

Zwijgend naar een horizon

Toetsing van een hedendaagse roman op aanwezigheid van
laatpostmodernistische kenmerken



Bacheloreindwerkstuk
David Roelofs (3969207)

Samenvatting

Als uitgangspunt voor mijn onderzoek heb ik het boek *Reconsidering the Postmodern* (2011) genomen, geschreven door Thomas Vaessens en Yra van Dijk met bijdragen van critici en wetenschappers waaronder Sven Vitse. In zijn hoofdstuk over hedendaagse Vlaamse literatuur beweert hij dat Nolens' roman *Stilte en melk voor iedereen*, een laatpostmodernistisch werk is. Deze uitspraak vormt de directe aanleiding voor mijn onderzoek. In deze scriptie ga ik na of Nolens' roman werkelijk als een laatpostmodernistisch werk kan worden opgevat. Uit eigen onderzoek naar de herkomst en betekenis van het laatpostmodernisme blijkt dat enkele hedendaagse critici die het postmodernisme dood hebben verklaard en kritisch terugblikken op de postmoderne erfenis, zich achter deze noemer scharen. Reflecterend op de houding van de postmodernisten ten opzichte van de wereld om zich heen, formuleren Vaessens en van Dijk een aantal punten waar de laatpostmodernisten tegen ageren. Deze kritiek, zo beweren zij, wordt ook verwerkt in bepaalde romans die tegenwoordig verschijnen. Deze romans bevatten nog wel sporen van het postmodernisme, maar hebben voornamelijk conventionele karaktertrekken en laten zien dat ze met de postmoderne erfenis aan de slag gaan. Door een verhaalanalyse uit te voeren en de resultaten daarvan te vergelijken met Vaessens en Van Dijks puntensysteem, kom ik tot de bevinding dat Nolens' roman op de meeste punten voldoet aan de voorgeschreven laatpostmodernistische kenmerken. Ik concludeer dat de roman als een laatpostmodernistisch werk is op te vatten, maar plaats daarbij direct de kanttekening dat de gehanteerde methode dat te bewijzen, gebruiksonvriendelijk is en diepgang mist. Door onder andere de complexiteit van het begrip ironie toe te lichten aan de hand van andere secundaire literatuur, verklaar ik het gebruikte puntensysteem ongeschikt voor directe toepassing op een roman. Ik sluit af met aanbevelingen voor nader onderzoek naar het laatpostmodernistische karakter van hedendaagse romans en een verbetering van methoden om dit predicaat toe te kunnen kennen.

Inhoudsopgave

1. Inleiding	4
2. Theoretisch kader	5
2.1 Inleiding	5
2.2 Postmoderne bouwkunst	5
2.3 Postmodernisme, een doos vol definities	6
2.4 Intrede in het literaire veld	6
2.5 Poststructuralistisch postmodernisme	8
2.6 Filosofische achtergrond	10
2.7 Kritiek op het postmodernisme	11
2.8 De verdeling van de erfenis: post- en laat-postmodernisme	13
3. Methodologisch kader	16
3.1 Technische benadering van de tekst	16
3.2 Behandeling motieven en thematiek	17
3.3 Vormen van reflectie, metafiction en zelfreflexiviteit	17
3.4 Interpretatief deel	18
4. Analyse	19
4.1 Plot	19
4.2 Vertelstructuur	19
4.3 Personagekarakterisering	22
4.4 Tijd	27
4.5 Ruimte	28
4.6 Motieven en Thematiek	30
4.6.1 Ontheemding	30
4.6.2 Seksualiteit	32
4.6.3 Individualisering/mensbeeld/identiteit	33
4.6.4 Taal	34
4.6.5 Grondmotief	35
5. Toetsing punt 1	36
6. Toetsing punt 2	37
7. Toetsing punt 3	38
8. Toetsing punt 4	38
9. Toetsing punt 5	39
10. Toetsing punt 6	40
11. Conclusie	43
12. Discussie	44
13. Literatuur	45
14. Bijlage I	46
15. Bijlage II	48
16. Bijlage III	51
17. Bijlage IV	52

1. Inleiding

In 2008 publiceert David Nolens zijn roman *Stilte en melk voor iedereen*. Deze roman handelt over menselijke identiteitsproblematiek in de ongrijpbare wereld, gevormd door de westerse samenleving van de eenentwintigste eeuw. Wat moet een mens doen op het moment dat hij of zij nergens meer in gelooft? Als zijn seksualiteit onzeker is? Als hij beseft dat hij nooit samen zal vallen met de persoon voor wie hij zich uitgeeft? Als hij merkt dat de talige fictie alles beheerst en zal beheersen? Deze vragen worden niet beantwoord, maar wel gesteld. Of moeten we zeggen weer gesteld? Existentiële vraagstukken zijn immers van alle tijden. De context waaruit deze vragen voortkomen en hun verschijningsvorm zijn echter steeds weer anders.

Na een periode waarin het postmodernisme in de literatuur de boventoon voerde, maken schrijvers en critici de balans op. Het postmodernisme leerde dat de grote verhalen die vertellen over de betere samenleving van de toekomst, fictief zijn. Onze kennis van de wereld, de werkelijkheid en de waarheid is eveneens fictief. Zelfs de non-fictieve verhalen zijn in feite fictief. Men kan zich afvragen wat er dan nog voor houvast overblijft. De meest prangende vraag luidt dan ook, nu het postmodernisme ten einde is: wat nu? Hoe moet men omgaan met de erfenis van het postmodernisme? Waar heeft de deconstructie van de postmodernisten en diens houding ten opzichte van mens en maatschappij toe geleid? Deze en andere vragen worden gesteld in literaire werken die men voorzichtig rekent tot de laatpostmodernistische literatuur. Een term die samen met andere varianten een naam geeft aan de literatuur die na het postmodernisme komt en met de erfenis daarvan aan de slag gaat.

