haar lichaam verliest zijn unieke vorm en wordt inwisselbaar met elk ander lichaam dat op haar plaats in het tekenlokaal had kunnen zitten.

Lot heeft twee strategieën om zich tegen deze reductie van haar uniciteit te verzetten. Ten eerste is dat een poging om de *waarde* van haar arbeid te vergroten, door het aannemen van bijzondere poses. Zoals Korsten opmerkt over het kapitalisme is weliswaar op de zuivere kapitalistische markt alles equivalent, maar ontstaan er in de praktijk ook ‘logische en functionele ongelijkwaardigheden’ tussen producten en tussen koper en aanbieder (Korsten 2007: 10). Ten tweede pleegt Lot (imaginair) verzet tegen de eenvormigheid in haar fantasie van het weigeren van het loon. Dit is een specifiek model van verzet dat we al eerder bij Kessels zagen: de futiele maar onherhaalbare, unieke daad die de personages stellen tegen kapitalistische principes.

*Een sierlijke duik* biedt een model voor verzet tegen de uniforme kracht van de arbeidsverdeling als bepaald door het kapitalisme. Dat verzet vindt plaats in het lichaam van de hoofdpersoon die model staat voor een tekenklas, en in die gedaante ook gezien kan worden als model van ultieme materiële en fysieke arbeid. Er is echter nog een aspect aan deze vorm van arbeid die het

vermelden waard is. Door te poseren levert Lot een dienst, en ook dienstverlening hoort tot kapitalistische productie, specifiek tijdens het laatkapitalisme waarin de tertiaire sector en immateriële arbeid in aandeel zijn toegenomen. Maar wat is Lots plaats daarin? Hoewel haar werk enerzijds materieel en fysiek is – zij heeft alleen haar lichaam nodig – produceert zij geen materiële waarde. Bovendien bereidt zij haar poseersessies grondig voor, door te zinnen op nieuwe, uitdagendere en esthetischer standen – een vorm van immateriële arbeid waardoor de waarde van haar werk vergroot zou moeten worden.

Haar arbeid heeft plaats binnen een domein dat een problematische positie heeft in de kapitalistische arbeidsverdeling: het domein van esthetische productie. Lot produceert een beeld dat door de kunstenaars in opleiding wordt omgevormd tot een artistiek product. Hoewel in de kunstwereld ook kapitalistische motieven en principes een rol spelen, is de productie van kunst niet zomaar te vergelijken met de fabrieksmatige productie van goederen. Waar in het Fordistische productiemodel eenvormigheid de norm is, bestaat waarde op de kunstmarkt juist in het onderscheid tussen verschillende kunstvoorwerpen.<sup>11</sup> In een post-Fordistisch model van kapitalistische productie is echter ook de kunstenaar een (immateriële) arbeider. Een mogelijke interpretatie van de nadruk die wordt gelegd op het poseren als arbeid – door benadrukking van het ontvangen loon en de scheiding tussen arbeidstijd en vrije tijd – is als kritiek op of ‘ontkleding’ van de positie van de kunstenaar in kapitalistische productie. De kunstacademies zijn dan een soort fabrieken die kunstenaars produceren; de kunstenaars arbeiders in een esthetisch regime. Lots positie in deze arbeidsverdeling als model dat in feite niets doet, is te vergelijken met die van de ‘pure circulatiewerker’. De kunst fungeert al zodanig als kapitalistisch systeem dat het zelfs elementen van antiproduktie is gaan ontwikkelen.

Door zich uit te kleden, kleedt Lot ook het arbeidsproces uit. Ten eerste richt zij de aandacht op het arbeidende lichaam in de kapitalistische productiewijze als generator van ‘gebruikswaarde’. De kern van de representatie van arbeid bij Kessels is dat het werk terugvoert naar de essentie van wat de arbeider te bieden heeft: haar arbeidende lichaam. Ten tweede staat Lot model voor de positie van esthetische productie en schoonheid in het kapitalisme.

Het verzet keert zich bij Kessels dan ook niet alleen tegen de eenvormigheid van de bedrijfscultuur, maar ook tegen het abstracte systeem waar de arbeidsverdeling een onderdeel van is, wat al bleek uit het tot pulp maken van de wereld van de geldhandel in *Het lichtatelier*. Al sinds het begin van het denken over kapitalisme wordt gewag gemaakt van het totaliserende principe ervan: elke vorm van verzet wordt door het systeem ingekapseld en is als zodanig zinloos. Op thematisch niveau zijn de vertellers bij Kessels zich daarvan bewust in die zin dat zij nergens de pretentie hebben dat hun

---

<sup>11</sup> Vaak verbonden aan de naam van de kunstenaar, die een eigen stijl heeft die als waardevol wordt beschouwd. Dit is uiteraard een schetsmatige voorstelling van een bepaald *regime* van kunst waarin autonomie van de kunstenaar en vernieuwing van kunstvormen als vooronderstellingen gelden (zie Rancière 2007). De discussie van verschillende kunstregimes of dominante esthetische theorieën valt buiten dit onderzoek.

terugtrekking of (gefantaseerde) wraakacties het systeem als zodanig zullen aantasten, maar dat neemt niet weg dat zij hun aanvallen op het systeem, hoe klein ook, blijven uitvoeren.

## 4.2 Talige productie

Het personage Lot stelt aan de kaak wat de waarde is van esthetische productie, maar doet dit in de vorm van een literaire tekst, die zelf ook een opvallende plaats aanneemt in de warencirculatie. Zoals we in de bijdragen van Vitse en Korsten zagen kan de werking van de ‘kapitalistische machine’ worden doorgetrokken naar de werking van taal en literatuur. Vitse ziet in het werk van Kessels de realisatie van ‘een “vormelijke” mimesis’ van het kapitalistische systeem (Vitse 2006: 515). Hoewel de vertellerstekst een antikapitalistische en antirationalistische houding laat zien, reproduceert de vorm van de tekst de principes van de kapitalistische economie. Het gaat dan om twee principes, aan te duiden als ‘equivalentie’ en ‘fetisjisme’: het eerste principe houdt in dat alle waren gelijkwaardig moeten zijn voor zij de goederenmarkt betreden, en het tweede betreft de manier waarop in de waarde die vervolgens aan de waren wordt toegekend, de werkelijke waarde (arbeidstijd) wordt verhuld. Verzet op dit niveau van de tekst impliceert vervreemding en doorbreking van taalpatronen. Bij Kessels is echter een andere vorm van ‘verzet’ waar te nemen die juist lijkt op het horizontale principe van equivalentie dat tot het uiterste gedreven wordt.

### 4.2.1 Horizontale vertelsituatie

Het principe van ‘equivalentie’ geldt in eerste instantie de vele beschrijvingen die de werken van Kessels rijk zijn. Alles is het waard om beschreven te worden, wat leidt tot minutieuze beschrijvingen van wasgoed (*B* 11) en appelflappen (*GMGB* 16-17). De beschrijvingen van objecten ogen in de tekst even belangrijk als beschrijvingen van de personages, maar ook even belangrijk als de narratieve vertellerstekst. Meer dan de objecten en gedachten die gepresenteerd worden (waar Vitse zich op richt) betreft het principe van equivalentie de onderlinge gelijkwaardigheid van verschillende vertelniveaus.

De beschrijvingen van objecten staan namelijk gelijk aan de beschrijvingen van personages en aan de herinneringen van de verteller. Op het eerste gezicht het duidelijkst is deze gelijkwaardigheid in de twee boeken die Rovers en Vitse tot hun focusobject nemen: *Het nietigste* en *Niet vervloekt* maken geen aanspraak op narrativiteit en zijn eerder verhalen- of essaybundels te noemen dan een verhalende tekst. In *Het nietigste* krijgt de lezer een heel scala aan bespiegelingen gepresenteerd die allemaal even belangrijk schijnen te zijn. De thema’s lopen uiteen van abstract en conceptueel (‘Woede’) tot concreet en lichamelijk (‘Pijn’, ‘Machtige regen’) en van beschrijvingen van algemene menselijkheden tot beschrijvingen van specifieke personen (‘Koning der huidlozen (station)’) of dieren (‘Hommage aan de wandluis’). Allemaal krijgen ze een gelijkwaardige plaats in het boek.

De teksten in *Niet vervloekt* zijn typografisch en verteltechnisch niet helemaal gelijkwaardig: behalve essayistische stukken vanuit een ik-verteller geschreven, zijn er ook andere tekstvormen, zoals

een (afgebroken en niet verzonden) brief en een tekst die is opgesteld volgens vraag en antwoord ('Carrousel'). Daarnaast bevinden zich in dit boek ook elf cursief gedrukte beschrijvingen van fictieve volkeren. De verhalen over bijvoorbeeld de Wolsins, de Touvendels en de Lochertons zijn geschreven vanuit een wij- of ik-perspectief. Toch zijn ook de teksten uit dit boek op een bepaalde manier equivalent aan elkaar. Waar doorgaans vaak de ene tekst in dienst staat van de andere, bijvoorbeeld als verklaring of als spiegeltekst (Bal 1990: 44), is de onderlinge hiërarchie in *Niet vervloekt* zoek.

Maar het principe van equivalentie van vertelniveau geldt in grootste mate de teksten die wel aanspraak maken op de titel 'roman'. De romanconventies veronderstellen een doorlopend verhaal, waarbij de teksten in dienst staan van bijvoorbeeld karakterontwikkeling van het hoofdpersonage. Het totaal van de roman en de afzonderlijke hoofdstukken veronderstellen eenheid, die in Kessels boeken wel aan te wijzen is maar niet samen te vatten tot plot of tot verhaalverloop. Bij lezing word je meegevoerd langs tekstgedeelten die slechts horizontaal tot elkaar in relatie staan. Er is nauwelijks hiërarchie tussen beschrijvingen, herinneringen en tekstgedeelten waarin sprake is van handeling en tijdsverloop. Zo worden de liefdesgeschiedenissen in *Boa* en *De god met de gouden ballen* geheel verteld vanuit herinneringen van de hoofdpersoon. Deze herinneringen staan naast of tussen ruimtelijke beschrijvingen of abstracte overpeinzingen. Verschillende tekstvormen zijn dus op een hoop gegooid en als doorlopend narratief gepresenteerd. Dat betekent dat ook de herinneringen en beschrijvingen geheel deel uitmaken van het primaire vertelniveau.

#### 4.2.2 Horizontaal tijdsverloop

Die 'horizontale' structurering valt op wanneer het tijdsverloop nader bestudeerd wordt. Beschrijvingen nemen in beide boeken verteltijd in beslag, omdat ze worden 'gemotiveerd' door handelingen (zie Bal 1990: 56). In *Boa* is dat de blik die als een soort aanraking over de verschillende objecten in de ruimte glijdt: 'Mijn blik maakt zich met moeite los van de schoenen en glijdt een stukje omhoog, naar de boa, mijn lichtzinnige lichtgroene boa' (B 25). In *De god met de gouden ballen* is het zonlicht dat door de stationshal glijdt, het motiverende principe voor uitgebreide beschrijving van deze ruimte (GMGB 63-65; 70-71; 85; 95).

Wat in deze roman daarnaast duidelijk naar voren komt is het feit dat de herinneringen niet alleen verteltijd maar ook vertelde tijd in beslag nemen. *De god met de gouden ballen* wordt geheel verteld terwijl de hoofdpersoon aan het werk is. Af en toe breekt dit vertelheden in op het verhaal. 'Ruw worden mijn overpeinzingen afgebroken' (GMGB 22). Of de verteller last zelf een pauze in haar mijmeringen in, om te constateren: 'Het is alweer een poosje rustig bij mijn loket' (GMGB 45). Zowel beschrijving als herinnering zijn ingebed in een primair vertelniveau waarop ze aan elkaar gelijk zijn als 'overpeinzingen' van de verteller.

Deze techniek kan worden verbeeld als een oppervlak (het vertelheden) waaronder de vertelde geschiedenis woekert in een kluwen van tijd. De chronologie van de liefdesgeschiedenissen in *Boa* en *De god met de gouden ballen*, maar ook in *Het lichtatelier*, is vaak moeilijk te achterhalen. Dat komt

onder meer door het gebruik van relatieve tijdsaanduidingen als ‘pas nog’, ‘op een dag’ of ‘laatst’, of door gebruik te maken van aanduidingen die wijzen op het cyclische karakter van tijd, zoals de seizoenen. Dat principe komt ook uitdrukkelijk voor in *Een sierlijke duik* dat is gestructureerd rond dagen van de week (maandag, dinsdag en donderdag) en als geheel een periode van de zomer tot de lente beslaat.

De geschetste figuur van het tijdsverloop in deze romans komt terug in *Het lichtatelier*. Het papier dat de hoofdpersoon daar fabriceert is ontstaan uit gerecycleerd materiaal: belastingenveloppen, maar ook kledingstukken en dode planten. De metafoer is ondubbelzinnig: door het papierscheppen tot ‘rouwarbeid’ te bestempelen wordt duidelijk dat de hergebruikte materialen ook staan voor het hernemen van herinneringen aan de geliefde, zoals dat in deze en in de twee andere besproken ‘liefdesgeschiedenissen’ gebeurt. Dat indachtig biedt de openingspagina van *Het lichtatelier* ook een metafoer voor het proces waarbij de verschillende tekstlagen toetreden tot de narratieve structuur. Net als de vezels worden de gedachtespinsels opgeworpen om vervolgens op het moment van creatie in elkaar te grijpen.

Adembenemend mooi is het in elkaar grijpen van de papierzvezels in het schepraam, dat ik al bijna met de soepele bewegingen van de ware papiermaker in de plastic bak met plantenpulp onderdompel en vliegensvlug naar me toe trek en optil tot boven de rand van de bak, zodat het overtollige water door de mazen of gaatjes van de zeef kan weglopen (*HL* 5).

Korsten stelde poëtisch taalgebruik voor als een vorm van taal waarin de tijd even stilgezet wordt, en nadrukkelijk niet-lineair (‘vectoriserend’) is. Een poëtische ervaring zet de tijd stil en roept eerder een ‘vlak’ op, betoogt hij. Bij Kessels zien we juist een haast dwangmatige lineaire voorstelling, althans op het niveau van het vertelhelden. De eerste drie romans zijn stuk voor stuk haast obsessief van begin tot eind verteld: van het begin van de zomer tot de winter (*Boa*), van het begin tot het einde van de poseerperiode (*Een sierlijke duik*) en van zaterdag- tot zondagochtend (*De god met de gouden ballen*). Dit kan worden geïnterpreteerd als een strategie om niet verstrikt te raken in het kluwen van herinneringen en overpeinzingen dat daaronder blijkt schuil te gaan. De afhankelijkheid van lineariteit is dan ook wellicht een van de dingen die de verteller van *Ruw* zo aantrekt in het braillealfabet. Elke letter van elk woord moet achter elkaar gelezen worden, ‘een vingertop is nu eenmaal geen oog dat onmiddellijk een hele zin, en ook de zinnen eromheen, en de indeling van een hele bladzijde overziet’ (*R* 86).

#### 4.2.3 Geschakelde zinnen

Het voorgaande citaat biedt in het klein een voorbeeld van hoe het principe van equivalentie op zinsniveau werkt. Het ging tot nu toe om het naast elkaar plaatsen van passages, maar ook op kleinere schaal werken Kessels’ teksten volgens een principe van aaneenschakeling dat maakt dat een gedachtegang of een zin zich tot een draad spint tot je haast niet meer weet waar het begin is en waar

het einde. Kessels' teksten zijn zo doordrenkt van deze techniek dat het zich opdringt in vrijwel elk citaat.

In het hierboven gegeven citaat is bestaat de kernzin uit 'een vingertop is nu eenmaal geen oog dat onmiddellijk een hele zin (...) overziet'. Maar de verteller wijdt uit, breidt haar zin uit alsof ze zich al schrijvend bedenkt wat ze nog meer wil zeggen of waar haar opmerking nog meer betrekking op heeft, alsof ze zich bedenkt 'een zin, en *trouwens ook* de zinnen eromheen, en *trouwens ook* de indeling van een hele bladzijde'. Dat werkt ontregelend, omdat de lezer gaandeweg de zin steeds verder in de gedachten van de verteller wordt gevoerd, tot ze aan het eind niet meer wist hoe de zin begon, of wat de kern ervan was. Dat maakt het bovendien lastig teksten van Kessels te citeren, want de zinnen zijn soms erg lang terwijl grote gedeelten ervan niet ter zake doen – maar ze weglaten heeft weer kale zinnen tot gevolg, waar zowel effect als betekenis uit zijn weggevloeid.

Daarmee zijn we eveneens bij het tweede kapitalistisch-tekstuele principe gekomen. Vitse heeft het over het 'fetisjisme van de waar' in relatie tot wat hij 'autonomisering van de taal noemt' (Vitse 2006: 513). Dat betekent in dit geval dat de taal niet zozeer naar de werkelijkheid als wel naar zichzelf verwijst – dat de taal dus los komt te staan van de (fictieve) wereld waar zij aan refereert. Vitses beschrijving van hoe dit werkt, komt overeen met de leeservaring die ik zojuist heb geprobeerd over te brengen: 'De taal wijst hier en daar zijn functie als teken, als directe verwijzing naar de werkelijkheid af, en implodeert, graaft zich in zichzelf in' (515).

Dit idee van taal die naar zichzelf verwijst komt dicht bij Jakobsons formulering van de poëtische functie. Maar het gaat bij Kessels in tegenstelling tot Korstens uitleg van Jakobsons formule niet om een onverwachte selectie van woorden. Volgens Korsten bestaat de poëtische functie eruit dat formuleringen die volgens het principe van combinatie niet mogelijk zijn, in poëtische taal opeens wel kunnen, en dat de keuze voor woorden afwijkt van de standaard (Korsten 2007: 9). Bij Kessels zijn er zeker voorbeelden te vinden van een opvallend gebruik van de taal. Vitse noemt bijvoorbeeld de beeldspraak in *Niet vervloekt* waarmee de nacht wordt beschreven als een gong en de ochtend als een vleesetende morgen. Het gaat daarbij echter niet om het ontregelen van een zin door oneigenlijk gebruik van een woord, maar eerder om het functioneren van deze beeldspraak, in zoverre dat 'de beeldende formulering en de parafrazen het "thema" van het stuk [lijken] te overwoekeren' (Vitse 2006: 515). Bij Kessels is er niet het ene woord dat ingaat tegen de mechanische projectie van taal, maar een aaneenschakeling van beeldende en niet-beeldende woorden.