Naar aanleiding van de bijdrage van Sven Vitse aan het boek *Reconsidering the Postmodern* (2011) waarin hij enkele hedendaagse Vlaamse romans bespreekt en *Stilte en melk voor iedereen* binnen het laatpostmodernisme plaatst, heb ik mij verdiept in het laatpostmoderne veld. Ook las ik Nolens' roman die dus een laatpostmodernistisch karakter schijnt te hebben. In deze scriptie onderzoek ik of deze roman daadwerkelijk te plaatsen is in het zojuist omschreven veld. Mijn onderzoeksvraag luidt als volgt:

Is David Nolens' roman *Stilte en melk voor iedereen* op te vatten als een laatpostmodernistisch werk?

Om deze vraag te beantwoorden onderzoek ik allereerst de eigenschappen van het laatpostmodernisme. Ik ga op zoek naar secundaire literatuur die deze term hanteert en bekijk hoe het gebruikt wordt in de literaire context. Aan de hand van deze bronnen probeer ik een methode te construeren waarmee Nolens' roman op laatpostmodernistische kenmerken kan worden bevraagd. Vervolgens pas ik een literaire analyse toe op de roman en trek ik verbanden tussen de uitkomsten daarvan en de secundaire literatuur. Naar aanleiding van de gevonden resultaten trek ik mijn conclusie. Ten slotte reflecteer ik op de gehanteerde werkwijze en draag ik suggesties aan voor verder onderzoek.

2. Theoretisch kader

2.1 Inleiding

Een roman toetsen op de aanwezigheid van laatpostmodernistische kenmerken, heeft vóór uitvoering enige toelichting. De term 'laatpostmodernistisch' impliceert voort te bouwen op het begrip 'postmodernistisch'. Dat begrip lijkt op zichzelf, gezien het Latijnse prefix 'post', een vervolg te zijn van iets dat als 'modernistisch' beschreven kan worden. Alle drie de termen zijn en worden gebruikt om bepaalde ontwikkelingen in de kunst te markeren. Voornamelijk de termen 'laatpostmodernistisch' en 'postmodernistisch' zijn uiteenlopend in definitie en gebruik. Beide kennen dan ook geen eenduidige betekenis, maar zijn enkel aan de hand van verschillende interpretaties van het begrip te duiden.

Om tot een zo volledig mogelijke en handzame definitie van 'laatpostmodernisme' te komen, is het van belang allereerst de term 'postmodernisme' zo goed mogelijk te definiëren. Zo goed mogelijk, want voor een sluitende definitie komt het postmodernisme niet in aanmerking. Sinds zijn geboorte in de architecturale wereld en zijn eerste intrede in het literaire veld is het gebruikt om allerlei ontwikkelingen in kunst, kunstkritiek en filosofie aan te duiden. Op zoek gaan naar de betekenis van 'het postmodernisme' betekent dan ook een wandeling langs literaire en filosofische stromingen en bijbehorende begrippen.

Omdat in deze scriptie de nadruk op het laatpostmodernisme ligt, zet ik niet alleen de historische en theoretische kant van het postmodernisme uiteen, maar introduceer ik de term ook aan de hand van laatpostmodernistische kritiekpunten. Yra van Dijk en Thomas Vaessens noemen in hun hoofdstuk *European Writers Reconsidering the Postmodern Heritage*, dat deel uitmaakt van het boek *Reconsidering the Postmodern* (2011), een aantal punten van kritiek op het postmodernisme die volgens hen kenmerkend zijn voor de laatpostmodernistische visie. Deze kritiekpunten richten zich op: a) de postmoderne ironie b) de asociale, onverschillige houding van het postmodernisme tegenover de maatschappij c) het postmoderne academische jargon d) het postmoderne relativisme. Om deze punten te begrijpen, moeten eerst de ontwikkelingen waarop deze kritiek betrekking heeft, worden toegelicht. Van enkele punten zien we namelijk al dat ze aansluiten op vergelijkbare geluiden die binnen het postmodernisme zijn ontstaan.

2.2 Postmoderne bouwkunst

In zijn essay *On Postmodernism* behandelt Matei Calinescu de geboorte van de term 'postmodernisme'. Het begrip duikt voor het eerst op in de architectuur waar het geïnterpreteerd moet worden als een manier van ontwerpen die zich afzet tegen de modernistische, zogezegd, puriteinse vormen die universaliteit en noodzakelijkheid uitstralen. Postmodernisme was bedoeld als een naam voor de hedendaagse tijd. Een tijd waarin het moderne tijdperk en daarmee de modernistische architectuur ten einde werd verklaard. Modernistische architecten werkten met geometrische vormen en wilden met hun bouwwerken bovenal functionele puurheid uitstralen. De gebouwen moesten een voorbode zijn van de stad van de toekomst waarin een vrije en non-hiërarchische samenleving zijn plaats zou kunnen innemen. De postmodernisten ageerden zowel tegen deze esthetische norm, als tegen diens achterliggende ideologische assumpties. Zij legden de nadruk op een moderne stad met historie die, weliswaar versimpeld, terug te vinden was in de bouwwerken waaruit de stad was opgebouwd. Daar waar de modernisten de geschiedenis en tradities van een plaats offerden voor een bouwwerk dat universeel en puriteins moest zijn, daar pleitten de postmodernisten voor een bouwwerk dat deels modern was, deels iets anders.