Vitse richt zich op de woekering van beeldspraak, in zichzelf al een als literair aan te merken fenomeen. Het woekerende principe toont zich als gezegd bij Kessels echter ook in minder beeldende passages, zoals in het volgende fragment – opnieuw over verzet tegen de arbeid – in *Niet vervloekt*:

Ellende op het werk kan het beste worden gewroken door dromen over sabotage, en bv ook de bereiders van het vieze eten dat dagelijks op de markt komt en in onze huizen, waar het dikwijls oneetbaar blijkt en moet worden weggegooid, de voedselabrieken, vragen bijna om sabotage, in de vorm van een kleine

breuk in het voedselbereidingsproces, een kleine hapering in het raderwerk, dat is de fantasie die mij in elk geval nooit verveelt en die soms heftig oplaait (NV 90).

Van ellende op het werk leidt de verteller de lezer hier naar de voedselproductie, en deze zijn aan elkaar te verbinden omdat ze beiden varianten zijn van het onpersoonlijke kapitalisme. Dat is te herleiden naar de filosofie van arbeidsverzet waar het eerder over ging. Hier gaat het om de tekstuele inkleding van deze vergelijking. De verteller noemt namelijk niet in een adem de werkomgeving een fabriek, maar stelt de vergelijking op door eerst uit te wijden over het product van de voedselabriek: het vieze eten. Bovendien nodigt zij de lezer uit zich dat eten heel concreet voor te stellen, in haar eigen huis. De lezer (ik, althans) is dan al bijna kwijt waar het in deze zin om te doen was (de fabrieken lijken inderdaad heel abstract in vergelijking met de concrete voorstelling van het weggooien van een fabrieksmaltijd). In de tweede helft van de zin keert het thema ‘sabotage’ terug, die vervolgens gestalte krijgt (‘in de vorm van...’). Ook dat gebeurt door middel van een uitbreiding, tweemaal wordt een vorm van sabotage genoemd en pas dan keert de verteller terug naar een aspect van de sabotage die inmiddels op de achtergrond is geraakt: het gaat om ‘fantasie’, om ‘dromen van sabotage’.

Het effect van deze aaneenschakeling is dat het ritme van de zinnen van Kessels het geluid van de dreunende fabrieksmachines lijkt te imiteren. Zoals de arbeider zichzelf verliest in ‘een stelsel van taken, gedragingen en strakke regels’, zo verliest de lezer zich in de cadans van de aaneengeregen zinnen van Kessels.

#### 4.2.4 Versteende taal

Dat het ook op talig niveau gaat om gedragingen en regels blijkt uit het voorkomen van bekende, haast versteende talige formules. Dat gaat bijvoorbeeld om vaste combinaties van bijvoeglijk en zelfstandig naamwoord als ‘een stralende glimlach’ (B 72), of vaste woordcombinaties als ‘god en gebod’ (HN 144). Zulke woordcombinaties kunnen gezien worden als vaste, haast versteende combinaties die bijdragen aan het zichzelf inspinnende karakter van de tekst. Daarmee bedoel ik dat het in Kessels’ werk lijkt alsof de taal zichzelf organiseert. De taalhantering in haar boeken laat zien, door het voorkomen van bekende formules, en door het zich inspinnen en ingraven in opsommingen en uitweidingen die vaak niet ‘poëtisch’ (vervreemdend), maar juist alledaags zijn, dat taal vaak eerder *door* ons spreekt dan dat wij de taal spreken.

Elders wordt deze wijze van formuleren juist op de hak genomen. In *Ruw* laat de verteller (die hier ook vermoedelijk de schrijfster van de tekst is) ingesloten combinaties tot één woord versmelten: ‘verbetering&voortuitgang’, ‘vuil&slijk’ (beide R 51) zijn woorden die zo vaak samen voorkomen dat ze door middel van een &-teken verbonden samenstellingen vormen. Dat leesteken verdient meer aandacht. De tekst van *Ruw* laat op sommige momenten blijken geschreven te zijn door het blinde hoofdpersoonage, bijvoorbeeld wanneer zij over een verslag van een wandeling opmerkt dat deze tekst ‘driemaal gecorrigeerd’ is (R 8). In brailleteksten nemen leestekens een bijzondere plaats in als

‘plotselinge stilte tegenover de klinkende rest’ (R 156). Leestekens zijn, evenals cijfers, tikfouten en woorden uit een vreemde taal, ‘fremdkörper’ (R 89), ‘een lelijke en verwarrende knobbel in het weefsel van de taal’ (R 158). Deze momenten van hapering leggen bovendien de structuur van de hele tekst kortstondig plat: ‘Dat plotselinge verstarren en verkillen van de woordenstroom onder mijn vinger bij een cijfer geeft een ogenblik lang het héle brailleschrift een hiëratisch karakter’ (R 89).

Vergelijkbaar met deze *fremdkörper* is het gebruik van een afkorting in het zojuist aangehaalde citaat uit *Niet vervloekt*. De afkorting ‘bv’ voor ‘bijvoorbeeld’ die in veel geschreven communicatie wordt gebruikt, maar in literaire teksten doorgaans wordt uitgeschreven is daar blijven staan (NV 90). Deze ‘knobbel’ in een passage over wraak en sabotage fungeert als sabotage van het leesproces: het oog van de lezer blijft even hangen waardoor de woekering van de taal kortstondig wordt stilgelegd.

Anders dan in Korstens uitleg van de poëtische functie gaat het bij Kessels niet om oneigenlijk of vervreemdend gebruik van de mechanische projectie van taal. De zinnen zijn weliswaar complex en het tegenovergestelde van bondig, ze zijn wel grammaticaal correct. De ‘poëtische fase van het kapitalisme’ bestaat volgens Korsten uit het openhouden van de vele mogelijkheden waar het poëtische toegang toe heeft. De vertellers van Kessels laten echter zien juist ingeschreven te zijn in een systeem van vaststaande formules. Verzet tegen de kapitalistische structuur kan volgens Korsten in teksten plaatsvinden door opvallend en vervreemdend taalgebruik. Dit model van ‘hapering’ als verzet komt bij Kessels terug op talig niveau.

Via *Ruw*, waarin de verteller aangeeft dat bepaalde woorden en tekens de braillelezer doen opschrikken, kunnen het gebruik van het &-teken en de opnamen van tikfouten in die roman, maar ook de gehanteerde afkortingen in *Niet vervloekt* worden geïnterpreteerd als ‘lichtgevende superdetail[s]’ (HL 33), maar ook als momenten van verzet. De functie van deze tekens en woorden is namelijk te verbinden aan opvatting over verzet waar de vertellers van Kessels bewondering voor hebben. De verteller van *Niet vervloekt* hoopt bijvoorbeeld op een oorlogsverklaring van een oude vriendin. ‘Daardoor zou onze vriendschap meteen fel oplichten en loskomen uit haar onverschillig geworden bestaan’ (NV 88). Zij ziet de daad van weigeren als unieke daad die oplicht tegen de achtergrond van de eenvormige werking van de (talige of kapitalistische) machine.

Dit correspondeert met het model van verzet waar de vertellers van Kessels naar zeggen te verlangen: een daad stellen tegen de maatschappelijke verwachtingspatronen. Deze daad is te vergelijken met de uitleg van de poëtische functie als vorm van ontregeling of vervreemding. Jakobsons taaltheorie, door Korsten gebruikt als uitleg van de poëtische kracht van taal, legt de nadruk op het ‘vervreemdende’ aspect van poëtische taal. De poëtische functie werkt door het doorbreken van verwachtingspatronen omtrent taalgebruik (Korsten 2007: 8). Zoals het onverwacht gebruik van een woord een poëtische ervaring van een tekst oproept, zo lijkt ook het onverwachte verzet tegen de



verwachtingspatronen omtrent arbeid en loon voor de vertellers van Kessels' oeuvre poëtische lading te hebben.<sup>12</sup> Deze vorm van verzet is vervreemdend in die zin dat het zich keert tegen de herhaalbaarheid en gelijkschakeling van arbeid en waren door het kapitalisme. Dit principe kan vergeleken worden met tekstuele vervreemding als vorm van verzet tegen betekenisproductie of tegen verwachtingspatronen en de logica van zinsopbouw.

Daarnaast is er echter nog een potentieel ontregelend principe werkzaam: de woekering van zinnen en beelden die het onderwerp van de tekst ondermijnt. Deze woekering bouwt voort op het principe van equivalentie en drijft dit zozeer uiteen dat de teksten aan betekenisproductie ontglippen. Het 'woekerende verzet' staat diametraal tegenover het 'haperende verzet' van het unieke moment van weigeren. Deze twee vormen van verzet worden niet expliciet tegenover elkaar gesteld in het werk van Kessels, maar komen wel exact overeen met twee posities in een andere polariteit, namelijk die tussen man en vrouw. *De god met de gouden ballen* stelt namelijk de vrouwelijke seksualiteit voor als 'woekerend' terwijl de mannelijke lust 'puntig' is (zie §6.1.4). Op woordniveau corresponderen de twee vormen van tekstueel verzet dus met twee geslachtelijke posities.

---

<sup>12</sup> Korsten merkt ook op dat het poëtische 'niet strikt gebonden [is] aan het medium van taal'; hij begint zijn oratie met een herinnering aan een poëtische, niet-talige ervaring (Korsten 2007: 8, 6).

## Hoofdstuk 5: *Écriture féminine*

Om de genderposities nader te onderzoeken, kunnen we om te beginnen terugkeren naar de poserende Lot uit *Een sierlijke duik*, die model stond voor het arbeidsproces. Dit arbeidende lichaam is niet alleen opvallend omdat ze niets doet, niets produceert, en toch werkt, omdat ze zweeft tussen materiële en immateriële arbeid, maar ook omdat het een vrouwelijk lichaam is. Wat zegt dit over de plaats van de vrouw in de arbeidsverdeling, en wat laat het zien over de identificatie van deze en andere vertellers uit Kessels' oeuvre als vrouwelijk subject? Voordat deze vragen worden beantwoord, wil ik echter eerst een specifieke filosofische positie omtrent geslachtelijke verschillen toelichten. Het gaat dan om de zogenaamde *écriture féminine*, de verzamelnaam voor een bepaalde stroming in het (Franse) feminisme uit de jaren zeventig, die niet zozeer ijverde voor inclusie van de vrouw in de mannelijke normen, maar de productie van de concepten mannelijkheid en vrouwelijkheid zelf aan de kaak stelde. Denkers als Hélène Cixous, Luce Irigaray en tot op zekere hoogte Julia Kristeva, probeerden aan te tonen dat 'het vrouwelijke' in de cultuur continu ondergewaardeerd wordt. Hun strategie bestond er dan ook uit het vrouwelijke op te waarderen.

Wat deze drie denkers bindt is een specifieke manier van denken over gender en sekse. Zij veronderstellen een verschil tussen de seksen en onderzoeken wat de vrouwelijke subjectiviteit specifiek vrouwelijk maakt. Bovendien is het denken van deze drie auteurs diepgaand beïnvloed door het poststructuralisme en de psychoanalyse en bestaat hun theorie over 'seksuele differentie' voor een groot deel uit taalkritiek. Deze nauwe verwevenheid met taalopvattingen kan een reden zijn voor het gemak waarmee de term *écriture féminine* wordt geëxtrapoleerd naar de literatuur als categoriserend concept. Voordat ik de gronden daarvoor onderzoek, zal eerst de theoretische achtergrond van de *écriture féminine* en de plaats ervan in zowel de feministische als de poststructuralistische traditie aan bod komen. Daarbij zullen de posities van de drie genoemde denkers worden besproken.<sup>13</sup>

### 5.1 Vrouwelijke specificiteit

Wat Cixous, Irigaray en Kristeva gemeen hebben is een bepaalde houding in het debat over seksuele differentie. Alle drie beschrijven zij een specifiek vrouwelijke positie, wat veronderstelt dat er aanwijsbare verschillen zijn tussen man en vrouw. Deze verschillen zijn niet alleen lichamelijk (biologisch) maar hebben ook een subjectieve of culturele component. Met andere woorden: er is volgens deze denkers een specifiek vrouwelijke ervaring van de wereld en een specifiek vrouwelijke uitdrukking van die ervaring. Deze positie is de denkers op verschillende vormen van kritiek komen te staan, die in het onderstaande genoemd en toegelicht zullen worden. Deze 'denkers van het verschil'

---

<sup>13</sup> Naast deze drie namen zijn er nog andere tijdgenoten in verband te brengen met de *écriture féminine*, zoals Monique Wittig, of de schrijfsters rond de uitgeverij *des femmes* van Antoinette Fouque, waar ook Cixous publiceerde (zie Braidotti 1990: 240-248; Humm 1994: 93).

zouden geen rekening houden met de politieke en sociale realiteit van vrouwen, en daarnaast zouden ze essentialistisch en eurocentrisch zijn. Deze punten, die inderdaad bij alle drie de denkers aan te wijzen zijn, vloeien voort uit hun preoccupatie met de talige en culturele structuren (met de ‘superstructuur’) waarin genderpatronen ingeschreven zijn.

Dat onderscheidt deze denkers van een standpunt dat vaak als feministisch wordt gezien: het strijden voor vrouwenemancipatie. Het gaat Cixous, Irigaray en Kristeva niet om gelijkheid van man en vrouw, maar juist om het verschil tussen de twee. ‘Gelijkheid opeisen, als vrouwen, lijkt me een verkeerde uiting van een reëel doel,’ schrijft Irigaray (1992: 13). Zij erkent daarmee het belang van gelijke rechten voor man en vrouw, maar wijst erop dat het begrip ‘gelijkheid’ het bestaan van een norm veronderstelt. Deze norm is in de Westerse cultuur de mannelijke norm. Door een gelijkwaardige positie in de maatschappelijke verhoudingen te willen bevechten, bevestigt deze generatie feministen de achterliggende logica van deze verhoudingen. Cixous, Irigaray en Kristeva onderzoeken elk op hun eigen manier de oorsprong en dynamiek van de ‘mannelijke logica’ van de cultuur (in navolging van Derrida aangeduid als ‘fallogocentrisch’). Dat betekent evenwel niet dat zij op enige manier de politieke feministische strijd willen tegenwerken, hoewel hen een zekere veronachtzaming van de ‘reële politieke strijd’ dikwijls wordt verweten (zie Braidotti 1990: 235; Moi 1985: 147).

Evenmin betekent de opwaardering van de vrouwelijke subjectiviteit dat deze ervaring is voorbehouden aan de vrouwelijke sekse. Toch wordt met name Irigaray essentialisme verweten. De drie hier besproken denkers houden in zekere mate vast aan een onderscheid tussen biologisch geslacht en culturele gender, zoals dat in eerste instantie werd ontwikkeld door Simone de Beauvoir.<sup>14</sup> Dat onderscheid kan fungeren als een tegenwerping van het verwijt dat de *écriture féminine* essentialistisch zou zijn: er is geen noodzakelijk verband tussen lichamelijke geslachtskenmerken en een subjectieve ervaring van de wereld. Met andere woorden: de twee punten van kritiek op dit denken hebben te maken met reëel aanwijsbare, materiële condities van het vrouw zijn (de socio-economische situatie van vrouwen en hun lichamelijk geslacht). De theorie rond de *écriture féminine* is echter gericht op de ervaring van deze wereld, dus op psychologische structuren, en op de culturele constructies van die ervaring. Cixous verwoordt het in een interview als volgt:

I do not live, if you wish, exclusively at the level of superstructures. In other words, I do not for a moment imagine that the world will be transformed by writing alone. That would be so completely anti-Marxist that it would not reflect my position at all. I believe there is a double movement, a double History... there are two currents with different rhythms. There is one which is really our economic and social history and there, socio-economic structures must change. But even if society changes, in a way that a Marxist or communist might wish, this would not affect the problem of woman's position.

---

<sup>14</sup> Zij mengen zich echter niet expliciet in deze discussie. Irigaray gebruikt andere termen en maakt onderscheid tussen *sexe* en *genre*, waarbij die eerste (‘seks’) staat voor de ervaring van het geslachtelijke, en de tweede (‘geslacht’) voor de culturele bepaaldheid ervan (Vincenot en Verberk in Irigaray 1992 [1990]: 9).

Starting with this change – that is the social and economic change – we must completely re-define and re-think the articulation “man/woman” (Cixous 2008: 63).

De superstructuur is de plaats waar de articulatie van het verschil tussen man en vrouw wordt vormgegeven en gereproduceerd. Voor de drie denkers is taal een bepalende factor. Het taalgebruik dat als neutraal uitdrukingsmiddel geldt, is helemaal niet neutraal maar sterk gendergekleurd. Het fallocentrisme van de cultuur, waarin het mannelijke continu hoger gewaardeerd wordt, hangt samen met het logocentrisme, het primaire belang van het woord. Cixous en Irigaray gebruiken dan ook de term ‘fallogocentrisme’, ontleend aan Jacques Derrida. ‘De seksuele differentie is niet eenvoudigweg lichamenlijk, want ze geeft vorm aan de taal en krijgt vorm door de taal’, schrijft Annemie Halsema over Irigaray (in Ceton et al. 2012: 431). Zij wijst bijvoorbeeld op het geslacht van woorden in de Franse taal, waarin vaak de vrouwelijke variant als minder gewaardeerd wordt (Irigaray 1992: 74-76).

Dit is slechts een aanwijzing van hoe volgens deze denkers het talige en culturele als zodanig geen uitdrukingsmogelijkheid heeft voor de vrouwelijke ervaring en de vrouwelijke subjectiviteit. Zij richten zich daarbij wel op verschillende talige en culturele domeinen. Cixous richt zich in ‘Le rire de la Méduse’ op ‘schrijven’, waarmee zij zowel doelt op de culturele praktijk van het (literaire) schrijven als op een meer alledaags taalgebruik.

I maintain unequivocally that there is such a thing as *marked* writing; that, until now, (...) writing has been run by a libidinal and cultural – hence political, typically masculine – economy; that this is a locus where the repression of women has been perpetuated (...) where woman has never *her* turn to speak (Cixous 1976: 879).