Bovendien moest het iedereen aanspreken, niet alleen de architecturale elite maar ook de gewone man die, geconfronteerd met het gebouw, wil begrijpen om het te kunnen waarderen en ervan te kunnen genieten. De gebouwen waren op die manier 'doubly coded' (Calinescu 283). De opposities vroeger/nu, elite/iedereen werden allebei verwerkt, wat zorgde voor een zekere speelsheid in het bouwwerk. Dit aspect van het 'enjoyable' (Calinescu 284) speelt in het postmodernisme een grote rol, zowel in de kunsten als in de literatuur. De speelsheid waarmee allerhande historie wordt vastgelegd, heeft als gevolg dat men ook wel spreekt van citatenkunst. Historische gebouwen of vormen daarvan worden opnieuw verwerkt in een modern gebouw en op die manier hergebruikt of geciteerd. Dit komt ook terug in literaire postmoderne werken. Het staat in schril contrast met de modernistische minimalistische avant-garde die citeren over het algemeen afdoet als niet puur. Opnieuw, omdat dergelijk hergebruik het puriteinse, het universele in de weg staat.

2.3 Postmodernisme, een doos vol definities

Door de definitie vanuit het architecturale veld, wordt de term postmodernisme enigszins duidelijker. Echter, in het literaire veld blijkt de term vele malen complexer. Volgens Ihab Hassan is dat deels te wijten aan de semantische instabiliteit van het begrip. In zijn essay *Toward a Concept of Postmodernism*, dat deel uitmaakt van zijn boek *The Postmodern Turn* (1987) zegt hij het volgende:

The general difficulty is compounded in this case by two factors: (a) the relative youth, indeed brash adolescence, of the term postmodernism, and (b) its semantic kinship to more current terms, themselves equally unstable. (3)

Door het jonge karakter van de term, het gebrek aan eenduidige betekenis en het uiteenlopende gebruik ervan, noemt de een iets postmodern dat de ander als neo-avantgardistisch zou typeren of zelfs als een uitwas van het modernisme zou kunnen zien. De toepassing van dit soort uiteenlopende termen op één literair werk, lijkt niet waarschijnlijk. Maar toch komt het voor. Hassan wijt dit aan de levendigheid van de termen die in verschillende periodes groter dan wel kleiner is. Het postmodernisme en het modernisme bijvoorbeeld 'are beginning to slip and slide in time, threatening to make any diacritical distinction between them desperate' (Hassan 3). Omdat ontwikkelingen in het literaire veld vaak pas achteraf een naam krijgen en deze naamgeving afhankelijk is van het huidige paradigma, worden begin- en eindpunten van periodes en tendensen steeds weer bijgesteld. Een periode is daardoor, zo zegt Hassan, zowel een diachronische als een synchronische constructie. Een naamgeving als postmodernisme omschrijft een verandering uit het verleden, maar zegt ook iets over de manier waarop wij in de huidige tijd deze verandering vormgeven en interpreteren. Denk bijvoorbeeld aan de laatpostmodernistische visie op het postmodernisme, die verschilt van het beeld dat de postmodernisten van hun eigen periode hadden. Postmodernisme, zo concludeert Hassan, behoeft daarom zowel een historische als een theoretische definitie.

2.4 Intrede in het literaire veld

In het hoofdstuk *De geschiedenis van het postmodernisme*, dat deel uitmaakt van het boek *Het postmodernisme in de literatuur* (1988) geven Hans Bertens en Theo d'Haen een eerste aanzet tot beter begrip van de term binnen het literaire veld. Zij geven een korte schets van de ontstaansgeschiedenis van het postmodernisme en concentreren zich op de met het poststructuralisme verwante variant. Verwant met het poststructuralisme betekent zoveel als

verwant met het Derridaïaanse idee van de ontoereikendheid van het structuralisme. Ik kom hier later op terug.

Bertens en d'Haen spitsen zich toe op een variant van het postmodernisme omdat ze zich terdege bewust zijn van het overkoepelend karakter dat de term bezit. In lijn met Hassan concluderen ze dat het predicaat 'postmodernisme' vaak achteraf aan werken, tendensen of stromingen in architectuur, literatuur, muziek en beeldende kunst wordt toegekend. Dit heeft als gevolg dat eerdere benamingen ineens onder het postmodernisme kunnen vallen. Labels als 'antimodernistisch' of 'tegencultuur' worden, al dan niet terecht, met terugwerkende kracht vervangen door 'postmodernistisch'.

De Amerikaanse dichter Charles Olson is de eerste die het postmodernisme als literair-kritische term gaat hanteren. Het postmoderne in de poëziekritiek heeft volgens hem de taak de wereld in diens concrete vorm te aanvaarden. De dichter zou daarbij een houding moeten aannemen die non-rationeel is en non-literair. Deze voorgeschreven houding zien we terug in de interpretatie van postmodernisme binnen de romankritiek. Toen in 1959 de term postmodernisme intrad in de Amerikaanse romankritiek werd het verschijnsel door Irving Howe en Harry Levin vooral gezien als anti-intellectueel en stuurloos. Omdat het postmodernisme geen vaste normen of geaccepteerd sociaal kader had, zag Howe het als de literaire weerslag van de gefragmentariseerde, stuurloze samenleving van de VS in de jaren vijftig.

De literair criticus Leslie Fiedler pleitte midden jaren zestig voor een positieve connotatie van het postmodernisme. Volgens hem was het hoog tijd dat er gebroken werd met het formalisme en de 'steriele intellectualiteit' (Bertens & d'Haen 15) van de modernisten. De postmoderne literatuur zou volgens hem, door middel van quotatiekunst, de kloof kunnen overbruggen tussen de elite-literatuur en die van de massa. De schrijfster en critica Susan Sontag spreekt in lijn met Fiedler over een "unitary sensibility" (Bertens & d'Haen 17) dat totaal eclectisch te werk gaat en de traditionele grenzen op het gebied van literatuur verwerpt.

Terecht worden door Bertens & d'Haen de ideeën van Sontag en Fiedler in verband gebracht met de Amerikaanse *counterculture*. Ze hadden immers hetzelfde doel voor de samenleving:

een omverwerping van de bestaande waarden, die als elitair, reactionair en repressief werden ervaren, en een doorbraak naar een spontaan, geestverruimend, op esthetische bevrediging gericht bestaan dat zich bevrijd had van de sociale, morele en niet te vergeten seksuele restricties van de jaren vijftig. (17)

Deze tegencultuur bleef ook in Nederland niet uit. Smulders en Ruiters zien in hun hoofdstuk *De grabbelton van de literaire popart*, dat deel uitmaakt van hun boek *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840-1990*, de oorsprong van het postmodernisme ontstaan in de 'counterculture' van de jaren zestig. Deze tegencultuur was niet politiek geladen en had vooral als doel een transformatie te bewerkstelligen in de levenswijze van de toenmalige bevolking. Daar er sprake was van een dubbele generatiecrisis, omdat jongeren en ouderen hetzelfde probleem van een te dominante 'burgerlijke' houding ondervonden en de toenmalige politiek relatief welwillend tegen de nieuwe cultuur stond, werd dit een succes. Deze nieuwe cultuur bleek echter niet veel later uit zijn voegen te barsten door de ludiekheid in het openbare leven. Omdat iedereen toegang had tot allerhande cultuurproducten

en de normgevende macht, de culturele elite, zijn zeggenschap verloren had, werden hoge en lage cultuur op allerlei manieren met elkaar verbonden. De spanning tussen beide culturen was weg. Het bijkomend gevolg was een cultuur die steeds verder genivelleerd raakte. Door een toename van deze vervlakking wordt het postmoderne relativisme, kritiekpunt d), steeds sterker.

In 1969 laat Richard Wasson een ander geluid horen. Hij pleitte voor een postmodernisme dat zich tegen het modernisme verzet, maar niet op de manier zoals het postmodernisme van de 'counterculture' dat deed. Zijn postmodernisme was intellectueel gericht en internationaal georiënteerd. Voornamelijk rekent het postmodernisme van Wasson af met de metaforiek en symboliek van de modernisten. Waar zij nog geloofden in de openbarende kracht van literair taalgebruik dat bepaalde waarheden van het op andere momenten onkenbare leven bloot kon leggen en het totale kunstwerk zagen als tegenhanger van de chaotische samenleving, daar stellen deze postmodernisten zich ten doel juist de absolute onkenbaarheid van de wereld te presenteren.

De literair criticus William Spanos kan zich in dat laatste statement vinden, maar wijst het postmodernisme van Wasson niettemin af. Hem staat een geradicaliseerde vorm voor ogen, waarin de uitdrukkingvorm van de onkenbaarheid der wereld concreet gestalte moet krijgen. Dat wil zeggen dat structuren en kaders die de overal aanwezige toevalligheden in de wereld ordenen, per definitie afgewezen moeten worden.

De verschillende invullingen van het begrip 'postmodernisme' in de jaren vijftig en zestig zijn, zoals blijkt uit bovenstaande informatie, uiteenlopend. Begin jaren zeventig wordt het karakter van verzamelnaam voor het postmodernisme problematisch. Alle culturele verschijnselen die niet realistisch of modernistisch waren en die zich na de tweede wereldoorlog hadden aangediend kregen al gauw een postmodern stempel. Volgens Ihab Hassan was niet zozeer het veelvuldig gebruik van de term ongewenst (door zijn vele publicaties verruimde hij het begrip zelfs), als wel de status die het had. Hij vond dat het postmodernisme wel degelijk als een serieuze, nieuwe houding ten opzichte van wereld en samenleving gezien moest worden. Merk op dat hier de kiem ligt van een intellectuele benadering van het postmodernisme die later het academisch jargon met zich meebrengt waar punt c) van de laatpostmoderne kritiek naar verwijst.

2.5 Poststructuralistisch postmodernisme

Voortbouwend op en geïnspireerd door het structuralisme en poststructuralisme formuleert Hassan zijn visie op het postmodernisme. Voor we tot de beschrijving van deze visie overgaan, is het goed enkele theoretische begrippen te introduceren.

In zijn boek *Literary Theory* bespreekt Hans Bertens enkele kernbegrippen uit de literatuurtheorie. Omdat dit niet het moment is hierop uitgebreid in te gaan, zal ik enkel de voor dit kader relevante begrippen, met behulp van Bertens definities, kort toelichten. In een van zijn hoofdstukken geeft hij een toelichting op het begrip structuralisme:

Structuralism focuses on the conditions that make meaning possible, rather than on meaning itself. It tries to map the structures that are the actual carriers of meaning and the various relations between the elements within those structures. (59)

In literatuuronderzoek betekent dit vaak een onderzoek naar verhaalstructuren, relaties tussen personages of narratieve (on)mogelijkheden binnen een bepaalde tekst. Het doel is dan om structurele relaties bloot te leggen en daardoor een beter begrip te krijgen van de betekenis van de gehele tekst. Noodzakelijk voor deze visie is een rotsvast vertrouwen in de taal. Deze verzameling vormen met aanhangende betekenis, respectievelijk de *signifier* en de *signified* genoemd, is namelijk de enige manier waarop betekenis tot de mens kan komen. (Deze nadruk op de taal en de taal alleen heeft tot gevolg dat auteursintenties of niet-structuralistisch onderbouwde betekenisgevingen geweigerd worden. Vandaar dat het structuralisme en het poststructuralisme vaak een anti-humanistische houding wordt toegeschreven.) Dit vertrouwen wordt door het poststructuralisme als onterecht beschouwd. Bertens zegt daarover het volgende:

Poststructuralism is unthinkable without structuralism. As I have already suggested, it continues structuralism's strongly anti-humanist perspective and it closely follows structuralism in its belief that language is the key to our understanding of ourselves and the world. Still, although it continues its anti-humanism and its focus on language, poststructuralism simultaneously undermines structuralism by thoroughly questioning – 'deconstructing' – some of its major assumptions and the methods that derive from those assumptions. (93)