Irigaray onderzoekt in haar dissertatie<sup>15</sup> het discours van Westerse mannelijke denkers als Plato, Hegel en Freud, die het vrouwelijke enkel gebruiken als ‘spiegel’ voor de mannelijke ervaring (zie Moi 1985: 132). Zij stellen de Rede voor als mannelijk kennissubject waarin het vrouwelijke en het lichamenlijke onderdrukt worden (zie Braidotti 1990: 251). Elders schrijft Irigaray voor wat betreft de plaats van de vrouwelijke seksualiteit in psychoanalyse:

De psychoanalyse houdt over de vrouwelijke sexualiteit (sic) het vertoog van de waarheid. Een vertoog dat het ware zegt van de logica van de waarheid: namelijk dat *het vrouwelijke er geen plaats heeft behalve binnen modellen en wetten die door mannelijke subjecten uitgevaardigd zijn*. Wat impliceert dat er niet werkelijk twee geslachten bestaan, maar één (Irigaray 1981b: 11).

Kristeva becommentarieert in ‘Stabat Mater’ de representatie van de vrouw in de christelijke traditie, waarin

seksualiteit echter ook verlaagd [is] tot het niveau van de veronderstelling. (...) Een vrouw zou daarin slechts de keuze hebben zich te beleven als hetzij *hyperabstract* (...), hetzij als niets anders dan *verschillend*, anders, gevallen (...). Zij zou echter niet toe kunnen treden tot de complexiteit van het gedeeld en heterogeen zijn (Kristeva 1991: 277).

---

<sup>15</sup> *Speculum de l'autre femme*. Paris: Éditions de Minuit 1974.

In de citaten van Irigaray en Kristeva zien we ook wat hen op het verwijt van eurocentrisme kan komen te staan: beiden reageren op een Westerse traditie en schenken geen aandacht aan de implicaties van of voor de ervaring van vrouwen in een andere culturele, filosofische of religieuze traditie. Cixous noemt in een voetnoot van ‘Le rire de la Méduse’ de Westerse oriëntatie van haar tekst en legt bovendien een verband tussen de onderdrukking van de vrouw en de onderdrukking van niet-Westerse landen: in beide gevallen gaat het om de internalisering van een betekenisveld van ‘zwart’, ‘donker’ en ‘gevaar’ (Cixous 1976: 877-878 en noot 2).<sup>16</sup> Cixous, voor wie als Algerijns-Franse, joodse vrouw de kruising van verschillende identiteiten in haar werk zowel als in haar privéleven belangrijk is (zie Stevens 1997: 203), stelt in deze tekst het sekseverschil echter voor als primair verschil. Andere ‘bevrijdingsbewegingen’ brengen voor de vrouw in deze strijd het gevaar mee van opnieuw onderdrukt te worden (Cixous 1976: 882).

Cixous, Irigaray en Kristeva behandelen dus niet dé vrouw, maar onderzoeken de (on)mogelijkheid van representatie van de vrouwelijke ervaring in de Westerse cultuur. Behalve met religieuze iconografie en filosofische meesterteksten heeft dit alles te maken met de taal. De drie Franse denkers werken binnen een poststructuralistische traditie waarin taal een centrale plaats inneemt als vormgever van het denken, maar ook van cultuur en daarmee van de articulatie van mannelijk- en vrouwelijkheid.

## 5.2 Vrouw in de taal

Hoewel elk van deze filosofen de plaats van de vrouw in de taal (of het gebrek daaraan) analyseert, geeft alleen Kristeva een helder oppositioneel systeem van het mannelijke en het vrouwelijke in de taal. Cixous en Irigaray geven daarentegen een meer performatieve uitwerking ervan: zij proberen door middel van hun teksten de omverwerping van het ‘fallogocentrische’ systeem te bewerkstelligen. De opvatting dat taal nooit neutraal<sup>17</sup> is geldt evenzeer de taal die de denkers zelf gebruiken om hun theoretische opvattingen over te brengen. De bespreking van het vrouwelijke in de taal hangt dus samen met een formele uitwerking van deze opvattingen in de praktijk.

Kristeva onderscheidt twee tekensystemen: het ‘symbolische’ en het ‘semiotische’. Het symbolische moet begrepen worden als de (talige) structuur waarin wij allemaal zijn ingebed en is ontleend aan het werk van Jacques Lacan. Kristeva’s inbreng is wat zij noemt de semiotische structuur. Dit systeem is verwant met de kinderlijke fase, waarin het kind de band met de moeder vormgeeft in gebaren en repetitieve klanken. Het is in die zin een non-verbaal systeem. Intreden in de volwassen wereld betekent binnentreden in het symbolische systeem, dat de maatschappelijk bepaalde genderpatronen bevat. Dat betekent niet dat het semiotische systeem na de kindertijd ophoudt te bestaan, wel dat er geen plaats voor is in de symbolische structuur. Zo is er, schrijft Kristeva in ‘Stabat

---

<sup>16</sup> Daaruit volgt dat de niet-Westerse vrouw dubbel onderdrukt is. Vergelijk bell hooks. *Ain't I a Woman. Black Women and Feminism*. Cambridge: South End Press 1981.

<sup>17</sup> Luce Irigaray. *Parler n'est jamais neutre*. Paris : Éditions de Minuit 1985.

mater', geen ruimte voor melk en tranen, twee symbolen waarmee de (heilige) moederfiguur in de westerse cultuur wordt afgebeeld: 'zij zijn beide metaforen van de niet-taal, van een "semiotiek" die aan de talige communicatie ontsnapt' (Kristeva 1991: 278).

Irigarays gender-en-taalopvatting is bijzonder meervoudig, maar kent wel een hele praktische component. Behalve een analyse van de geslachtelijke kenmerken van taal heeft zij ook het taalgebruik van mannen en vrouwen onderzocht (Irigaray 1992: 33-42). In de door het mannelijke gedomineerde taalstructuren is er volgens Irigaray geen werkelijke mogelijkheid voor het vrouwelijke subject om zichzelf uit te drukken. Er is geen ruimte voor zogenaamde 'vrouwenspraak' (*parler femme*). Daar kan echter wel verandering in gebracht worden, door meer gebruik te maken van een specifiek vrouwelijke taal (zowel mondeling als tekstueel en visueel). Irigaray ziet een revolutionair potentieel in het 'cultiveren' van de moeder-dochterband, bijvoorbeeld door de uitwisseling van objecten en woorden die tussen moeder en dochter circuleren, maar ook door gebruik van het vrouwelijk meervoud (*elles*), dat tegenwicht zou moeten bieden aan het gebruik van het mannelijk persoonlijk voornaamwoord (*il, ils*) als neutrale optie (53-54) – een argument dat in het Nederlands komt te vervallen.

In haar eerdere werk geeft Irigaray uitdrukkelijk geen voorbeeld van vrouwenspraak: in haar dissertatie schrijft zij zich specifiek in een mannelijk discours in (in plaats van, bijvoorbeeld, een nieuw discours *entre femmes* op te stellen). De manier waarop wordt echter wel genoemd als praktische uitwerking van kritiek op mannelijk taalgebruik. Irigaray uit haar kritiek namelijk in een taalgebruik dat zeer dicht blijft bij de taal van de filosofen die zij behandelt. De verteller van *Speculum de l'autre femme* is, volgens Toril Moi, 'speaking as a woman miming male discourse (...). The feminine can thus only be read in the blank spaces left between the signs and lines of her own mimicry' (1985: 140). Dit wordt uiteindelijk een paradoxale strategie waarbij het imiteren van mannelijk discours feitelijk vrouwen spiegelt die gedwongen zijn middels imitatie te spreken.

Naast de praktische aanwijzingen voor het ontwikkelen van vrouwenspraak en het praktijkvoorbeeld van Irigarays 'mimicry' van het mannelijke discours geeft zij ook een metaforische betekenis aan 'vrouwelijke taal'. In *Ce sexe qui n'est pas un* legt Irigaray een verband tussen het vrouwelijk geslachtsdeel, de vrouwelijke seksualiteit en het vrouwelijke taalgebruik. Het vrouwelijk geslachtsdeel is 'altijd minstens tweevoudig' omdat het bestaat uit twee delen (de schaamlippen) die samen een ondeelbare eenheid vormen. 'De vrouw "raakt" haarzelf voortdurend aan, (...) omdat haar geslacht uit twee lippen bestaat die elkaar onophoudelijk kussen. Zij is dus in haarzelf al twee – niet te scheiden in een of twee enen – die elkaar aanraken' (Irigaray 1981b: 32). Deze meervoudige seksualiteit kan volgens Irigaray niet gearticuleerd worden in het heersende model van mannelijke seksualiteit, gericht op eenheid, identiteit en een tegenstelling tussen activiteit en passiviteit. De morfologie van het vrouwelijk geslacht leidt tot een andere beleving van seksualiteit, maar ook tot een andere 'economie' van bezit en van taal. In deze vrouwelijke morfologie is 'eigendom' of toe-eigening niet mogelijk, maar gaat het daarentegen om nabijheid, om aanraking zonder ooit samen te vallen met

het andere object. ‘De vrouw geniet van iets dat *zo nabij is dat ze het niet kan bezitten, net zo min als ze haarzelf kan bezitten*’ (37, cursivering in het origineel). Ook het taalgebruik kenmerkt zich door nabijheid, en niet door identiteit – een woord kan nooit helemaal samenvallen met de betekenis, en wat wordt gezegd is op het moment van zeggen al veranderd, al niet meer ‘identiek met wat zij wil zeggen’.

Ook in haar spreken – als ze het tenminste al durft – raakt de vrouw zich voortdurend en steeds weer aan. Haar kletsen, haar uitroepen, haar halve confidenties scheiden haar nauwelijks van haarzelf, ook niet de zinnen die ze niet afmaakt... (...) Men zou met een ander oor naar haar moeten luisteren, als naar een ‘andere betekenis’ die zich voortdurend aan het weven is, die voortdurend de woorden omhelst, maar zich daarvan ook losmaakt om niet te verstijven, te stollen. Want als ‘zij’ dit zegt, is het niet, al niet meer identiek met wat zij wil zeggen (36, cursivering in het origineel).

Irigaray stelt hier een model van ‘vrouwelijk spreken’ op dat zich kenmerkt door uitstel van betekenis, door diffusie en aanraking – een manier van spreken die niet gehoord wordt binnen een model waarin samenhang en logica als belangrijk gelden. Een manier van spreken bovendien, die dicht in de buurt komt bij een postmoderne taalopvatting, bij een manier van schrijven die als ‘rizomatisch’ gekenmerkt kan worden. Irigaray merkt zelf ook op dat het meervoudige aan een opmars bezig is. Is vrouwelijk spreken, zo vraagt zij zich af, vergelijkbaar met hoe ‘de huidige cultuur wil zijn? En zoals nu teksten worden geschreven’ (35)?

### 5.3 Vrouw in de literaire tekst

De term *écriture féminine* verwijst dus naar een uitgebreide en meerduidige theoretische positie die door verschillende stemmen wordt vertegenwoordigd en zich inschrijft in het geheel van de Westerse cultuur. Er is evenwel via Irigaray ook aandacht voor een engere betekenis van *écriture* als taal en zelfs als tekst. Deze betekenis is nauw verbonden met Cixous’ invloedrijke artikel, waarin zij eveneens vertrekt vanuit de gedachte dat binnen de cultuur waarin zij schrijft, geen plaats is of lijkt te zijn voor een typisch vrouwelijke manier van schrijven. Waar Irigaray zich in ‘Ce sexe qui n’est pas un’ richt tot mannen, die als ‘jullie’ worden aangesproken, wendt Cixous zich in ‘La rire de la Méduse’ tot vrouwen, tot wie zij zegt:

Write, let no one hold you back, let nothing stop you: not man; not the imbecilic capitalist machinery, in which publishing houses are the crafty, obsequious relayers of imperatives handed down by an economy that works against us and off our backs; and not *yourself* (Cixous 1976: 877, cursivering in origineel).

Cixous plaatst hier ten eerste haar betoog in het kader van de strijd tegen het dominante kapitalistische systeem, dat verbonden wordt aan het mannelijke. Met de verwijzing naar de boekenwereld plaatst Cixous haar betoog ook in een specifiek literair kader. Cixous is de enige van de hier besproken denkers die het idee van de *écriture féminine* ook in de *littéraire* praktijk heeft gebracht. Bij Irigaray zijn weliswaar tekstuele strategieën aan te wijzen (zoals mimicry) waarmee zij een vrouwelijk discours in werking probeert te stellen, maar doet dit binnen het genre van de academische,

filosofische tekst. Cixous is naast haar theoretische werk ook bekend als (bijzonder productief) schrijfster van literaire teksten alsook stukken voor het theater, die evenwel vaak in het licht staan van haar theoretische uitgangspunten van het feminiene schrijven (zie Stevens 1990).

Toch fungeert het concept van ‘vrouwelijk schrijven’ ook als literatuurwetenschappelijk concept, wat blijkt uit besprekingen van de drie denkers in anthologieën en overzichten van feministische literaire kritiek (zie Moi 1985; Eagleton 1991; Humm 1994). Maggie Humm situeert de *écriture féminine* in de ontwikkeling van de feministische literatuurkritiek als theoretische onderbouwing hiervan (Humm 1994: 15). De feministische literatuurstudie was tot halverwege de jaren zeventig, toen Cixous, Irigaray en Kristeva hun invloedrijke teksten schreven, met name bezig geweest met het bestuderen van genderstereotypen en de reproductie ervan in literatuur, of met een meer literair-historische benadering waarbij vrouwelijke schrijfsters werden herontdekt. Binnen deze literatuurstudie blijven basisaannames over het literaire veld overeind, zoals wat als literatuur wordt aangemerkt – iets dat Cixous bijvoorbeeld probeerde te veranderen.

Cixous en Kristeva merken bovendien op dat niet alle literatuur die door vrouwen wordt geschreven, ook ‘vrouwelijk schrijven’ is. Het aantal vrouwelijke schrijfsters in de literatuur is, hoewel ‘ridiculously small’, ‘a useless and deceptive fact’, omdat er onder deze vrouwelijke auteurs een ‘immense majority’ is ‘whose workmanship is in no way different from male writing, and which either obscures women or reproduces the classic representations of women (as sensitive – intuitive – dreamy, etc.)’ (Cixous 1976: 878). Cixous ziet voorbeelden van vrouwelijk schrijven in de Franse literatuur alleen bij Colette, Marguerite Duras en Jean Genet. Inderdaad, een man, want hoewel Cixous stelt dat alleen een vrouw de vrouwelijke beleving kan beschrijven, en een man alleen de mannelijke (877) is de vrouwelijke *stijl* van schrijven blijkbaar ook beschikbaar voor mannelijke auteurs. Kristeva ziet voorbeelden van wat zij het semiotische noemt in avant-gardistische literatuur, vaak bij mannelijke auteurs als James Joyce. Kristeva zou ‘teleurgesteld’ zijn over de literaire experimenten van vrouwelijke schrijfsters in haar eigen tijd, schrijft Denise de Costa, omdat zij zich schuldig maken aan het ‘vrouw-effect’, het zwijgend ondersteunen van de macht van het mannelijke taalsysteem waardoor ze aan de zijlijn van het experiment blijven staan (De Costa 1989: 85-86; vergelijk Kristeva 1986: 131).

De door Bousset gegeven kenmerken zijn terug te leiden tot hun theoretische oorsprong. ‘De kenmerken van het vrouwelijke schrijven zijn in [Kessels] romans duidelijk aanwezig: het vloeiende van het bestaan en van de identiteit en de erotiek van de taal en van de lichamelijkeheid (Luce Irigaray), de cyclische tijdsbeleving (Julia Kristeva), de poëtische, associatieve stijl (Hélène Cixous)’ (Bousset 1997). Wat Bousset echter onbesproken laat is de specifieke taal- en literatuuropvatting die ook onderdeel is van deze stroming in het denken over seksuele differentie.

De theoretische achtergrond van het concept *écriture féminine* is dus nogal wat complexer dan het wordt voorgesteld wanneer Brems, Bousset en Van Laar het werk van Kessels ‘indelen’ bij deze stroming. *Écriture féminine* is niet ontwikkeld als literair-historische categorie en fungeert ook niet als



zodanig in het Nederlandse literaire veld. Brems maakt weliswaar een schetsmatige indeling van een stuk of wat vrouwelijke auteurs die ermee in verband te brengen zouden zijn, maar in recensies of artikelen wordt de term slechts sporadisch – en dus niet categorisch – genoemd in verband met auteurs in het Nederlands taalgebied.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> In *Literom* komt de term 9 keer voor, waarvan 5 keer in verband met het proefschrift van Denise de Costa, die het concept inzet bij bestudering van het werk van Anne Frank en Etty Hillesum. De term wordt hier dus al door het besproken boek ingezet. De andere keren gaat het om een interview met Kristien Hemmerechts, en recensies van Lidy van Marissing, Elly de Waard en Monika van Paemel.

*DBNL* geeft 42 resultaten voor *écriture féminine*, vaak in verband met Cixous, Irigaray, Kristeva of andere tijd- en landgenoten en een enkele keer in verband met de reeds genoemde Joyce en Duras. Nederlandstalige auteurs die aan ‘vrouwelijk schrijven’ worden verbonden zijn enkel Pamela Koevoets (C.B. 1990) en Van Paemel. (Musschoot 2001; Brems 2005). (N.B.: dit vluchtige onderzoek is niet gecorrigeerd voor het dubbel voorkomen van teksten, en teksten die niet in de *DBNL* zijn opgenomen maar wel in de zoekresultaten voorkomen, zijn niet ingezien.)

## Hoofdstuk 6: Vrouwen en vrouwelijkheid

### 6.1 Vrouw met de hakken over de sloot

De hoofdpersonages van Kessels' boeken zijn telkens vrouwen, maar zij beschrijven zichzelf niet als uitgesproken vrouwelijk. Het lichaam dat Lot in *Een sierlijke duik* toont heeft 'pas laat, en met de hakken over de sloot (...) beslist ten gunste van het vrouwelijk geslacht' (ESD 6). Het voldoet niet aan het stereotiepe vrouwbeeld uit de beeldende kunst, wat haar voor de leerlingen en voor de docenten een lastig onderwerp maakt. Dat beeld zouden we wel terug kunnen vinden in het werk van bijvoorbeeld tekendocent Dieter: 'de vrouwen op zijn schilderijen hebben brede ronde lichamen, het zijn klonen, met identieke, praktisch uitgewiste gelaatstrekken en identieke rondingen' (ESD 43). Kessels' verlangen naar uniciteit kennende, is het voor een groot deel de eenvormigheid van een stereotiepe vrouwbeeld waar Lot wars van is. Maar zelfs haar 'hoekige lichaam' plooit zich naar Dieters 'oertype' en gaat lijken op dat van elke vrouw. Ook de leerlingen verkiezen een model met meer rondingen. Sommigen blijven zelfs weg uit de les, 'omdat ik niet dik en rond genoeg zou zijn om hen te inspireren' (ESD 44). Uit onvrede met deze aan haar opgelegde 'mal' van vrouwelijkheid begint de hoofdpersoon 'terug te vechten' (ESD 45) door hele uitbundige en krachtige poses aan te nemen. Haar gevecht vindt echter niet de weerklank waar ze op had gehoopt. De meisjes in de klas, met hun 'volle lippen' en 'grote borsten' uiterst seksueel beschreven, 'herkennen [haar] niet als een van hen' (ESD 119). Lot legt niet alleen de arbeidsverdeling, maar ook haar problematische genderpositionering als niet-vrouwelijke vrouw bloot.

#### 6.1.1 Verbond van arbeidende vrouwen

In de beschrijving van het personage Lot staan zowel haar vrouwelijkheid als haar arbeidspositie ter discussie. Het gaat hier om een combinatie tussen vrouw en economie die zich richt op de reële maatschappelijke positie van de vrouw, en niet om de culturele of symbolische economie van vrouwelijkheid. Het eerste dat opvalt als we kijken naar arbeidspositie van de verschillende personages in het oeuvre van Kessels innemen is de duidelijke scheiding tussen man en vrouw daarin.

De tegenspelers van de hoofdpersonages hebben dikwijls goedbetaalde en statusrijke banen. Ze zijn bijvoorbeeld rechter (*Boa, Het lichtatelier*), musicus (*Boa*), wetenschapper (*Ruw*) of functionaris voor de 'Verenigde Strijdkrachten' (*De god met de gouden ballen*). Er treden weliswaar ook heel andere mannelijke personages op, vaak zwervers, maar deze nemen niet dezelfde positie ten opzichte van de hoofdfiguur in. Het zijn geliefden uit het verleden (Gillis in *Niet vervloekt*, Richard in *Het lichtatelier*) of kennissen als de 'deftige zwerver' die Veer in de stationskiosk geregeld treft (*GMGB 20*). Zij staan telkens in de schaduw van de geliefde 'tegenspeler' van de hoofdpersoon, in de genoemde voorbeelden respectievelijk Koschka, Edgar en Gus.

In *Een sierlijke duik* zijn de docenten van de tekenklassen waarvoor de hoofdpersoon poseert alle drie mannen. Tussen de leerlingen bevinden zich jongens zowel als meisjes, maar het zijn

uitsluitend vrouwen die ook met naam genoemd worden. In de beschrijvingen van deze Grada, Trude en Siri toont de verteller zich begaan met deze personages, terwijl de docenten vooral dienen als afzetpunt. In de andere romans waarin het werk van het hoofdpersonage een belangrijke rol inneemt zijn haar collega's telkens vrouwen. Zo wordt er een tweedeling opgezet waarin mannen in hooggeplaatste maatschappelijke posities zitten terwijl vrouwen aan de kant van de ongeschoolde arbeid staan.

De verteller plaatst zichzelf consequent aan deze laatste zijde van de tweedeling. Het is daarom niet gek dat wanneer de verteller van *Het lichtatelier* haar daad van verzet pleegt, zij dit doet in naam van de arbeidende vrouw. Ze neemt het niet alleen voor zichzelf op maar presenteert het als noodzakelijk optreden in naam van een heel scala aan mensen. 'In zo'n geval doen we wat we moeten doen, voor de doden en voor de levenden tegelijkertijd, in één zucht, in één monsterverbond bij elkaar gebracht' (HL 65). Zij noemt hier weliswaar één man, haar overleden geliefde, die nu door zijn dood aan de kant van de gedupeerden staat. Daarna noemt zij echter haar collega's van het antiquariaat, een buurvrouw die als schoonmaakster werkt en 'de eiersplitster uit Riga' – een fabrieksarbeider die het onderwerp is van een documentaire<sup>19</sup>. Met andere woorden, haar vloek wordt gepresenteerd als een manier om het op te nemen voor hardwerkende vrouwen die wellicht, zoals haar collega's, te schuchter zijn om voor zichzelf op te komen en in ieder geval onderworpen zijn aan wat Kessels in haar oeuvre schetst als 'verbrijzelende arbeid'. Er wordt een 'monsterverbond' van vrouwen opgesteld in relatie tot hun arbeidspositie.

Een passage in *Boa* schetst wat de opties in de maatschappelijke verdeling zijn voor de hoofdpersoon. Meg overweegt drie typen 'werk':

Dikwijls stel ik me onder mijn handen besmeurde babybiljetjes voor, een oud, van pijn vertrokken gezicht, een rolstoel, mijn tekenplank of de torenhoge stapels borden in het restaurant dat me met zijn op de ruit bevestigde, in hanepoten gekladde mededeling 'Afwashulp gevraagd' pas nog bijna naar binnen had gelokt (B 61).

De keuzes worden hier op een rijtje gezet en kunnen worden herleid tot drie opties. De laatste variant klinkt inmiddels bekend. De verteller overweegt hier te gaan werken in een spoelkeuken, ongeschoold en fysiek werk dat haar waarschijnlijk in staat stelt evenzeer op te gaan in haar overpeinzingen als Veer doet in haar verkoopstersbaan. De eerstgenoemde optie omvat een zorgtaak, zij het voor een kind, een oudere of een mindervalide. Deze optie kan fungeren als model voor als 'typisch vrouwelijke' arbeid. Daartussenin staat nog een derde optie, waar de verteller snel overheen lijkt te willen gaan door het slechts in twee woorden te noemen. Het ter hand nemen van de tekenplank, kunst maken, is ook een mogelijkheid voor haar, maar een die in deze roman niet uitgewerkt wordt (hoewel zich in haar kamer ook een schildersezels bevindt (B 14)).

---

<sup>19</sup> Una Celma. *Egg Lady/Olu Kundze*. Kaupo Filma 2000.

Het moederschap is een positie die door de personages van Kessels niet wordt ingenomen. De vrouwen zijn steevast kinderloos, en presenteren dit als een bewuste keuze, maar hebben daar toch niet altijd helemaal vrede mee. In *Boa* uit zich die ambivalentie het sterkst. Meg zegt enerzijds blij te zijn dat ze geen kinderen heeft, maar vraagt zich wel af of ze als moeder niet ‘eindelijk tot [zichzelf] zou komen’ (B 40), of niet juist het moederschap haar meer in contact zou kunnen brengen met haar eigen vrouwelijkheid. Anderzijds laat zij elders in het boek doorschemeren dat ze helemaal niet zo gelukkig is met haar eigen kinderloosheid. Zo is ze ‘bedrukt’ bij de aanblik van een vriendin en haar pasgeboren kind, ‘zoals je dat oog in oog met een onomstotelijke, eeuwige waarheid kunt zijn: moeder met kind’ (B 89).

Haar strategie is om het moederschap dan maar finaal af te wijzen. Ze noteert een aantal gruwelijke methoden om het ‘Prachtige Privilege’ kwijt te raken om vervolgens te hopen op een ‘metamorfose’ die haar baarmoeder zal vervangen door een ‘jongetje’ (B 90) – hetzelfde jongetje dat wordt verbonden aan het taalvermogen. Meg verlangt ernaar de status van vrouw als potentiële moeder te weigeren en wil zich ‘uit de grenzeloze, als een loodzware last drukkende en als taaie stroop klevende moederwereld lostrekken’ (B 91). In *Boa* hangt dit verlangen samen met het weigeren van de vrouwelijke positie en met een negatieve karakterisering van het vrouwelijke.

*Niet vervloekt* brengt terloops de kinderloosheid ter sprake als iets dat verbonden is aan de jaren zeventig-generatie waartoe ook de naamloze verteller van deze essays zich rekent (NV 146). In *Het nietigste* probeert de verteller een alternatief voor het moederschap te formuleren. Tegenover het moederschap wil zij een ‘bijzonder vaderschap’ stellen, dat inhoudt je levenskracht ‘uit laten stromen’ in een ander.

Kun je in een ander ontwaken, zó dat de volle omvang van je vermogens en gevoelens en talenten pas daar, buiten jezelf, in het geliefde wezen vrijkomt en opbloeit, heel geleidelijk, een beetje zoals een vader ontwaakt en opbloeit in zijn zoon maar dan zonder tussenkomst van de benauwende bloedband en de wisseling van generaties met haar web van strikte gedragsregels en verplichtingen? (...) Het gaat me om een bijzonder vaderschap, waarvan de voorstelling me al ik weet niet hoelang achtervolgt, om een vastbesloten, behoedzaam vaderschap, vrij voor beide geslachten, en om adoptie (symbolische, geen wettelijke) als de mooiste uitdrukking daarvan (HN 143).

Tot de implicaties van dit voorgestelde vaderschap behoort allereerst de afwijzing van de rol die biologisch gezien aan vrouwen is voorbehouden, die van moeder. In plaats van een vrouwelijk of moederlijk model als alternatief voor patriarchale relaties voor te stellen wijst de verteller hier juist de alternatieve positie af. De vader-zoonrelatie is voor het patriarchale systeem de standaardoptie. Zoals onder anderen Irigaray, zich beroepend op de invloedrijke antropoloog Claude Lévi-Strauss, betoogde, vinden economische relaties primair plaats tussen mannen, en zijn vrouwen de vorm en vertegenwoordiging van de waarde van deze transacties (Irigaray 1981a: 14). Wat Kessels hier bij monde van de verteller laat zien is dat het onmogelijk is voor een vrouw om de positie van het symbolisch vaderschap te bemachtigen.

Het moederschap hoort bij een specifiek vrouwelijke positie die de vertellers van Kessels nu juist weigeren in te nemen. Dat geldt ook voor de met het moederlijke of vrouwelijke in verband te brengen zorgtaak die Meg in *Boa* overwoog maar besloot niet te aanvaarden. Ze neemt niet – of in ieder geval niet merkbaar – de rol van verzorger op wanneer haar geliefde in *De god met de gouden ballen* aan kanker lijdt, en in *Het lichtatelier* laat Ilse de zorg voor de epileptische Edgar over aan zijn zus. Gemma verlangt van haar vrienden in *Ruw* uitdrukkelijk niet te veel te hulp te schieten (R 8). ‘Nee, dank je, je hoeft me niet te helpen’ (R 75-76), is haar formule om hulp, en daarmee intimiteit te weren. De meest intieme daad in de roman is wanneer Gemma door haar vriendin Ingeborg gevoerd wordt. Dit plaatst haar in dezelfde positie als de bejaarden waar Ingeborg mee werkt, en leidt ertoe dat Gemma besluit ‘mijn omgeving voortaan op eigen houtje te verkennen’ (R 16). Ook andersom is de zorgende-verzorgende relatie niet een die de hoofdpersonages uit dit oeuvre graag aangaan.

De afwaardering van het vrouwelijke hangt samen met een verlangen naar de mannelijke positie: ten eerste naar het hebben mannelijk lichaam, dat volgens Kessels gepaard gaat met mannelijke persoonlijkheidskenmerken. Maar de afwaardering hangt ook samen met het afwijzen van het moederschap en het verlangen naar mannelijke positie in het ouderschap. Het vaderschap is in deze voorstelling eerder intellectueel dan lichamelijk intiem.

### 6.1.2 ‘Vleugellam en vreugdeloos’

We zien hier dus al enkele kenmerken waarin mannen van vrouwen verschillen: vrouwen verrichten lichamelijke en ongeschoolde arbeid, terwijl mannen hooggeplaatste, intellectuele beroepen uitoefenen. Ook in ouderschapsrollen uit zich deze polariteit: het vaderschap is intellectueel, het moederschap nabij en fysiek. De felle afwijzing van de vrouwelijke positie en het verlangen de mannelijke in te nemen, hangt samen met de manier waarop het vrouwelijke gekarakteriseerd wordt.

In de beschrijving van haar verhouding met ‘de rechter’ geeft Meg (*Boa*) te kennen dat beiden zich niet comfortabel voelen bij hun eigen sekse. ‘Broertje, dacht ik, jij bent toevallig het mannetje, ik het wijfje en daar zitten we, graag of niet, voortaan aan vast’ (B 101). De ‘beslissing’ van het lichaam om man of vrouw te worden is arbitrair. Dat leidt bijvoorbeeld ook tot halfslachtige beslissingen zoals dat van het lichaam van Lot. Toch is, in ieder geval in *Boa*, het sekseverschil primair: het boek opent met een losstaande passage van minder dan een pagina die verschillen tussen man en vrouw centraal stelt. Er is sprake van een ‘optocht’ van eerst mannen, dan vrouwen. In detail wordt beschreven hoe beide groepen lopen. De mannen breed, dreigend en luidruchtig, de vrouwen stilletjes en voorzichtig balancerend op hun hakken. Deze tweedeling is wellicht het resultaat van de observaties van Meg. Verderop beschrijft ze bijvoorbeeld een ‘op naaldhakken schommelende vrouw’ die contrasteert met een schreeuwende en schuimbekkende man (B 29). De optocht is een ‘Hommage aan het leven’ (B 5). Blijkbaar is voor het leven het verschil tussen man en vrouw primair.

In de opgezette polariteit tussen man en vrouw plaatsen de vertellers het vrouwelijke continu in een negatief betekenisveld. Dat begint al met de openingspassage uit *Boa*, waar het mannelijke

wordt geassocieerd met kracht, en het vrouwelijke met angst. Dezelfde associatie zien we in een passage in *Een sierlijke duik*. Lot heeft weliswaar ‘een spleet’, ‘*maar* die interesseerde me niet, ik had hersens en een sterke wil en aanvallen van hevige, bijna agressieve wellust’ (mijn cursivering). Denken, willen en verlangen zijn dus blijkbaar mannelijke kenmerken, tegengesteld aan haar biologische sekse. ‘Later scheen dat alles’ – die mannelijke eigenschappen – ‘door diezelfde spleet te zijn opgeslokt’ – waarbij het vrouwelijke als bedreiging wordt voorgesteld – ‘en ofschoon het allemaal nog werkte, werd het vleugellam en vreugdeloos, angstvallig en passief’ – kenmerken die bij het vrouwelijke zouden horen (*ESD* 7). De mannelijke kenmerken zijn allemaal een aanwezigheid van energie, terwijl de vrouwelijke kenmerken een afwezigheid impliceren, een gebrek aan vreugde, moed en initiatief.

De negatieve connotatie van het vrouwelijke heeft dus in eerste instantie te maken met lichamelijke kenmerken, maar wordt direct verbonden aan persoonlijkheidskenmerken en capaciteiten. De naamloze verteller in *Het nietigste* mijmert dan ook over een ander, ‘verbeterd’ lichaam dat eveneens haar gevoelens, gedachten en begeerten positief zal beïnvloeden: ‘Als ik [een mannentorso] had zou ik misschien minder benauwd zijn, ruimer denken, vuriger begeren. In elk geval zou mijn lichaam me beter bevallen’ (*HN* 42).

### 6.1.3 ‘Spotten zonder te verraden’

Nu is het niet eens het negatieve betekenisveld rondom het vrouwelijke dat Kessels door een van de critici op het verwijt van een antifeministische houding komt te staan. Het gaat in de betreffende recensie om de afhankelijkheid van de mannelijke partner(s) die de hoofdpersoon van *Boa* laat zien (Meijsing 1995). De musicus in die roman vraagt Meg of zij ‘eigenlijk feminist’ is. De term hoort voor haar tot het verleden: ‘Feminisme, ik proefde het woord, het had zijn betekenis verloren, net als eerder woorden als ambitie, gelijke kansen, solidariteit, mentaliteitsverandering, zelfvertrouwen, zelf, samenleving, samen, toekomst’ (*B* 52).

Het feminisme wordt door de verteller in verband gebracht met een revolutionaire beweging waar zij in het verleden zichzelf toe heeft gerekend. Ook elders in Kessels’ oeuvre zien we verwijzingen naar een ‘activistische’ generatie die noodzakelijk tot het verleden behoort. Het gaat om een generatie die jong was in de jaren zeventig, en een communistisch en antiautoritair ideaal nastreefde (*NV* 30, 146; *R* 126). Dit tijdvak wordt vaak gezien als een periode van herstel van de maatschappelijke orde na de revolutionaire jaren zestig, maar historicus Duco Hellema ontkracht dat beeld en stelt dat de sociale strijd onvermoeid, zo niet radicaler en feller doorging (Hellema 2012: 23). Een van de sociale bewegingen in de jaren zeventig was de vrouwenbeweging, geïnterpreteerd als deel van de ‘tweede feministische golf’. Die begon in Nederland met de oprichting van de Man Vrouw Maatschappij in 1968, waar ook de Dolle Mina’s, die in de jaren zeventig hun acties uitvoerden, uit voortkwamen (zie Hellema 2012: 59).

Dat haar eigen gedrag niet strookt met het feministisch ideaal, beseft ook Meg, wanneer zij na een korte discussie over de ongelijkwaardigheid van man en vrouw bij haar geliefde op schoot kruipt. ‘En met een knipoog naar het verleden bedacht ik me hoe paternalistisch hij zich eigenlijk gedroeg, dat afgelebberte woord was me jarenlang ontschoten en paste nu ineens precies’ (B 54).

De afstand in tijd en wellicht ook een afstand in ideeën maakt dat zij nu de kritiek op het paternalistische gedrag van haar partner met een knipoog beziet. Ook de door Meg opgestelde, persoonlijke definitie van feminisme geeft blijk van een knipoog: ‘Het [feminisme] kreeg zijn betekenis terug doordat ik er spottend omheen danste zonder het te verraden’ (B 52). De spot uit zich in deze roman bijvoorbeeld in een opmerking van de verteller slechts een ‘karikatuur’ van het vrouwelijke te geven (B 99). Ook de opmerking in *Het lichtatelier* waarmee de verteller haar kleine verzetsdaad in de context van de sociale arbeidersbeweging plaatst kan gezien worden als een element van spot waarmee deze vertellers zich desalniettemin bewust tonen van en inschrijven in de geschiedenis van sociale bewegingen.