De poststructuralisten zijn ervan overtuigd dat er geen perspectief buiten de taal bestaat. We kunnen enkel iets zeggen over taal of de wereld om ons heen door ons uit te drukken in taal. Dit heeft tot gevolg dat er kennelijk geen directe relatie tussen iets buiten de tekst, de reële wereld kortom, en de mens mogelijk is. Daar de taal niet onfeilbaar is, zeker niet zelfs, in het uitdrukken van betekenis, (denk alleen al aan ambiguïteit, arbitraire betekenisrelaties en onmogelijkheden binnen taalstructuren) blijkt het onmogelijk door middel van taal de werkelijkheid te beschrijven. De onmogelijkheid tot volledige of eenduidige beschrijving van wat dan ook, betekent dat een eenduidige betekenis van die tekst dus per definitie onmogelijk is. Jacques Derrida wordt als de grondlegger gezien van dit idee en laat door de tekst uit elkaar te halen, te deconstrueren, zien dat iedere tekst ten prooi valt aan een fundamentele onbepaaldheid: 'In literary terms, a text never achieves closure – which quite literally means that its case can never be closed: there is no final meaning, the text remains a field of possibilities.' (Bertens 103)

Terugkomend op Hassans visies op het postmodernisme kunnen we nu de begrippen *indeterminacy* en *immanence* begrijpen die naar aanleiding van zijn publicaties een vaste plek in het debat rondom de betekenis van het postmodernisme hebben gekregen. Vanuit het idee dat er geen finale betekenis aan tekst kan worden toegeschreven en tekst een blijvende barrière is tussen de mens en de wereld, kan er nooit een vaste betekenis aan de wereld, de werkelijkheid worden toegekend. Niets kan daardoor werkelijk gekend, gedetermineerd worden. Een postmodern werk moet zich hiervan bewust zijn en dit ook uitdragen. Binnen Hassans visie was dit begrip van groot belang, getuige het feit dat hij alle vormen van kunst die de pretentie misten iets over de ware aard van de werkelijkheid te zeggen, als postmodern zag.

Zijn tweede term, *immanence*, markeert het idee dat de capaciteit van het menselijk brein de mens in staat stelt zichzelf in de wereld te generaliseren. Volgens Hassan heeft dit tot gevolg dat de mens zijn eigen leefwereld creëert. Deze leefwereld is opgebouwd uit taalconstructies en wordt volgens hem onterecht als werkelijkheid aangezien. De werkelijkheid kan niet beschreven worden door taal en bovendien kan niets in de wereld werkelijk gekend worden. Dit wil zeggen dat de mens dus altijd in zijn eigen ficties leeft omdat hij een wereld construeert die enkel door middel van

ontoereikende taalconstructies geïnterpreteerd kan worden. Non-fictie, dat zoveel betekent als 'niet verzonnen' of 'echt', wordt daarmee als een pretentiefus begrip afgedaan. Enkel fictionele verhalen zijn nog mogelijk.

2.6 Filosofische achtergrond

Dit idee van de onkenbare werkelijkheid blijft ook binnen de filosofie niet onaangeraakt. Eind jaren zeventig publiceert Jean-François Lyotard zijn ideeën over het postmodernisme. Hij betoogt dat er ten tijde van deze ontologische twijfel aan de kenbaarheid van mens en wereld, onderscheid moet worden gemaakt tussen twee soorten vertellingen waarmee de mens zich nog omgeeft: a) de *récits/métaréçits* b) de *petites histoires*. Het eerste begrip, *réçits*, betekent zoveel als *grote vertelling*. De *métaréçits* kan men vertalen als *metavertellingen*. Beide vertellingen moeten in ieder geval gezien worden als verhalen met een legitimerende functie. Al deze grote vertellingen maken op hun beurt deel uit van de Idee van het moderne project:

Deze Idee (van vrijheid, van 'verlichting', van socialisme, enz.) heeft legitimerende waarde vanwege haar universaliteit. Zij geeft richting aan alle menselijke werkelijkheden. Zij geeft de moderniteit haar kenmerkende modus: *het project* (Lyotard 27)

Volgens Lyotard wordt er dus beleid gemaakt op grond van een utopische toekomstvisie. Alles wat een land, natie, volk, etc. doet, is geoorloofd op het moment dat ze hun handelingen legitimeren op basis van de grote verhalen. Hun bijdrage aan de verwezenlijking van de universaliteit met al zijn zegeningen voor de mensheid, is verantwoording genoeg. Deze vorm van legitimatie is volgens Lyotard niet valide: 'Mijn argument is dat het moderne project (van verwezenlijking van de universaliteit) niet onafgemaakt gebleven en vergeten is, maar vernietigd, 'geliquideerd'.' (Lyotard 27). Volgens Lyotard heeft de geschiedenis bewezen dat we door alle vooruitgang op het gebied van technologie, kennis en wetenschap enkel vooruit zijn gegaan op het gebied van feitenkennis en geen grote stappen op het gebied van emancipatie, vrijheid, gelijkheid, et cetera hebben gezet. Geenzins zijn we dichterbij de voorgespiegelde utopische universaliteit dat het eindpunt moet zijn van het moderne project.

Lyotard besluit dat het moderne project dood is. De grote verhalen hebben al hun geloofwaardigheid verloren. Het enige waar de mens dan nog enigszins op terug kan vallen zijn de *petites histoires*: 'kleinschalige ficties die een altijd voorlopige en nooit ontologisch verankerde rechtvaardiging voor het handelen van het individu of een groep individuen zullen bieden.' (Bertens & d'Haen 37).