De vraag die Megs definitie van het feminisme oproept is of dit inderdaad is wat de vertellers van Kessels doen. Is de negatieve connotatie van het vrouwelijke culturele construct inderdaad een vorm van spot? Volgens critica Meijsing maakt Meg zich juist schuldig aan verraad, ook al is ze zich daar misschien niet bewust van. Het verraad ligt hem volgens Meijsing in de droom van eenwording tussen man en vrouw waar de vertellers in Kessels’ oeuvre blijk van geven.

#### 6.1.4 ‘De kurk van een wijnfles tegenover de zee’

Op verschillende plaatsen in Kessels’ oeuvre wordt het verschil tussen man en vrouw niet als elkaar volledig uitsluitend gezien. Het is vaak eerder een continuüm, de twee geslachten zijn communicerende vaten. Deze voorstelling houdt verband met de ‘manafhankelijkheid’ die de hoofdpersonages kan worden verweten. Het ideaal is namelijk voor enkele van de vertellers eenwording tussen man en vrouw, een versmelting waarin de tegenstelling oplost.

Man en vrouw zijn niet altijd fundamenteel verschillend, maar vertonen ook kenmerken van het andere geslacht. In *De god met de gouden ballen* heeft Veer een zekere dosis mannelijkheid in zich. Dit komt bijvoorbeeld tot uiting in haar dromen, die worden ‘beheerst door mannelijke schimmen, waartoe ik ook zelf behoorde’, terwijl het vrouwelijke in haarzelf ‘in de onherbergzaamheid van die onmetelijke nacht niet [zou] overleven’ (GMGB 26). Anderzijds draagt de in deze roman opgevoerde man een kern van vrouwelijkheid in zich: ‘Soms leek Gus net als ik een baarmoeder te hebben, met haar cycli, haar kou, haar spasmen en haar kuren (...) late, boosaardige geslachtsverandering van een vermeend onstuitbaar heerschap’ (GMGB 111).

Desalniettemin zijn er in deze roman ook duidelijke verschillen tussen man en vrouw, bijvoorbeeld in de vorm die hun respectievelijke lust aanneemt. De vrouwelijke wellust wordt voorgesteld als vaag en diffuus, fundamenteel anders dan de mannelijke erectie. ‘De dagen waarop mijn lusten als één dwingende erectie opzwellen zijn tamelijk zeldzaam. Er kunnen weken voorbijgaan

zonder dat mijn lusten zich roeren, behalve dan in de vorm van een vaag, diffuus welbehagen dat vervluchtigt zodra iemand het nadert' (*GMGB* 142). Ook wanneer haar seksuele verlangen minder vaag is en juist dwingend, is deze onbevredigbaar:

Alles was seks geworden, een zo fantastische woekering van lusten dat ik het met mijn stoutste fantasieën allang niet meer kon bijbenen; (...) ik snapte niets van die woekering, die veel te groot voor me was en die zich al bij voorbaat zo stierlijk verveelde dat elke gedachte aan verzadiging belachelijk werd, als de gedachte aan de kurk van een wijnfles tegenover het kolkende geweld van de zee (*GMGB* 30).

De vrouwelijke lust is 'tijdloos, nergens in uitmondend, altijd in overgang', terwijl de mannelijke 'opzwellende lust' 'smal en puntig is', 'gretig' en 'onstuimig', 'hoog en borend' (*GMGB* 143). Vrouwelijke seksualiteit wordt voorgesteld als horizontaal, diffuus en uitdijend als een watermassa.

Deze beweging correspondeert met het tekstuele procedé dat Kessels hanteert in haar teksten, van horizontale vertelsituaties en tijdsverloop, van aaneenschakeling van woorden en zinnen. In dat geval gaat het om een woekeren van taal en beeldspraak in de tekst. Woekering wordt hier door de verteller verbonden aan de vrouwelijke beleving van seksualiteit, wat een aanwijzing geeft om de tekstuele laag van Kessels te interpreteren als een oefening in het vrouwelijke schrijven. Tegelijkertijd, zo zagen we, wordt er ook een manier van schrijven – of ontregelen van het schrijven – gethematiseerd die correspondeert met de mannelijke positie. Haperingen in de tekst nemen eerder de vorm aan van een verticale beweging de tekst uit. Deze twee posities worden in paragraaf §6.2 verder onderzocht.

### 6.1.5 'Niet langer een minderheid van één!'

Zoals gezegd verlangen de vertellers bij Kessels er op sommige punten de kloof tussen man en vrouw te slechten. In de vreemde mystiek-erotische schilderijen die de geliefde in *De god met de gouden ballen* maakt kunnen we een aanwijzing zien naar een mogelijke oplossing van het probleem van de seksuele differentie. Op zijn doeken zijn koppels te zien die zijn verenigd in de seksuele daad. Meg in *Boa* valt alleen samen met haar eigen vrouwelijkheid in haar verhouding met de musicus, die haar pas als 'vrouw' benoemt 'in nauw verband met mijn lichaamsopeningen' (*B* 135). Binnen het oeuvre van Kessels kan deze houding ten opzichte van seksuele differentie – als twee zijden van een geheel dat pas heel wordt in de versmelting tussen man en vrouw – dienen als verklaring voor de afhankelijkheid van mannen die de vertellers laten zien.

Ook in *Het nietigste* zien we bijvoorbeeld deze droom van ultieme eenwording. De verteller geeft te kennen ernaar te verlangen haar leven te delen met een bondgenoot of geestverwant en 'Niet langer een minderheid van één' (*HN* 98) te zijn. Om dat te doen, om die twee-eenheid te vormen moet je ten eerste 'ontvankelijk' zijn, en ten tweede leren spreken met je lichaam, 'in een ongecensureerde taal die spelenderwijs de muren neerhaalt tussen seksen, klassen, rassen, soorten' (*HN* 99). In theoretisch opzicht is dus de intersubjectieve relatie een inclusieve, die de potentie heeft binaire



opposities te ontwrichten en op te heffen. In de praktijk echter werkt de hoofdpersoon deze droom steeds uit binnen een heteroseksueel koppel. Sterker nog, het man of vrouw zijn van de respectievelijke partijen is in deze evenals in andere romans van primair belang. Een vergelijkbaar samenzijn tussen personen van hetzelfde geslacht is in de romanwereld van Kessels ondenkbaar.

De kern van deze problematiek bij Kessels' vertellers bestaat uit de spanning tussen emancipatie en trouw zijn aan het ideaal, dat de vorm aanneemt van het (heteroseksuele) koppel. Dat ideaal wordt ook expliciet verbonden aan 'het Sublieme', dat per definitie niet samengaat met een emancipatoir discours: 'Óf men gedraagt zich geëmancipeerd, óf men heeft het Sublieme lief, allebei tegelijk gaat niet, als het Sublieme tenminste een menselijke (mannelijke) gedaante heeft aangenomen' (NV 189). Deze uitspraak staat vlak vóór de opmerking waarin de verteller haar waardering voor de 'amorele machinerie' van arbeid laat blijken. De eenwording met de machine wordt zo verbonden aan de eenwording met de geliefde ander.

In de voorafgaande paragrafen heb ik geprobeerd aan te tonen dat de negatieve connotatie van vrouwelijkheid in Kessels' oeuvre niet zomaar geduid kan worden als antifeministisch, al is het maar omdat een van de vertellers zelf aangeeft dit concept slechts spottend te willen hanteren. Het is deel van een complexe verhouding tot genderidentiteiten waarbij het verlangen naar de andere positie samenhangt met het tegelijkertijd aantrekkelijke en afstotelijke karakter van de sublieme ervaring.

## 6.2 Vrouwelijke taal, economie en verzet

In Kessels' taalhantering zagen we twee manieren waarop de leeservaring ontregeld wordt. Enerzijds ging dat om de woekering van zinnen en beelden, anderzijds om ontregeling door gebruik van leestekens, afkortingen en vreemde woorden. Deze twee vormen van verzet corresponderen met de polariteit tussen man en vrouw die door de vertellers van Kessels in het leven wordt geroepen: de vrouwelijke lust is diffuus, de mannelijke doelgericht. Dit hangt samen met de karakterisering van vrouwelijkheid als passief en ondergeschikt aan de woekering van de lusten, en van mannelijkheid als actief en krachtig, machtig over de wellust. Een verdere aanwijzing dat Kessels' taalhantering genderconnotaties impliceert is het gebruik van focalisatie: de romans zijn consequent vanuit het vrouwelijk perspectief geschreven. Taal wordt ook gethematiseerd in het werk van Kessels, specifiek het vrouwelijk taalgebruik. De opvattingen daarover kunnen worden ingepast in de geschetste polariteit en vervolgens verbonden aan de theorie van de *écriture féminine*. In de theorieën van Cixous en Irigaray zagen we ook een koppeling met mannelijke en vrouwelijke 'economieën', zowel op talig (symbolisch) als op sociaal-politiek niveau. Daar klikken dus opnieuw de twee 'subjecten', het vrouwelijke en het kapitalistische, in elkaar. Kessels' arbeidende vrouwen nemen een houding van verzet in ten opzichte van de moderne kapitalistische arbeidsverdeling waarin immateriële arbeid floreert. Het beeld van de economie dat deze personages schetsen is ook als seksueel gedifferentieerd te beschrijven.

### 6.2.1 Schrijven vanuit vrouwelijk perspectief

Een belangrijk kenmerk van Kessels' teksten is dat ze – op *Ongemakkelijke portretten* na – allemaal geschreven zijn vanuit een vrouwelijke ik-verteller. We blijven in elk boek in het hoofd van de vrouwelijke protagonist en zien alleen wat zij ziet. Het gaat daarbij niet alleen om het zicht, maar ook om andere zintuiglijke en cerebrale ervaringen: we zien, ruiken, horen, voelen, en herinneren wat de hoofdpersoon ziet, ruikt, hoort, voelt of zich herinnert. Dit principiële gebruik van een vrouwelijk subject als focalisator geeft gehoor aan de roep van Cixous om als vrouw te schrijven, om stem te geven aan de vrouwelijke ervaring van de wereld. Het is bovendien ook het stilistisch besluit van de auteur om te schrijven vanuit een vrouwelijke focalisator, dat critici heeft uitgenodigd haar werk te beoordelen als *écriture féminine* of om haar feministisch standpunt te onderzoeken (Meijssing 1995; Bousset 1997).

De keuze voor de vrouwelijke focalisatie leidt ertoe dat de romans van Kessels overkomen als innerlijke monologen. Dat wordt versterkt door het volledig afwezig zijn van het aanspreken van een lezer. De sensatie van het beluisteren van een innerlijke monoloog is het sterkst in de eerste drie romans. In *Boa* wordt slechts een keer verwezen naar een schrijfproces, waarvan deze roman het resultaat zou kunnen zijn (B 45). Vaker laat de verteller blijken in zichzelf te praten, haar gedachten, zoals de verhalen over de geliefde, 'hardop en binnensmonds' uit te spreken (B 24). In *De god met de gouden ballen* komt de tekst overeen met de gedachtegang van het hoofdpersoneage, dat zoals we eerder zagen, af en toe wordt opgeschrikt uit haar overpeinzingen door klanten aan haar kiosk. De tijdssituatie in deze roman, hierboven (§4.2.2) beschreven als horizontaal vlak, is dan ook het gevolg van de perspectiefkeuze: we volgen de (innerlijke en uiterlijke) waarnemingen van het hoofdpersoneage zoals deze zich aan haar voordoen in de tijd. Ter vergelijking: een vertelsituatie waarin de focalisatie verschuift veronderstelt een externe instantie die deze beweging kan maken. Een zelfde 'externe instantie' zou nodig zijn om sprongen in de tijd te maken, terwijl het gegeven dat we 'vastzitten' in het hoofd van de verteller ook maakt dat we gebonden zijn aan de tijd die haar ervaringen in beslag nemen.

*De god met de gouden ballen* is wel gelijk de roman waarin het effect van het gebonden zijn aan de focalisatie van de verteller-hoofdpersoon op de structuur van de tekst het grootst is. In andere romans is de beslotenheid van het subject minder van invloed op de verhaalstructuur. In de tekstenbundels uit 2002 en 2005 is vrijwel geen verhaal aanwezig. Toch zijn ook hier de bespiegelingen en observaties ontsproten aan hetzelfde vertellende subject. Met *Ruw* en *Het lichtatelier* krijgt dit subject weer meer kenmerken toegeschreven en keert bovendien een verhalend element terug. Uit de vorige paragraaf bleek dat vrouwelijkheid als thema vooral in de eerste drie romans een preoccupatie is van de verteller. Het is naar mijn mening niet toevallig dat in deze romans ook het opgesloten zijn in het vrouwelijke focaliserende subject het grootst is.

Dat neemt niet weg dat de vertellers in de zeven besproken werken telkens interne ik-vertellers zijn. Deze consistente vertelsituatie duidt op een expliciete positionering van het zelf als vrouw, ook al

getuigt de inhoud van de boeken vaak van problemen met deze identificatie. De keuze voor de interne focalisatie is te verenigen met een theoretische positie ten opzichte van seksuele differentie. Kessels geeft, al dan niet bewust, gehoor aan de roep om 'te schrijven als vrouw'. Door het gebruik van focalisatie weet zij de vrouwelijke ervaring te vocaliseren. Bovendien leveren de vertellers door het gebruik van deze vertelsituatie impliciet kritiek op de mogelijkheid van de buitenpositie die een externe verteller in de romanwereld is.

### 6.2.2 'Het leeggooien van een emmer'

Het beeld van 'stem geven aan' de vrouwelijke ervaring is niet voor niets gebruikt: in Kessels' werk is het spreken, of eigenlijk: het zwijgen een belangrijk thema. *Boa* opent bijvoorbeeld met het feit dat de naam van de hoofdpersoon amper uitgesproken wordt, en *Het nietigste* begint met de mededeling 'ik zwijg'. In beide boeken heeft het zwijgen een specifieke functie: in *Boa* als signalering van de eenzaamheid, in *Het nietigste* als verklaring van de onmacht van de taal om de ervaring van de wereld te beschrijven. De topos van het zwijgen kan echter ook begrepen worden als strategie in de strijd tegen het aannemen van de vrouwelijke subjectiviteit.

Hierboven is al aangekaart dat de vertellers bij Kessels het vrouwelijke in zichzelf negatief waarderen. Dit hangt vaak samen met het taalgebruik van vrouwen, en dan in het bijzonder *vrouwenspraak*, zoals in de passage: 'Ik vertoon alle verfoeide kenmerken van mijn sekse: huilerigheid, faalangst, bazigheid, een sterk schaamtegevoel, gebrek aan maatschappelijke ambitie. Op een afspraak met mijn vriendin heeft ons gepraat veel gemeen met het leeggooien van een emmer' (NV 209). Hier wijst de verteller op het bestaan van een typisch vrouwelijke manier van spreken, negatief gekarakteriseerd als een (woorden)stroom, een ongecontroleerde beweging, en bovendien middels een metafoor die verband houdt met het doen van huishoudelijk werk (schoonmaken)<sup>20</sup>. In *Het nietigste* lezen we over de vrouwelijke manier van verhalen vertellen: 'eindeloos lang over een of andere ervaring praten en reddeloos verzuipen in ons eigen verhaal nog voor het goed en wel op gang is gekomen' (HN 129). Daarbij blijft het verhaal zelf 'altijd onverteld', evenals de vrouwelijke lust altijd onbevredigd blijft:

laten we de woorden maar volgen in hun kronkelige loop, hiernaartoe, daarnaartoe, in alle mogelijke richtingen (...). Al pratend merken we hoe het schrikwekkende terugwijken van het relevante wordt gesust door de zoete hegemonie van het irrelevante, enorme taalgolven met witte schuimkoppen erop die onmacht verraden en lust (...). Is later de lust weggeëbd, dan rest alleen nog de herinnering aan een overweldigende krachteloosheid, die ons ervan weerhield ook maar een poging te wagen enig voorval uit de alledaagse praktijk verbaal te temmen (HN 130).

---

<sup>20</sup> Ook dit kan gelezen worden een intertekst die verwijst naar de sociale beweging, hier specifiek de vrouwenbeweging. In 1981 werd onder de titel *Alsof je 'n emmer leeggooit* een catalogus van een tentoonstelling over het vrouwenleven in de twintigste eeuw gepubliceerd (zie het dossier 'Geschiedenis van de vrouwenbeweging in Nederland' op de website van Atria: [http://www.atria.nl/atria/nl/bibliotheek\\_en\\_archief/dossiers/\\_rp\\_column2\\_1\\_id/1\\_33](http://www.atria.nl/atria/nl/bibliotheek_en_archief/dossiers/_rp_column2_1_id/1_33) (laatst geraadpleegd op 6 november 2014)).

Het opvallende is uiteraard dat wat Kessels hier beschrijft als een van de ‘verfoeide kenmerken’ van het vrouwelijke spreken precies is wat zij in de vorm van teksten ook doet. De aaneenrijging van woorden, die vaak min of meer hetzelfde betekenen, leidt niet naar een conclusie en omzeilt ‘het verhaal’ zelf, overspoelt het met ‘taalgolven’.

Het vrouwelijke spreken mag dan een negatief gewaardeerd kenmerk zijn, het is wel in relatie hiermee dat de vertellers bij Kessels zich het meest expliciet identificeren als vrouw. Hier worden telkens vormen van de eerste persoon meervoud gebruik: ‘*ons* gepraat’, ‘reddeloos verzuipen in *ons* eigen verhaal’, ‘...dus laten *we* de woorden maar volgen’. De ‘spot’ waar Meg het over heeft in verband met haar eigen feministische positie kan ook juist gevonden worden in het imiteren van de verfoeide vrouwspraak. Als zodanig is Kessels’ imitatie van de vrouwspraak vergelijkbaar met Irigarays principe van ‘mimicry’; al imiteert Irigaray juist het mannelijk discours.

De tegenhanger van dit vrouwelijke spreken is de beheersing van de taal en het tel- en interpretatievermogen dat volgens de vertellers de man eigen is. Gus uit *De god met de gouden ballen* is ‘de onvermoeibare benoemer’ (*GMGB* 42) en in *Boa* staat ‘het jongetje’ symbool voor een taalvermogen dat Meg herovert nadat deze onder invloed van de maan<sup>21</sup> in de war is geschopt (*B* 110). In *Het nietigste* verbindt de verteller het moederschap aan taalgebruik: zij stelt zich voor dat het krijgen van kinderen invloed zou hebben op de manier waarop zij de taal hanteert door de intieme band met een ander (*HN* 111). Hier zien we een verband gelegd worden tussen taalhantering en de relatie tot de ander.