De relatie tussen het postmodernisme en de ideeën van Lyotard over het falen van het moderne project en diens dragers, de *métaréçits*, is betrekkelijk eenvoudig. Wat hem betreft moeten deze ideeën uitgedragen worden in postmoderne kunst en literatuur. Nu de legitimatie is weggefallen, vallen vaststaande (modernistische) regels met betrekking tot totstandkoming en doel of vorm van het kunstwerk, ook weg. Het postmodernisme is dus vrij en hoeft enkel het bewustzijn van de onmogelijkheid tot ware presentatie te laten zien. Iedere vorm van presentatie of representatie is immers een fictie daar noch de taal noch een ander medium de werkelijkheid kan weergeven. De kunstenaar moet daarom trachten weer te geven wat niet weergegeven kan worden:

Postmoderne literatuur dient de afwezigheid van 'légitimation' te thematiseren, zowel via vorm als inhoud. Ze moet, met andere woorden, doortrokken zijn van de ontologische twijfel die kenmerkend is voor onze postmoderne tijd. Negeert ze die twijfel en scheidt ze alleen maar een alternatieve werkelijkheid [...] dan is ze niet werkelijk postmodern. (Bertens & d'Haen 36)

Nu enkele visies op het postmodernisme zijn langsgekomen, kunnen we de balans opmaken. Er is een duidelijke tegenstelling te signaleren tussen a) de ideeën van Howe, Fiedler en Sontag b) de visie van Wasson c) de visie van Hassan d) de ideeën van Spanos en Lyotard. Howe, Fiedler en Sontag zien het postmoderne vooral als een bevrijding. Deze visie is zoals we hebben gezien, verwant aan de *counterculture*. Het postmodernisme van Wasson neemt een serieuzere vorm aan en wil het postmodernisme intellectueel benaderen. Hassan en daaropvolgend Lyotard gaan dieper in op de vraag naar wat het postmoderne is en wat de implicaties ervan zijn.

Het is niet verwonderlijk dat de uiteenlopende visies op het postmodernisme wel eens met elkaar botsten. Het uiten van kritiek op het postmodernisme gebeurde dan ook regelmatig.

2.7 Kritiek op het postmodernisme

Het is belangrijk te benoemen dat kritiek op het postmodernisme niet alleen werd geuit op het moment dat het postmoderne tijdperk al ten einde was. Ook tijdens de postmoderne hoogtijdagen werd er volop kritiek geleverd. Dit is niet gek gezien het zeer kritische karakter dat het postmodernisme over het algemeen bezit. Ondanks de verschillende invullingen die het begrip postmodernisme kent, lijken er onderling overigens genoeg overeenkomsten te bestaan. Voornamelijk het verlaten van het modernisme en zijn normgevend modernistische kunstvisie wordt door vrijwel alle critici gedeeld. Toch wordt deze sterke tweedeling tussen modernisme en postmodernisme bekritiseerd. Aan het begin van zijn artikel *On Postmodernism* zegt Matei Calinescu dat er sprake is van twee verschillende maar van elkaar afhankelijk moderniteiten: a) een moderniteit die voornamelijk progressief is b) een kritische moderniteit die de aannames van eerstgenoemde als conservatief ziet en deze wil verwerpen. De moderniteit in zijn algemeenheid, zo betoogt Calinescu, heeft zowel moderne als anti-moderne kanten:

modern in its commitment to innovation, in its rejection of the authority of tradition, in its experimentalism; antimodern in its dismissal of the dogma of progress, in its critique of rationality, in its sense that modern civilization has brought about the loss of something precious, the dissolution of a great integrative paradigm, the fragmentation of what once was a mighty unity (Calinescu 265)

Calinescu spreekt in zijn artikel dan ook over de vijf gezichten van de moderniteit en ziet het postmodernisme als één daarvan: 'Postmodernism, as I see it, is not a new name for a new "reality," or "mental structure," or "world view," but a perspective which one can ask certain questions about modernity in its several incarnations.' (Calinescu 279). De vrijheid die door sommige postmodernisten dus wordt ervaren nu het modernisme ten einde is, wordt door Calinescu gerelativeerd. Geenszins is het modernisme ten einde, het wordt enkel voortgezet in een andere vorm. Een vorm die wellicht het meest ironisch en zelfkritisch is, maar nog steeds deel is van het modernisme.

Niet alleen door deze andere kijk op het postmodernisme is Calinescu's artikel opvallend, ook zijn benoeming van kritiek op het postmodernisme trekt de aandacht. Deze kritiek splitst zich, volgens

hem, uit in een conservatieve variant, belichaamd door Clement Greenberg en een radicale variant, belichaamd door Fredric Jameson.

Greenberg ziet het postmodernisme als een nieuwe manier waarop de zogeheten *bad taste*, onder de schijn van vooruitgang, de moderniteit en daarmee de integriteit van de kunst aantast. *Bad taste* is een noemer voor alle kunstvormen die niet in de lijn van het modernistische ideaal pasten. Modernisten probeerden deze zoveel mogelijk buiten de deur te houden omdat ze bang waren dat het de kunst in het algemeen zou bezoedelen. Volgens Greenberg is postmodernisme dus enkel een nieuwe naamgeving voor deze *bad taste*, maar doet het zich voor als een vorm van vooruitgang. Zijn gedachten over het modernisme en zijn verdediging tegen de *bad taste* zijn tweeledig. Enerzijds wijst hij op het immanente evolutionair principe van het modernisme (denk aan de ontwikkeling die Calinescu beschreef), anderzijds vat hij het modernisme samen als enkel een koppige poging om de hoge kunststandaarden te beschermen tegen de commercialisatie van de kunst. Omdat het postmodernisme zelf geen kunstideaal voorspiegelt en constant in een zeker mate van ontspanning is, kan het enkel aangevallen worden op dat wat het niet doet, dat wat het niet voorschrijft. Volgens Greenberg is het postmodernisme daarom: 'a way, above all, to justify oneself in preferring less demanding art without being called reactionary or retarded' (Calinescu 1987, p. 291). Jameson betoogt vervolgens dat het postmodernisme het ondermijnende karakter dat het modernisme bezat, mist. Vanuit een marxistisch oogpunt concludeert hij dat het krampachtig vasthouden van de modernisten aan hun esthetiek niets minder is dan een ontkenning van wat hij noemt 'the culture of capitalism' (Calinescu 293). Juist door deze houding, zo betoogt hij, toont het modernisme de ware aard van de steeds agressievere greep van het kapitalisme op de kunst. Het postmodernisme kan daarentegen niet anders dan in deze greep meegaan:

As a domesticated kind of (anti)modernism [...] refusing to distinguish between the aesthetic and the non-aesthetic, postmodernism cannot help but play, however unwittingly, the part of a "reinforcer of the logic of consumer capitalism" (Calinescu 294)

Calinescu concludeert uit beide kritieken dat er wel bewondering is voor de manier waarop de modernisten strijd leverden tegen de corrupties op de kunstmarkt en de perverse decepties van de kapitalistische ideologie. Hij beschouwt het postmodernisme daarom als een periode van *relaxation*, zonder artistieke standaarden of impliciete politieke standaarden van esthetische kritiek.

Deze periode van *relaxation* staat in contrast met de vele kritieken op en debatten over het postmodernisme. Deze paradox tussen enerzijds een stortvloed van kritiek en anderzijds een nonchalante kritiekloosheid bemerkt ook Sven Vitse in zijn artikel 'Het postmodernisme en de crisis van links, Dertig jaar na La condition postmoderne'. Hij spreekt van een moreel vacuüm dat het gevolg is van een té kritisch postmodernisme en in extreme vormen het gevolg van een stortvloed aan kritiek: 'Zo dreigt een hyperkritische houding ten opzichte van de eigen ideologische denkbeelden uit te monden in een kritiekloze houding ten opzichte van de ideeën en gebruiken van een ander.' (Vitse 4) Met dit kritiekloze aanvaarden zijn we terug bij het moeiteloos aanvaarden van alles zoals het is, de status quo. Merk op dat deze constatering door het laatpostmodernisme als een negatieve uitwas wordt gezien. Punt b), de asociale, onverschillige houding van het postmodernisme tegenover de maatschappij, is op deze bevinding gestoeld.

Smulders en Ruiters zien een dergelijk fenomeen, zij het binnen de Nederlandse landsgrenzen, terug in de cultuur omtrent de jaren negentig:

De Nederlandse cultuur van de jaren negentig kent geen dominerende posities. Zij vormt een *raster* van meningen, poëtica's en ideologische sporen, dat geen enkel nieuw idee meer de kans geeft als een steekvlam op te schieten. De tijden van consensus en dissensus – literair, politiek of religieus – liggen achter ons en wat ervoor in de plaats is gekomen, zouden we aan willen aanduiden als een situatie van *parasensus*. (337)

Weliswaar is hier geen sprake van een vacuüm waarin niets meer te zeggen valt, maar wel is er evenals binnen dat vacuüm sprake van een veld zonder dominante meningen, ideologieën, theorieën, et cetera. Alle van de status quo afwijkende geluiden die binnen de *parasensus* geabsorbeerd worden, zijn vrijwel direct onderhevig aan de media. Daar de media alle soorten geluiden verspreiden, is er geen sprake meer van onderlinge hiërarchie. Volgens Smulders en Ruiters is dit proces hetgene dat postmodernisme demonstreert. Zonder daarmee een duidelijke definitie te geven, begeven ze zich wel aan de kant van de kritiek die voornamelijk Jameson uitte op het postmodernisme. Samen met Greenberg kan hij gezien worden als een belangrijke stem binnen het post-postmodernisme. Zij uitten kritiek op onder andere het morele vacuüm, de *parasensus* en de rol van de media, de invloed van het kapitalisme op de kunst en de verregaande deconstructie. Deze kritiek bleef groeien naarmate het postmodernisme zijn vernieuwende karakter kwijtraakte. Nu alles als fictie was ontmaskerd, er geen ideologieën meer over waren en ieder geluid op gelijke voet stond met een ander, rees de vraag wat het postmodernisme de mens eigenlijk had opgeleverd. Waar heeft het allemaal toe geleid? En vooral, hoe moeten we verder? Bij deze vraag begint de theorie over de nasleep van het postmodernisme. Een periode die post-postmodernisme of ook wel laat-postmodernisme wordt genoemd.

2.8 De verdeling van de erfenis: post- en laat-postmodernisme

Het feit dat er opnieuw prefixen moeten worden toegevoegd om een nieuwe tendens in de literatuur te omschrijven, geeft aan dat men nog wel enige verwantschap ziet tussen de huidige tijd en die waarin het postmodernisme dominant was. Aan de andere kant laat het ook de onzekerheid zien en de naarstige zoektocht om wat nu gebeurt te plaatsen in verhouding tot de literatuurgeschiedenis. Want wat wil het nu eigenlijk zeggen dat we in een post-postmodern of laat-postmodern tijdperk leven? En gegeven dat dat het geval is, moeten we dan concluderen dat het postmodernisme definitief ten einde is? Het kopje boven deze tekst zou suggereren van wel.