Opvallend is dat in Kessels’ recentste roman het juist een man is die de controle over zijn taalgebruik dreigt te verliezen. Edgar bouwt zijn verhalen op aan de hand van ‘een eindeloos lange lintworm van waargenomen details’, en beantwoordt vragen ‘met een uitputtende opsomming van plaatsen en gebouwen en afdelingen en functies’ (*HL* 32). Zijn verhalen zijn daarom als ‘een web of een val, dodelijk nauwkeurig maar op de een of andere manier altijd ontoereikend, altijd gebrekkig, altijd vol gaten’ (*HL* 33). Hier is de man dus plots de taal net zo min machtig als de ‘emmerende’ vrouwen waar in eerdere boeken op werd gewezen. Deze man werd al eerder ‘ontmannelijk’, toen de verteller hem indeelde bij de slachtoffers van de arbeidsverdeling voor wie zij het op moest nemen. De ondoelmatigheid van de taal van dit personage is echter anders dan de kabbelende irrelevantie van vrouwenpraat. Dat heeft te maken met de genoemde oorsprong van de taalhantering, maar daarnaast zit er ook een fundamenteel verschil in de gebruikte metaforen.

Ten eerste is de machteloosheid van deze man ten opzichte van de taal niet bepaald door zijn biologische geslachtskenmerken, maar het gevolg van een ziekte. Edgar lijdt aan epilepsie, en de manier waarop hij zijn taal hanteert is het gevolg van een toeval. Vandaar ook het gebruik van het woord ‘lintworm’ als metafoor voor de aaneenrijging van details: het gaat om een parasiet, een indringer die het normale taalgevoel en denkvermogen van de man aantast. Het is dus niet mans eigen

---

<sup>21</sup> Vaak geassocieerd met vrouwelijkheid, zie bijvoorbeeld Irigaray 1992: 74.

door de beschrijving van details niet langer een toereikend en consistent verhaal te kunnen vertellen, zoals het wel bij de vrouwelijke natuur hoort om de loop van het verhaal al sprekende kwijt te raken.

Een tweede verschil tussen dit aangetaste spreken en het spreken van vrouwen is de gebruikte metaforiek: dat van een ‘web’ tegenover ‘water’. Dat Edgar zich verliest in de beschrijving van objecten (‘plaatsen en gebouwen en afdelingen en functies’) verraadt een (‘dodelijke’) nauwkeurigheid en impliceert daarmee een grote heerschappij over de taal. Het web, hoewel vol gaten, wordt gesponnen door ‘de draden een voor een met onverbiddelijke precisie’ af te wikkelen (*HL* 33). Het ‘web’ als metafoor staat hier voor doelmatigheid en functionaliteit: een web wordt gesponnen om een prooi te vangen. Bovendien impliceert deze metafoor een subject dat het web spint in zijn eigen voordeel en uit eigen keus. Daarmee staat deze metafoor tegenover het ‘water’ als principe van vrouwenspraak, dat geen aanwijsbaar doel heeft en oncontroleerbaar is, gereguleerd wordt door externe krachten. De polariteit tussen mannen- en vrouwenspraak blijft dus overeind: mannen hebben controle over de taal terwijl vrouwen zich overgeven aan de bewegingen van die taal zelf.

De beschrijving van de web- en de watermetafoor hangt ook samen met de verschillende manieren waarop de mannelijke en de vrouwelijke beleving van seksualiteit worden voorgesteld. Het web van Edgar, dat zich concentreert op ‘dat ene lichtgevende superdetail te midden van alle andere details’ en zich spint als een ‘vijfminutensprong omhoog’, een ‘opklimmende reeks zonder eindpunt’ (*HL* 33), laat dezelfde beweging zien als in de beschrijving van de mannelijke lust als ‘opzwellend’, ‘puntig’, ‘hoog en borend’ (*GMGB* 143): verticaal omhoog. De vrouwelijke seksualiteit wordt zelfs expliciet voorgesteld als water, waar geen kurk tegen opgewassen is (*GMGB* 30).

Beide metaforen passen echter bij een poststructuralistische taal- en postmodernistische literatuuroppvatting: in beide gevallen gaat het om niet-lineaire principes. Het ‘web’ herinnert aan het ‘rizoom’ van Deleuze en Guattari, model voor een niet-lineaire en niet-hiërarchische tekstuele en wetenschappelijke praktijk (Deleuze en Guattari 2013: 1-27). Het tegenbeeld dat Deleuze en Guattari gebruiken is dat van de boom, waarin elke vertakking voortbouwt op een vorige, en waarin elke beweging opwaarts is. Het rizoom beweegt zich daarentegen horizontaal en ondergronds en komt op onvoorspelbare plaatsen aan de oppervlakte. Het verband tussen de ‘uitwassen’ ervan bovengronds niet eenduidig is aan te wijzen: de oorsprong (de ‘ouderplant’) is niet te onderscheiden van de daaruit ontsproten gewassen, die bovendien op onvoorspelbare plaatsen kunnen opduiken. Het rizoom staat eveneens model voor een veranderde opvatting van de tekst, die dan niet langer wordt gezien als doelmatig geheel dat toewerkt naar een conclusie of het overbrengen van een bepaalde boodschap, maar een netwerk opstelt van motieven en tropen, zonder aanwijsbare samenhang. De rizomatische tekst is niet doelmatig maar aleatorisch.

Edgars ‘epileptische’ taalgebruik is weliswaar verticaal maar kent geen stam of eindpunt, is een aaneenrijging van details tot een web vol gaten. Waar de opgestelde polariteit tussen de twee metaforen voor manieren van spreken op wijst, is dat het web, het netwerk, het rizoom óók een structuur kan zijn. Het vrouwelijke blijft daar, volgens de watermetafoor, aan ontglippen, blijft het

onzegbare. De metafoer van de rizomatische structuur is bedoeld om voorbij polariteiten en hiërarchieën te denken. De keuze voor het rizoom is ook in seksueel opzicht betekenisvol: het rizoom verwijst naar planten die asexueel zijn en in zichzelf een voortplantingssysteem vormen. Vanuit de theorie omtrent de seksuele differentie kan juist dit asexuele karakter van de metafoer bekritiseerd worden als manier om geheel aan seksualiteit voorbij te gaan. Kessels' tekstuele wereld wijst constant op de aanwezigheid van mannen en vrouwen en hun onderlinge verschillen.

### 6.2.3 Mannelijke en vrouwelijke economieën

Wat het benadrukken van het man-vrouwverschil betreft kan Kessels' werk geplaatst worden in de stroming van de *écriture féminine* als theoretische positie. Bij de bespreking daarvan vielen al de verwijzingen naar 'de economie' op. Hier zal opnieuw dit denkkader opgenomen worden om het in verband te brengen met twee vormen van economie, die als mannelijk of als vrouwelijk voorgesteld kan worden.. Economie kan op twee manieren worden begrepen: enerzijds de concrete economie van circulatie van goederen en anderzijds een symbolische economie van uitwisseling van culturele tekens. Het Marxistische denkkader gaf al aan dat deze twee in relatie tot elkaar staan: de concrete economische organisatie van de maatschappij bepaalt de culturele patronen; of: de symbolische economie bevestigt en reproduceert de materiële economie. Cixous toont zich bewust van dat onderscheid wanneer zij zegt dat 'I do not for a moment imagine that the world will be transformed by writing alone' (Cixous 2008: 63), maar kiest wel de kant van de superstructuur om op in te grijpen.

In haar tekst 'De vrouwenmarkt' (oorspronkelijk gepubliceerd in *Ce sexe qui n'est pas un*) analyseert Irigaray concrete economische relaties. Zich baserend op het antropologisch werk van Claude Lévi-Strauss betoogt zij dat de ruilhandel – als grondlegger van het moderne economische systeem – van oudsher een mannenaangelegenheid is. Vrouwen treden daarin slechts op als circulerende goederen. De economie is zogezegd 'hom(m)oseksueel', van mannen en tussen mannen (Irigaray 1981a: 12). Irigaray past vervolgens een Marxistische analyse toe op het idee van vrouwen als waar, waarbij zij niet alleen Marx' begrippen maar zijn hele taalgebruik over- en herneemt. Vrouwen zijn de uitgebuitenen van het mannelijk monopolie, dat wordt gesymboliseerd door het doorgeven van de achternaam van de man. De reproductieve arbeid (het dragen en verzorgen van kinderen, het reproduceren van 'arbeidskracht') staat aan de kant van de natuur die de man zich toe-eigent zoals vruchtbare grond in de landbouw: 'de moeder, reproductie-instrument dat de naam van de vader krijgt en in zijn huis opgesloten is, wordt tot privé-eigendom gemaakt en van de ruilmarkt weggenomen' (22).

Deze positie van de vrouw in de economie van goederen maakt dat zij geen toegang heeft tot de markt waar zij wel onderdeel van is. De vrouw als 'gebruiksvoorwerp en draagster van waarde' (14) is ondergeschikt aan het proces van waardevorming waarin zij optreedt als een 'waardespiegel van/voor de man' (15). Dat maakt volgens Irigaray eveneens dat er in de hom(m)oseksuele economie geen ruimte is voor de 'specifieke kenmerken' van de vrouw (23). Het proces van waardevorming valt

samen met het ontstaan van de ‘symbolische orde’ waarin genderverhoudingen ingeschreven staan maar waartoe de vrouw zelf geen toegang heeft (25). Dit hangt samen met de centrale gedachte in Irigarays werk over seksuele differentie, namelijk dat de vrouw zelf ondergeschikt is aan het talige en symbolische systeem dat haar positie en representatie bepaalt. Dit geldt niet alleen haar positie als ruilwaarde, maar ook met name (de representatie van) de vrouwelijke seksualiteit.

Cixous richt zich als gezegd voornamelijk op deze tweede, symbolische, economie, en dan met name op tekstuele economie – de organisatie van teksten. Er zijn volgens Cixous twee typen van economische organisatie: ‘one masculine (...): centralized, short, reappropriating, cutting and alternation of attraction-repulsion; one feminine: continuous, overabundant, overflowing.’ (Andermatt Conley 1991: 98) Door de dominantie van de mannelijke organisatie is de vrouw altijd aangeleerd ingetogen te zijn, zichzelf te beteugelen. ‘Want een “vrouw”, geheel de afdruk van de sociaal-culturele erfenis, is de notie van “terughoudendheid” ingeprent’ (Cixous et al. 1977: 45, mijn vertaling)<sup>22</sup>.

Om deze culturele bepaaldheid aan te vechten moet de vrouw aan het schrijven slaan. Cixous karakteriseert haar eigen stijl als ‘uitbundig’ en wijst erop dat dit niet past binnen de gangbare opvatting van hoe een schrijver zijn tekst dient te organiseren. ‘It never pleases the “economic man” [*éconhomme*] that there is an overflowing feminine’ (Cixous 2008: 52). De tekstuele organisatie wordt verbonden aan de ‘libidinale’ economie, de organisatie van het driftleven. Een mannelijke tekstuele economie is volgens dit model calculerend, wil alleen woorden schenken in ruil voor betekenisproductie (vergelijk Korsten 2007: 13). Het gaat in een ‘so-called feminine’ tekstuele of libidinale economie echter om ‘a certain type of generosity, a certain type of capacity to expend without fear of loss, without calling loss “loss”’ (Cixous 2008: 22).

Deze opvatting raakt aan wat Irigaray bestempelde als kenmerk van de vrouwelijke seksualiteit, die al besloten ligt in haar anatomie. De vrouwelijke economie is niet gericht op bezit of toe-eigening (Irigaray 1981b: 37). Deze economie is niet gericht op geven en nemen als tegengestelde bewegingen, niet op winst of verlies als twee mogelijke resultaten van uitwisseling. Het is immers onmogelijk om iets of iemand te bezitten, evenals het onmogelijk is jezelf te bezitten. Eigendom bestaat niet in de voorstelling van de vrouwelijke economie volgens Irigaray en Cixous, waardoor uitwisseling enkel nog draait om het circuleren wat al openbaar was. Cixous noemt de vrouwelijke positie genereus, omdat de vrouw naar hartenlust kan geven zonder er iets voor terug te verwachten.

Bij Kessels vinden we ook een ‘gevend’ gebaar, specifiek in relatie tot de circulatie van geld, die ons iets vertelt over de geschetste opvatting over de geldeconomie. Een prelude op deze passage is een gebeurtenis uit *Het nietigste* die Rovers interpreteert als een ‘weigering van het christelijke zelf’, omdat de verteller hier weigert een altruïstische daad te verrichten (Rovers 2007: 81). Het gaat hier echter ook om een gevend gebaar dat geweigerd wordt. In *Niet vervloekt* bevindt zich een passage waarin expliciet een verband wordt gelegd tussen altruïsme en christendom, bij monde van de

---

<sup>22</sup> ‘Car, à une “femme”, tout empreinte par l’héritage socio-culturel, on a inculqué l’esprit de “retenue”.’

tegenspeler Koschka. De naamloze verteller gaat hier juist wel een altruïstische relatie aan met een Albanese familie die beneden haar woont, door met enige regelmaat geld te geven. Koschka interpreteert dit als een goede daad die haar een plekje in de hemel zal bezorgen.

Wat hij echter niet weet is dat de gift voortkomt uit een niet-kapitalistische opvatting over geld en bezit. Zij legt uit: ‘mijn financiële reserves zijn niet van mij, ze bevinden zich in een wonderlijk tussengebied, half privé, half openbaar, ze behoren tot een andere lichtzinniger werkelijkheid’ (NV 110). Dat zij de familie geld schenkt heeft minder te maken met ethische overtuiging dan met ‘een intense drang om dingen weg te geven’ (NV 104), een immaterialisme en een verlangen naar ‘vermagering’. Sterker nog, van de sociale rituelen rondom de geldschenkingen – korte gesprekken, het aanbod iets terug te doen of het geld terug te betalen – moet de verteller niets hebben. Zij is bereid haar geld te delen, maar doet dit liever niet in het aangezicht van de ander, de gezichten van de familie achtervolgen haar in haar slaap (NV 108). De gift van de verteller kan nauwelijks een altruïstische daad worden genoemd als zij weigert de relatie met de ander aan te gaan.

Waar deze anekdote blijk van geeft is een ‘alternatieve economie’ die de verteller schetst. In lijn met Cixous kunnen we stellen dat een ‘vrouwelijke economie’ bestaat uit overvloed en dat deze fundamenteel gevend is, tegenover een beperkende en toe-eigenende mannelijke economie. Nu stelt de verteller van Kessels zich met haar alternatieve economie weliswaar tegenover een organisatie waarop het kapitalisme kan gedijen, maar haar model kan toch allerminst vrouwelijk worden genoemd. De weggeefwoede van de hoofdpersoon draait niet zozeer om het gevende gebaar als wel om de drang tot vermindering, vermagering van de verteller zelf. Ook andere vertellers geven te kennen weinig waarde te hechten aan materieel bezit (B 9; ESD 84) en de financiële filosofie die de verteller hierboven te kennen geeft, ontrooft het privébezit van de positie die het inneemt binnen een kapitalistische orde – dat immers alleen kan functioneren op basis van het verlangen kapitaal (privé-eigendom) te genereren.

Het half openbare en semicollectieve karakter van haar opvatting over geld dient echter onderscheiden te worden van het commune-achtig ideaal dat Leda, de persoonlijke en huishoudelijke hulp in *Ruw*, nastreeft. De immer alleen levende vertellers van Kessels’ boeken zouden niets moeten weten van het kraakpand waar alles gedeeld wordt. Gemma bekijkt zichzelf in de spiegel van Leda’s leefwijze:

Vindt ze mijn leefwijze decadent? De flessen wijn, de make-up de kasten vol cd’s waarop we samen braillestickerjes hebben geplakt, de muziekinstallatie die met niemand wordt gedeeld, de maaltijden voor één persoon en ook de eenpersoonsgedachtewereld – ze moeten wel vloeken met haar ideaal van een collectief, een gemeenschap (R 35).

In plaats van door gemeenschapszin worden de vertellers bij Kessels gedreven door misantropie. Hoewel zij aangeven wars te zijn van privébezit, betrekken zij zich vooral op zichzelf of hoogstens op één ander (de geliefde).

Vandaar ook dat de gevende economie bij Kessels verklaard wordt als ‘weggeefdrang’, als verlangen van de hoofdpersoon, als kracht van het ik weg – waarvan het ik dus onvermijdelijk het



middelpunt is. Belangrijk is niet het geven aan de ander, maar de vermindering van het zelf. ‘Het is een merkwaardige en kennelijk moeilijk te bevredigen drang, die ik alleen maar kan aanduiden met dit teken: <. (De gewone levensdrang heeft natuurlijk > als symbool.)’ (NV 107). Precies in deze aan elkaar tegengestelde ‘krachten’ zit het verschil tussen de vrouwelijke, gevende economie, en Kessels’ verminderingseconomie. De alternatieve vrouwelijke economie zoals Cixous die voorstelt draait op overvloed, exuberantie. Met terugwerkende kracht kunnen we ook het betekenisveld rondom vrouwelijkheid in dit licht interpreteren: het vloeiende water, maar ook de dikke, uitdijende vrouwenlijven. Kessels’ vertellers staan juist een economie van vermindering en vermagering voor. Dit is echter niet zozeer een derde, alternatieve economie, als wel een verbeelding van de culturele positie van het vrouwelijke. De weggeefdrang van Kessels’ vertellers kan worden geïnterpreteerd als de internalisatie van de ‘geest van terughoudendheid’, ‘l’esprit de retenue’ die vrouwen is toegewezen. ‘Retenue’ betekent niet alleen ‘terughoudendheid’, maar ook letterlijk ‘mindering’ of ‘matiging’.

In Kessels’ oeuvre bestaan het (negatief gewaardeerde) betekenisveld van het vrouwelijke als vloeiend, diffuus en uitdijend, en de positief gewaardeerde economie van vermindering en vermagering, naast elkaar. Wat hieraan opvalt is dat de positief gewaardeerde positie correspondeert met wat Cixous ziet als de sociaal-cultureel bepaalde norm waaraan vrouwen geacht worden te voldoen: vermindering, terughoudendheid, ingetogenheid. Wat Kessels’ vertellers als negatief beschrijven – de diffuse, vloeiende en passieve vrouw – heeft in Cixous’ model juist een revolutionaire positie. Vanuit Cixous’ poststructuralistische standpunt zouden we Kessels’ genderrepresentatie kunnen zien als een verbeelding van de internalisering van vrouwelijkheid als ‘het donkere continent’. De kritiek op de eigen sekse herhaalt de negatieve waardering van kenmerken die vanuit de *écriture féminine* als vrouwelijk worden gezien. Op tekstueel niveau promoot Kessels echter juist een vrouwelijke tekstuele economie, in het ‘geven’ van talloze beschrijvingen, het herhalen van woordgroepen met min of meer dezelfde betekenis, in het woekeren van taal.

#### 6.2.4 Mannelijk en vrouwelijk verzet

De polariteit tussen man en vrouw die in Kessels’ oeuvre wordt opgesteld rondom de geslachtelijke identiteiten kan in dit werk, maar ook vanuit de theorie worden doorgetrokken naar taal en (talige of libidinale) economie. Maar ook, en daar heb ik al verscheidene keren in het voorbijgaan op gewezen, naar het model van verzet. Er is een mannelijk verzet dat, zoals de mannelijke lust en het mannelijke karakter, als actief, tijdelijk, kort en doelmatig wordt voorgesteld. Het vrouwelijk verzet wordt verbonden aan de kenmerken van het ‘vrouwelijke’: passief, tijdloos en diffuus. Dit zijn tevens twee manieren waarop de taal in Kessels werk ontregeld wordt.

De twee vormen van verzet zijn in Kessels’ oeuvre echter niet gelijkwaardig. Bij Kessels hangt de subversieve positie samen met mannelijkheid. Het verzet waar zij van droomt is ontregeling en subversie die plaats moeten vinden in een uniek en onherhaalbaar moment. Dit correspondeert met de mannelijke, ‘opzwellende’ positie. Ook op andere punten zeggen de vertellers te verlangen naar de

mannelijke positie: het mannelijk lichaam, het vaderschap. Dat hangt samen met een afwaardering van het vrouwelijke. Tegelijkertijd laten de teksten het andere, vrouwelijke model van verzet zien in de woekering en gelijkschakeling van de taal.

Kessels' horizontale schrijfwijze kan gezien worden als een vorm van rizomatisch schrijven. Kern van het rizoom is dat het horizontaal en niet-lineair, maar ook aseksueel van karakter is. Dit zou dus wel eens een voorbeeld kunnen zijn van de 'ongecensureerde taal' die voorbij de scheiding van 'rassen, klassen en soorten' kan denken (HN 99). Het rizoom werd ontwikkeld als concept binnen de poststructuralistische taal filosofie. Daar vinden we ook een aanwijzing dat dit model van verzet als vrouwelijk aangemerkt kan worden.

Rosi Braidotti laat zien dat zowel Deleuze als Jacques Derrida het vrouwelijke als het potentieel subversieve 'Andere' zien. 'Derrida noemt datgene "vrouw" wat ontsnapt aan de fallogocentrische structuren van de subjectiviteit', en 'Deleuze stelt het vrouw-woorden, het "minderheid-woorden" voor als een manier om buiten de dialectische tegenstelling tussen meerderheid en minderheid te treden, teneinde uit te komen op een nieuwe definitie van het menselijke bewustzijn' (Braidotti 1990: 112, 121). Beide filosofen valt echter dezelfde kritiek als Kristeva ten deel: ze zien de vrouw als *teken* van subversie en hebben geen of te weinig aandacht voor de reële strijd van vrouwen (233). Het vrouwelijke als subversieve positie zien veronderstelt dat het mogelijk is tussen mannelijke en vrouwelijke positie te wisselen, veronderstelt dus een seksneutrale 'buitenpositie'.

[A]lleen een man kan een seksuele neutraliteit idealiseren, omdat hij uit hoofde van zijn toebehoren aan het mannelijk geslacht over het voorrecht beschikt om zijn seksualiteit, de syntaxis van zijn verlangen, uit te drukken en om als subject te spreken. Deze gelegenheid is altijd ontzegd geweest aan de vrouwen, die nog in de fase verkeren van zich te bevestigen als sprekende subjecten, als geslachtelijke lichamen, en nog vechten voor hun recht op de positie van subjecten (135).

De droom van een 'ongecensureerde taal' is onmogelijk zolang in de cultuur nog aannames omtrent man en vrouw werkzaam zijn. Dat Kessels' teksten juist continu geladen zijn met genderposities kan worden gezien als onderhandeling met de cultureel bepaalde superstructuur. Kern daarbij is het woord 'spelenderwijs' ('een ongecensureerde taal die *spelenderwijs* de muren neerhaalt tussen seksen, klassen, rassen, soorten' (HN 99)). Het speelse element zien we namelijk ook terug in de definitie van feminisme die Meg in *Boa* geeft als 'spottend dansen'. Een van de manieren waarop de vertellers dit doen is door het imiteren van vrouwenspraak, die zij elders juist zeggen te verfoeien.

Kessels' vertellers laten zien dat hoewel een neutrale, klasseloze en niet genderbepaalde positie onmogelijk is, zij hier middels spot en spel naar proberen te streven. Een belangrijk element van de 'ongecensureerde taal' is dat het een lichamelijke taal is – het ging in het korte essay om leren spreken met het lichaam. Hoewel zo'n lichamelijke taal, evenals de poseertaal van Lot, kan ontsnappen aan de genderconstructies in de taal, krijgt zij altijd enkel vorm door het lichaam, dat reeds geseksueerd is. Paradoxaal genoeg werpt juist het verlangen naar een sekseloze taal het geslachtelijk verschil als primair verschil op.



## Hoofdstuk 7: Conclusie

### 7.1 Tweeslachtige identificatie

In de analyse van het oeuvre van Kessels heb ik willen laten zien dat voor de vertellers hun arbeidspositie een belangrijke plaats inneemt. Het verdienen van geld door middel van het doen van fysiek en ongeschoold werk is van roman tot roman een thema. Aan het begin van het oeuvre als nog niet vervulde mogelijkheid, aan het einde als een gepasseerd station. Daar tussenin vinden we romans en verhalenbundels waarin de hoofdpersonages daadwerkelijk zulk werk doen, en daar graag over vertellen.

De houding van de verteller-hoofdpersonages ten opzichte van de eigen arbeidspositie is in eerste instantie weigerachtig: zij dromen ervan zich tegen hun werk of werkgever te verzetten. Het belangrijkste element van het werk waar de vertellers zich tegen keren is de eenvormigheid die hen als arbeider wordt opgelegd. In de kapitalistische productie is elke arbeider inwisselbaar, en daar hebben de vertellers moeite mee. Ook het abstracte systeem waar arbeid deel van is moet het ontgelden: de wereld van het geld of de economische machinerie worden gehemeld als systemen die ontregeld of vernietigd moeten worden (zij het op bijzonder bescheiden wijze). Daarmee keren deze vertellers zich niet tegen arbeid in het algemeen, maar tegen bepaalde aspecten ervan. De arbeidsrepresentatie in het oeuvre van Kessels kan gelezen worden als een verzet tegen immateriële arbeid ten tijde van het moderne kapitalisme. Daarentegen verheerlijken de vertellers de lichamelijke en materiële kanten van het ongeschoolde werk.

In lijn met de voorzetten van Vitse en Korsten kan het functioneren van de economie van het kapitalisme vergeleken worden met de manier waarop literaire teksten georganiseerd zijn. De productie van betekenis door taal wordt in Kessels' oeuvre op twee manieren ontregeld: enerzijds door 'haperingen', ontregelingen van de zinnen door bijvoorbeeld leestekens, afkortingen en tikfouten. Dit model strookt met het model van verzet dat op thematisch niveau te zien valt: een kortstondig moment van sabotage dat actie van het subject vereist. Daarnaast is er in Kessels' teksten echter nog een tweede vorm van verzet werkzaam, die gekarakteriseerd wordt door uitbreiding en 'woekering' van woorden en zinnen. Dit model kan in een polarisering van beide vormen van verzet als 'vrouwelijk' aangemerkt worden op basis van een betekenisveld dat in de teksten opgezet wordt.

Daarvoor is een perspectiefwisseling nodig die een nieuw licht werpt op het oeuvre en de rol van arbeid daarin. Door te kijken naar de representatie van vrouwelijkheid in de teksten blijkt onder meer dat de fysieke arbeid van de vertellers constant door vrouwen uitgeoefend wordt. Het lichaam wordt daarbij aan het vrouwelijke verbonden, wat op zich past bij een klassieke dichotomie tussen man en vrouw, waarbij de vrouw dichter bij het fysieke leven staat en de man bij het geestelijke. In lijn met deze tweedeling zijn de vrouwen bij Kessels ongeschoolde arbeiders terwijl de mannen intellectuele beroepen hebben. Met deze bril op blijkt dat in Kessels' oeuvre tegenstellingen tussen man en vrouw gereproduceerd worden, waarbij de vrouwen telkens het onderspit delven.

Desalniettemin plaatsen de vertellers zichzelf wel in een traditie van feminisme, ingebed in de sociale strijd van de jaren zeventig. Over het feminisme zegt een van de vertellende personages dat ze er graag de spot mee drijft, maar zonder het te verraden. Als we deze verteller mogen geloven is de negatieve connotatie van vrouwelijkheid in de betreffende roman (*Boa*) zowel als elders te lezen als een manier om met clichés van genderrollen te spotten. De heftige kritiek die deze vrouwen op hun seksegenoten uiten maakt het echter moeilijk aan te nemen dat deze spot niet soms omslaat in verraad. Hier is een dubbele identificatie aan het werk. Enerzijds weigeren de hoofdpersonages vrouw te zijn en beschrijven ze zichzelf als bijzonder onvrouwelijk. Anderzijds identificeren ze zichzelf als vrouw door zich in te schrijven in vrouwelijke verbonden: van vrouwelijke arbeiders of van vrouwelijke sprekers.

Ook identificeren de vertellers zich als vrouwelijk door op een vrouwelijke manier hun verhalen te structureren. De ‘vrouwspraak’ die op de hak genomen wordt herkent de lezer in de tekst die zij voor ogen heeft. Het ‘woekeren’ van de tekst kan niet alleen worden verbonden aan de woekerende lust van de vrouwelijke seksualiteit, maar ook aan de wijze waarop vrouwen een verhaal opbouwen, zonder narratieve causaliteit en zonder conclusie. Niet alleen thematisch, maar ook tekstueel zijn de werken van Kessels ingeschreven met genderposities. Vanuit de poststructuralistische filosofie en het denken rondom de *écriture féminine* kan deze vrouwelijke manier van schrijven worden begrepen als een verzet tegen het door mannen gedomineerde taalsysteem. Het vrouwelijke is volgens denkers als Cixous en Irigaray, maar ook Deleuze en Derrida, een potentieel subversieve positie.

De tweeslachtige identificatie als vrouw en als arbeider, hangt wellicht samen met de hang naar het sublieme waar de vertellers van getuigen. De sublieme ervaring, waarin aantrekking en afstoting zijn verenigd, wordt ingegeven door de heteroseksuele liefde, maar ook door het kapitalistisch systeem. Dit systeem heeft dus voor de verteller een esthetische aantrekkingskracht. De vertellers beoordelen vaak hun arbeidspositie op esthetische gronden. Dit veronderstelt een autonomie ten opzichte van werk die in werkelijkheid niet altijd houdbaar is. Dat neemt niet weg dat in Kessels’ oeuvre telkens naar een alternatieve, autonome positie wordt gestreefd, die samenhangt met een mystieke of sublieme ervaring. Tegelijkertijd weten de vertellers zich echter ingeschreven in de maatschappelijke structuren, zowel wat betreft hun arbeids- als hun genderpositie.

De vertellers van het oeuvre van Kessels representeren hun arbeidspositie in de moderne kapitalistische samenleving als bijzonder tweeslachtig. Zij geven de voorkeur aan materiële, fysieke arbeid en hekelen het abstracte, immateriële karakter van het moderne kapitalisme. Het verrichten van arbeid en het verdienen van geld stellen deze personages in staat om zich buiten werktijd te richten op het ervaren van (hoge) kunst en het verrichten van esthetische arbeid (schrijven, poseren, papier scheppen).

De door deze vertellers geprezen vorm van lichamelijke arbeid wordt in het oeuvre vrijwel alleen door vrouwen uitgeoefend. Daarmee is er een duidelijke scheiding in genderrollen aan te

wijzen. De vertellers identificeren zichzelf als vrouwelijke arbeiders, maar hekelen tegelijk veel van de kenmerken die zij aan vrouwelijkheid toeschrijven.

Het ‘verzet’ tegen de moderne variant van kapitalisme zien we terug in de taalhantering van de boeken van Kessels. De tekst als economisch systeem wordt ontregeld, enerzijds door *fremdkörper* in de tekst, anderzijds door het produceren van betekenis uit te stellen door een ‘woekering’ van taal. Deze tweede variant van ontregeling hangt bovendien sterk samen met wat door de vertellers zelf, maar ook door een bepaalde stroming in het denken over seksuele differentie, als vrouwelijk kenmerk wordt omschreven: diffusie en tijdloosheid.

De vertellers bij Kessels identificeren zich met ‘minderheidsposities’ als arbeider en als vrouw. Hun pijlen zijn gericht op de dominante maatschappelijke structuren: tegen de anonieme bedrijfscultuur als ‘kapitalist’ die profiteert van zijn arbeiders, en tegen de patriarchale cultuur die van vrouwen verlangt dat zij zich ondergeschikt maken aan hun verlangen naar een man. Maar de pijlen zijn evengoed gericht op de eigen positie, die wordt bespot en bekritiseert. Dat uit zich met name in de behandeling van de vrouwelijke positie. De manier waarop de vertellers daarover spreken kan gezien worden als een verregaande reproductie of mimesis van stereotypen omtrent vrouwelijkheid.

## 7.2 Wetenschappelijke inbedding

De bestudering van Kessels’ oeuvre als teksten die op zowel inhoudelijk als tekstueel niveau zijn ingeschreven met maatschappelijke problematiek omtrent arbeid en gender sluit op verschillende punten aan bij discussies in de literatuurwetenschap. Ten eerste gaat dat om de vraag naar in hoeverre literatuur een autonome kunstvorm is, en in hoeverre al dan niet bewuste politieke stellingnames in de literaire tekst aanwezig zijn. Vervolgens hebben de analyses van Kessels’ werk uitgewezen dat in dit oeuvre arbeid en vrouwelijkheid in samenhang bestudeerd kunnen worden, terwijl dat in de receptie niet wordt gedaan.

Wat ik met dit onderzoek heb willen aantonen is dat een oeuvre dat als ‘hoge literatuur’ wordt ontvangen, ook politiek geladen kan zijn. Waar critici vasthouden aan esthetische categorieën en het werk van Kessel vooral op grond van stijl en vormkenmerken beoordelen, is het ook mogelijk een inhoudelijke lezing te geven van deze kenmerken, die aantonen dat dit werk zich inschrijft in de maatschappelijke verhouding, specifiek op het vlak van arbeid en sekse. De literaire tekst is een vorm van esthetische productie die bij Kessels niet wordt gepresenteerd als een plaats om te ontsnappen aan maatschappelijke structuren, dus niet als autonome sfeer, maar juist als een terrein waarop deze autonomie bevochten dient te worden. Het oeuvre van Kessels biedt een unieke casus om deze positionering te onderzoeken, terwijl het helaas al te vaak in de literaire kritiek uitsluitend op stijlkenmerken is beoordeeld.

Daarnaast biedt dit onderzoek een aanknopingspunt voor vervolgonderzoek naar de relatie tussen arbeid en literatuur. Literatuur biedt een uniek perspectief op het concept arbeid, omdat de productie ervan zelf ook als vorm van werk kan worden gezien. Een vervolgvraag zou bijvoorbeeld

zijn in hoeverre dit het geval is, en welke historische ontwikkeling daarin heeft plaatsgevonden. Maar ook de representatie van arbeid in literatuur is van belang. Ten eerste als een opname van een discours omtrent werk en arbeid, en ten tweede als een specifieke weergave van dat discours, gemodelleerd naar literaire en kunstzinnige maatstaven. Met andere woorden: een onderzoek naar arbeidsrepresentatie in literatuur kan ons iets vertellen over hoe over werken wordt gedacht in een bepaald tijdsbestek, maar ook hoe de schrijver zijn eigen positie in of tegenover de arbeidsverdeling vormgeeft. Daarvoor zou een grootschaliger onderzoek gedaan moeten worden, zowel historisch als in de breedte van verschillende genres en literatuurvormen.

De plaats van vrouwen in de arbeidsverdeling in Kessels' oeuvre is voor het onderzoek naar de arbeidsrepresentatie van belang gebleken. De vraag naar wat arbeid is moet samengaan met de vraag naar de rol van vrouwen daarin, en andersom: de vraag naar wat vrouwelijkheid inhoudt dient samen te gaan met aandacht voor de positie van vrouwen in de arbeidsverdeling. Daarmee mondt dit onderzoek uit in een stellingname die als vorm van *intersectionality* kan worden gezien: de opvatting dat een (vrouwelijk) subject zich bevindt op een kruisvlak van assen van onderdrukking en dominantie (zie bijvoorbeeld Davis 2008).

De vraag moet gesteld worden welke combinaties mogelijk zijn tussen een lezing gericht op arbeid en een genderkritische lezing. Wel is er een zogenaamd marxistisch-feminisme dat zich richt op de materiële sociale condities van vrouwen specifiek, maar – schrijft Toril Moi - ‘most Marxist-feminist work (...) is not carried out within the specific field of literary theory and criticism’ (Moi 1985: 93). Er zou echter een productieve relatie tussen ‘marxistische’ en ‘feministische’ literatuurstudie mogelijk moeten zijn, temeer daar beide in feite ideologiekritische leeswijzen zijn. In dat verband noemt Moi de ‘Marxist Feminist Literature Collective’, een samenwerking tussen onderzoekers geïnspireerd door Louis Althusser en Pierre Macherey ‘interested in studying the historical construction of the categories of gender and in analyzing the importance of culture in the representation and transformation of those categories’ (94-95). Maar over het algemeen voegt onderzoek op dit kruisvlak volgens Moi alleen de notie van ‘klasse’ toe aan feministische literatuurkritiek en is er geen sprake van een productieve relatie tussen de twee domeinen (95).

Evenals Mois *Sexual/Textual Politics* komen deze en andere initiatieven om marxisme en feminisme te verenigen uit de jaren zeventig en tachtig. De theorievorming rond de *écriture féminine* is inmiddels ook al enkele decennia oud. De vertellers van Kessels' romans zeggen te behoren tot een generatie en milieu waarin het gewoon was verschillende vormen van onderdrukking te bekritisieren. Daar vallen zowel de ‘klassenstrijd’ als ‘patriarchale structuren’ onder. Waar deze vertellers zeggen nu nog slechts spottend om te gaan met klassen- en genderverschillen, laten de romans in zowel inhoud als stijl en structuur zien dat een analyse van de noties arbeid en gender nog altijd relevant is.





## Geraadpleegde literatuur

- ‘Gansch het raderwerk...’. Prent van Albert Hahn. *Het Volk*, 8 februari 1903. Via <http://kranten.delpher.nl> (laatst geraadpleegd op 31 oktober 2014).
- ‘Wat wil Raster?’ *Raster* 1.1 (1977). Online <http://tijdschrifttraster.nl/wat-wil-raster/wat-wil-raster/> (laatst geraadpleegd op 18 november 2014).
- Andermatt Conley, Verena.** *Hélène Cixous. Writing the feminine*. Lincoln: University of Nebraska Press 1991.
- Berghmans, Eva.** ‘Ziende blind’. *De Standaard*, 7 mei 2010.
- Bal, Mieke.** De theorie van vertellen en verhalen. Inleiding in de narratologie. Vijfde herziene druk. Muiderberg: Coutinho 1990.
- Bertens, Hans.** *Literary Theory. The Basics*. Derde editie (e-book). Hoboken: Taylor and Francis 2013.
- Bousset, Hugo.** ‘Blind ziende. Over Willem Jan Otten en Marie Kessels’. In: *Geritsel van papier*. Amsterdam: Meulenhoff 1996: 9-17.
- Bousset, Hugo.** ‘Marie Kessels’ (1997). In: Ad Zuiderent, Hugo Brems, Tom van Deel (red.). *Kritisch lexicon van de moderne Nederlandstalige literatuur*. Houten: Bohn Stafleu van Loghum 1980-....
- Bousset, Hugo.** ‘Bevlogen lichtheid’. In: *De gids* 161.3 (1998): 224-239.
- Bousset, Hugo.** ‘De poëzie van het proza: over Pol Hoste en Marie Kessels’. In: *De geuren van het verwerpelijke*. Amsterdam: Meulenhoff 2004: 141-153.
- Bork, G.J. van der, D. Delabastita, H. van Gorp, P.J. Verkruijsse en G.J. Vis.** ‘vorm’. *Algemeen Letterkundig Lexicon*. Digitale publicatie DBNL: [http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01\\_01/dela012alge01\\_01\\_02980.php](http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_02980.php) (laatst geraadpleegd op 13 november 2014).
- Braidotti, Rosi.** *Beelden van de leegte. Vrouwen in de hedendaagse filosofie*. Vertaald door Ineke van der Burg. Kampen: Kok Agora 1990.
- Brems, Elke.** ‘Iedereen moest langs haar passeren. *Clandestien* van Monica van Paemel’. *Ons Erfdeel* 48 (2005). Online via DBNL: [http://www.dbnl.org/tekst/ons003200501\\_01/ons003200501\\_01\\_0024.php](http://www.dbnl.org/tekst/ons003200501_01/ons003200501_01_0024.php) (laatst geraadpleegd op 30 oktober 2014).
- Brems, Hugo.** Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005. Amsterdam: Bert Bakker 2006.
- Ceton, Carolien, Annemie Halsema, Ineke van der Burg, Karen Vintges & Veronica Vasterling (red.).** *Vrouwelijke filosofen. Een historisch overzicht*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas 2012.
- C.B.** ‘Prachtig portret van het water’. *Vooys* 9 (1990) 1: 59-60. Online via DBNL: [http://www.dbnl.org/tekst/voo013199001\\_01/voo013199001\\_01\\_0021.php](http://www.dbnl.org/tekst/voo013199001_01/voo013199001_01_0021.php) (laatst geraadpleegd op 30 oktober 2014).
- Cixous, Hélène.** ‘The Laugh of the Medusa’ [1975]. Vertaald door Keith Cohen & Paula Cohen. *Signs. Journal of Women in Culture and Society* 1.4 (1976): 875-893.
- Cixous, Hélène.** *White ink. Interviews on sex, text and politics*. Samengesteld door Susan Sellers. Stockfield: Acumen 2008.
- Cixous, Hélène, Madeleine Gagnon & Annie Leclerc.** *La venue à l’écriture*. Paris: Union generale d’editions 1977.
- Costa, Denise de.** Sprekende stiltes: een postmoderne lezing van het vrouwelijk schrift: Irigaray, Kristeva, Lyotard. Kampen: Kok Agora 1989.
- Davis, Kathy.** ‘Intersectionality as buzzword. A sociology of science perspective on what makes a feminist theory successful’. *Feminist Theory* 9.1 (2008): 67-85.
- Deel, T. van.** ‘Het schild van de obsessie’. *Trouw*, 1 april 1993.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari.** *L’Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie I*. Paris: Les Éditions de Minuit 1972.

- Deleuze, Gilles & Félix Guattari.** *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Les Éditions de Minuit 1975.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari.** *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Vertaald door Brian Massumi. London/New York: Bloomsbury 2013.
- Dijkstra, Bram.** *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Culture*. Oxford : Oxford University Press 1986.
- Dorleijn, Gillis J.** ‘De muzikale verwijzing als positioneringsmiddel’. *Nederlandse Letterkunde* 12.4 (2007): 241-256.
- Duffy, Mignon.** ‘Doing the Dirty Work. Gender, Race, and Reproductive Labor in Historical Perspective’. *Gender & Society* 21.3 (2007): 313-336.
- Eagleton, Mary (ed.).** *Feminist Literary Criticism*. London: Longman 1991.
- Eagleton, Terry.** *Criticism & Ideology. A Study in Marxist Literary Theory* [1976]. London: Verso 1978.
- Eck, Mieske van.** ‘Marie Kessels verkent en fileert de rouw’. *Brabants Dagblad*, 30 april 2012.
- Etty, Elsbeth.** ‘Een liefde verknipt tot papier’. *NRC Handelsblad*, 13 april 2012.
- Federici, Silvia.** *Revolution at Point Zero. Housework, Reproduction, and Feminist Struggle*. Oakland: PM Press 2012.
- Foucault, Michel.** ‘What is an Author?’ In: Walder, D. (ed.). *Literature in the modern world. Critical essays and documents*. Oxford: Oxford University Press 2004: 263-278.
- Fulcher, James.** *Capitalism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press 2004.
- Gough, Ian.** ‘Marx’s theory of productive and unproductive labour’. *New left review* 76 (1972): 47-72.
- Hall, Stuart.** ‘Brave New World’. *Marxism Today* (October 1988): 24-29.
- Hellema, Duco.** *Nederland en de jaren zeventig*. Amsterdam: Boom 2012.
- Heumakers, Arnold.** ‘Laatste ankers in wegzinkend bestaan’. *de Volkskrant*, 10 januari 1992.
- Heumakers, Arnold.** ‘Zelfgenoegzaamheid van het saucijzebroodje’. *de Volkskrant*, 24 maart 1995.
- Huige, John & Sjef Huybrechts.** *De geschiedenis van de arbeidersbeweging. Kosmostory* 41/42. Odijk: Sjaloom z.j.
- Hulle, Jooris van.** ‘Het nietigste’. *Het Leesidee*, 1 november 2002.
- Humm, Maggie.** *A Reader’s Guide to Contemporary Feminist Literary Criticism*. New York: Harvester Wheatsheaf 1994.
- Irigaray, Luce.** *De vrouwenmarkt – Waren onder elkaar – ‘Mechanica’ van het vloeiende* [1977]. Vertaald door Jeanne Buntinx, Annie Classens, Ansjes Manschot Vincenot & Ruth Weber. Amsterdam: Virginia 1981a.
- Irigaray, Luce.** *Cosi fan tutti – Dit geslacht dat niet één is – ‘Françaises’, doe geen moeite meer...* [1977]. Vertaald door Jeanne Buntinx, Annie Classens, Ansjes Manschot Vincenot & Ruth Weber. Amsterdam: Virginia 1981b.
- Irigaray, Luce.** *Ik, jij, wij. Voor een cultuur van het onderscheid* [1990]. Vertaald door Agnès Vincenot. Kampen: Kok Agora 1992.
- Jakobson, Roman.** ‘Closing Statement: Linguistics and Poetics’. In: Thomas A. Sebeok (ed.). *Style in Language*. Cambridge: MIT Press/New York: Wiley 1960: 350-377.
- Jameson, Fredric.** *Marxism and Form*. Princeton: Princeton University Press 1971.
- Jameson, Fredric.** *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press 1991.
- Kempfen, Yves van.** ‘Tweelingzusjes: de koortsige zinnen van Marie Kessels’. In: *Lust & gratie* 11.41 (1994): 61-68.
- Kessels, Marie.** ‘Zachte scharen’. *Raster* 43 (1988). Online <http://tijdschrift raster.nl/poezie-leugen-en-bedrog/zachte-scharen/> (laatst geraadpleegd op 26 november 2014).
- Kessels, Marie.** ‘Hier’. *Raster* 47 (1989): 102-106.
- Kessels, Marie.** *Boa*. Amsterdam: De Bezige Bij 1991.
- Kessels, Marie.** *Een sierlijke duik*. Amsterdam: De Bezige Bij 1993.
- Kessels, Marie.** *De god met de gouden ballen*. Amsterdam: De Bezige Bij 1995.
- Kessels, Marie.** *Ongemakkelijke portretten*. Amsterdam: De Bezige Bij 1998.
- Kessels, Marie.** *Het nietigste*. Amsterdam: De Bezige Bij 2002a.
- Kessels, Marie.** ‘Aantekeningen van een verwilderde (ik)’. *Tirade* 46.393 (2002b): 3-14.

- Kessels, Marie.** *Niet vervloekt*. Amsterdam: De Bezige Bij 2005.
- Kessels, Marie.** 'Het gezicht'. *Raster* 122 (2007): 83-85.
- Kessels, Marie.** *Ruw*. Amsterdam: De Bezige Bij 2009.
- Kessels, Marie.** *Het lichtatelier*. Amsterdam: De Bezige Bij 2012.
- Korsten, Frans-Willem.** 'Alles inclusief! Het poëtische en het kapitalisme'. Oratie Erasmus Universiteit Rotterdam, 18 oktober 2007. Online <http://repub.eur.nl/pub/10675> (laatst geraadpleegd op 26 november 2014).
- Kristeva, Julia.** 'De tijd van vrouwen' [1979]. Vertaald door Hugues C. Boekraad & Greet van der Hout. *Te elfder ure* 40 (1986): 117-144.
- Kristeva, Julia.** 'Stabat Mater' [1977]. *Liefdesgeschiedenissen. Een essay over verleiding en erotiek*. Vertaald door Henk van der Waal. Amsterdam: Contact 1991: 262-292.
- Laar, Nora van.** 'Marie Kessels: *Boa*' (2012). In: A.G.H. Anbeek van der Meijden, J. Goedegebuure, M. Janssens (red.). *Lexicon van literaire werken*. Groningen: Martinus Nijhoff, 1989-....
- Luis, Janet.** 'Bescheiden en veeleisend debuut van Marie Kessels: "Morgen zal ik hem tevoorschijn wachten"'. *NRC Handelsblad*, 25 oktober 1991.
- Marx, Karl.** *Kritiek van de politieke economie. Deel I Het productieproces van het kapitaal* [1867]. Vertaald door Isaac Lipschits, herzien en van noten voorzien door Hans Driessen. Amsterdam: Boom 2010.
- Marx, Karl & Friedrich Engels.** *Het communistisch manifest* [1848]. Vertaald uit het Duits. Online <http://www.marxists.org/nederlands/marx-engels/1848/manifest/> (laatst geraadpleegd op 1 november 2014).
- Marx, Karl & Friedrich Engels.** *Loonarbeid en kapitaal* [1849]. Vertaald uit het Duits. Online <https://www.marxists.org/nederlands/marx-engels/1849/1849loonarbeid.htm> (laatst geraadpleegd op 1 november 2014).
- Matthijsse, André.** 'Marie Kessels debuteert met literaire zang'. *Haagsche Courant*, 3 januari 1992.
- Matthijsse, André.** 'Gevoel voor het extreme'. *Haagsche Courant*, 4 december 1998.
- Meijsing, Doeschka.** 'Allemaal verzonnen: nieuwe roman van Marie Kessels'. *Elsevier*, 15 april 1995.
- Meizoz, Jérôme.** "'Postures" d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq)'. *Vox Poetica* 2004. Online <http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html> (laatst geraadpleegd op 18 november 2014).
- Moi, Toril.** *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*. London/New York: Methuen 1985.
- Mulder, Reinjan.** 'De klank van openspringende bierblikjes: intrigerende roman van Marie Kessels'. *NRC Handelsblad*, 24 maart 1995.
- Musschoot, Anne Marie.** 'Monika van Paemel en *Het verschil*'. *Ons Erfdeel* 44 (2001). Online via DBNL: [http://www.dbnl.org/tekst/\\_ons003200101\\_01/\\_ons003200101\\_01\\_0027.php](http://www.dbnl.org/tekst/_ons003200101_01/_ons003200101_01_0027.php) (laatst geraadpleegd op 30 oktober 2014).
- Nolens, David.** 'Niet vervloekt'. *De Leeswolf*, 1 februari 2006.
- Pam, Max.** 'Uitroptekens zonder humor'. *HP/De Tijd*, 13 september 2002.
- Peeters, Carel.** 'Een iets minder sierlijke duik'. *Vrij Nederland*, 25 maart 1995.
- Peters, Arjan.** 'Lopen op de rand van een mes'. *de Volkskrant*, 26 juni 2009.
- Peters, Arjan.** 'Omhelsd door de bladen van een textielschaar'. *de Volkskrant*, 7 april 2012.
- Pruis, Marja.** 'Flessenpost'. *De Groene Amsterdammer*, 17 augustus 2002.
- Pruis, Marja.** 'Heilige dienst'. *De Groene Amsterdammer*, 29 maart 2012.
- Rancière, Jacques.** *Het esthetische denken*. Amsterdam: Valiz 2007.
- Reugebrink, Marc.** 'Een nooit vermoeide kosmos'. *Dagblad van het Noorden*, 31 maart 1995.
- Rovers, Daniël.** 'De drop-out prinses: over het oeuvre van Marie Kessels'. *Ons erfdeel* 49.4 (2006): 507-518.
- Rovers, Daniël.** 'New Man: Marie Kessels' Inner Portrait of a Writing Self'. In: Helena Carvalhão Buesco & João Ferreira Duarte (eds.). *Stories and Portraits of the Self*. Amsterdam/New York: Rodopi 2007.
- Rovers, Daniël.** *De figuur in het tapijt. Op zoek naar zes auteurs*. Amsterdam: Wereldbibliotheek 2012.
- Schut, Lies.** 'Larve in het blindenuniversum'. *De Telegraaf*, 2 april 2010.
- Schut, Lies.** 'Papierscheppen als rouwarbeid'. *De Telegraaf*, 30 maart 2012.

- Schutte, Xandra.** 'Een vergaarbak van kussen'. *De Groene Amsterdammer*, 19 april 1995.
- Schyns, Désirée.** 'Meg, Lot en Veer in hun denkraam: de ingelijste vrouwen van Marie Kessels'. *Lust & gratie* 14.1 (1997): 20-28.
- Sennett, Richard.** *The Culture of the New Capitalism*. New Haven/London: Yale University Press 2006.
- Stasseyns, Elke.** 'De god met de gouden ballen'. *Leesideeën Offline*, 31 december 2003.
- Stevens, Christa.** 'Hélène Cixous. Portraying the Feminine'. In: Liesbeth Brouwer, Petra Broomans & Riet Paasman (eds.). *Beyond Limits. Boundaries in Feminist Semiotics and Literary Theory*. Groningen: Rijksuniversiteit Groningen 1990: 83-96.
- Stevens, Christa.** 'Voor een cultuur van de D.S. Over Hélène Cixous (1937)'. Joke J. Hermsen (red.). *Het denken van de ander. Proeve van een vrouwelijke ideeëngeschiedenis*. Kampen: Kok Agora 1997: 201-216.
- Storm, Arie.** 'Geniale Louis Braille!'. *Het Parool*, 17 juni 2009.
- Truijens, Aleid.** 'Ruikend naar veertjes en vergetelheid'. *de Volkskrant*, 16 oktober 1998.
- Virno, Paolo.** *A Grammar of the Multitude. For an Analysis of Contemporary Forms of Life* [2003]. Vertaald uit het Italiaans door Isabella Bertolotti, James Cascaito & Andrea Casson. Los Angeles/New York: Semiotext(e) 2004.
- Vitse, Sven.** 'Een aanfluiting van de (economische) relevantie: over de postmoderne proletkult van Marie Kessels'. *Dietsche warande & Belfort* 151.3 (2006): 506-515.
- Vitse, Sven.** Een woestijn die de stad verpulvert. Marxisme, kritiek en representatie in poststructuralisme, Ander Proza en postmodern proza. Ongepubliceerd proefschrift Vrije Universiteit Brussel 2008.
- Vitse, Sven & Arnoud van Adrichem.** 'Het krediet van de literatuur'. *Parmentier* 18.3 (2009): 6-9.
- Vullings, Jeroen.** 'Langzaam lezen!'. *Vrij Nederland*, 27 juni 2009.
- Weeks, Kathi.** 'Life Within and Against Work: Affective Labor, Feminist Critique, and Post-Fordist Politics'. *Ephemera* 7.1 (2007): 233-249.
- Woodmansee, Martha & Mark Osteen (eds.).** *The New Economic Criticism. Studies at the Intersection of Literature and Economics*. London/New York: Routledge 1999.
- Zijthoff, Reg ten.** 'Toverdozen vol ironie, pijn en fascinatie bij Marie Kessels: *Ongemakkelijke portretten*'. *Brabant cultureel* 47.9 (1998): 20-21.