Yra van Dijk en Thomas Vaessens verklaren in hun hoofdstuk *European Writers Reconsidering the Postmodern Heritage*, dat deel uitmaakt van het boek *Reconsidering the Postmodern* (2011), het postmodernisme in ieder geval dood. Niet alleen op cultureel vlak waar met name het deconstructieve karakter van het postmodernisme en zijn scepticisme tegenover de culturele traditie van het Westen verworpen wordt, maar ook daarbuiten. Het relativistische denken (het idee dat er geen absolute waarheid, juiste waarde of eenduidige norm is, maar dat deze altijd slechts geconstrueerd worden door subject, tijd en plaats) dat aan het postmodernisme verwant was, werd plotseling opgeschort op het moment dat twee vliegtuigen zichzelf in de *Twin Towers* boorden. Deze aanslagen op de westerse wereld, zo betogen van Dijk en Vaessens, luiden het einde van het postmoderne denken in: 'Whatever the rhetorical force with which postmodernism had fought universal values, the commentators agreed on one thing: there would be a very strong temptation to fall back on such values after the attacks.' (van Dijk & Vaessens) De gebeurtenis van 9/11 wordt, op dezelfde wijze waarop Auschwitz het modernisme beëindigde, gezien als het einde van het postmodernisme. Het einde van een oude periode vormt per definitie het begin van een nieuwe. Hoe

deze nieuwe periode eruit moest gaan zien, was nog onbekend. In de literaire wereld stond men voor de volgende uitdaging: 'when postmodernism has succeeded in hedging its pre-eminently literary values with suspicion, can those humanist values now be reclaimed for literature without returning to their old essentialist underpinnings?' (van Dijk & Vaessens). Uiteraard was het niet de bedoeling zonder meer terug te vallen op de aloude humanistische waarden van het modernisme en daarmee doen alsof het postmodernisme nooit had bestaan. Toch was de behoefte aan dergelijke waarden sterker dan ooit tevoren. Schrijvers en critici gingen dan ook op zoek naar een manier waarop de humanistisch modernistische waarden nog van dienst konden zijn in het huidige literaire discours. Deze vragen waren al eerder gesteld maar kregen, op het moment dat de roep om vertrouwde humanistische waarden het hoogst was, nu pas een grote hoeveelheid aandacht. In het eerste deel van het theoretisch kader hebben we gezien hoe zeer deze modernistische waarden bekritiseerd werden. Dat ook het postmodernisme niet onbekritiseerd bleef, moge duidelijk zijn. Niettemin is het nuttig op laatstgenoemde kritiek uitgebreider in te gaan. Zowel voor een goed beeld van de hierboven genoemde uitdaging voor de schrijvers en critici in de nasleep van het postmodernisme, als ook voor ons begrip van de tweedeling in terminologie tussen een laat-postmodernistische en een post-postmodernistische periode.

Allereerst bestaat er een verschil in de oorsprong van de kritiek. Door het zelfkritische karakter van het postmodernisme is het niet verwonderlijk dat deze kritiek van binnenuit komt. Een eerste punt van kritiek is eerder al benoemd en betreft het punt van commercialisering. De deconstructivistische artistieke strategieën vielen een voor een ten prooi aan de commercie en boetten daarmee in aan inhoud. Ook bleek hun culturele kritiek die gestoeld was op een vorm van anti-representatie niet effectief. Een theoretische culturele politiek leek geen praktische vorm te kunnen aannemen. Deze vorm van kritiek die ontspringt binnen het postmodernisme zelf, wordt laat-postmodern genoemd. In de introductie van zijn boek *De revanche van de roman* (2009), geeft Thomas Vaessens daar de volgende beschrijving van:

Zonder het historisch nut van het postmodernisme te ontkennen, valt de laatpostmoderne auteur de uitwassen ervan aan: een al te ver doorgeslagen relativisme, een ironische levenshouding waarin niets meer reëel is, en de terreur van het adagium dat 'anything goes'. En hij ziet onder ogen wat de consequenties van die uitwassen zijn voor de schrijver. Die mag postmodern afgerekend hebben met een achterhaald cultuurideaal, maar hij heeft zichzelf ook buitenspel gezet. (Vaessens 14)

Voornamelijk ligt de nadruk in deze beschrijving op het historisch nut van het postmodernisme, dat impliceert dat het toen nuttig was, maar nu niet meer. De aanhangers van het laat-postmodernisme hebben genoeg van het cynisme en 'het principiële buitenstaanderschap van de postmodernist' (Vaessens 14). De laatpostmoderne kritiek concludeert dat het postmodernisme geen bevredigend finaal antwoord heeft geformuleerd en voor nu niet langer levensvatbaar is.

Een andere vorm van kritiek ziet het historisch nut van het postmodernisme niet in. Aanhangers van deze kritiek zouden willen dat het überhaupt nooit had bestaan. Critici die dit idee aanhangen beklagen zich over het feit dat de idealen geuit door de intellectuele autoriteiten, ten prooi zijn gevallen aan het scepticisme van het postmodernisme: 'In their view, the search for knowledge, the application of reason, and the acknowledgement of literary quality remain unquestionable.' (van Dijk & Vaessens 13). Deze vorm van kritiek die buiten het veld van het postmodernisme ontspringt, wordt door Vaessens en Van Dijk post-postmodern genoemd.

De vier punten van kritiek van Vaessens en Van Dijk die zowel in het laat-postmodernisme als het post-postmodernisme onderwerp van debat zijn, worden hier nog eens herhaald: a) de postmoderne ironie b) zijn asociale onverschillige houding tegenover de maatschappij c) zijn academische jargon d) zijn relativisme.

Het is niet zo dat de critici geen goede kanten van de postmoderne ironie zien. Zij bevestigen juist het bevrijdende effect dat het kan hebben. Waar zij echter tegen ageren is de ontwikkeling waarbij ironie een doel op zichzelf is geworden en een permanent en alles doorbrekend karakter heeft gekregen. Beide soorten critici zijn het met dit laatste eens, maar verschillen van mening (opnieuw) op het gebied van historisch nut. De laat-postmodernistische critica Linda Hutcheon verdedigt de energie die het poststructuralisme en het postmodernisme (mèt zijn ironie) gaven aan het literaire veld. Post-postmodernistische critici zoals Fredric Jameson zien in het postmodernisme enkel de weerspiegeling van een ideologische verwarring veroorzaakt door de kapitalistische maatschappij en zien de ironie als een negatief symptoom daarvan. (Vaessens en Van Dijk 15) Sterk verwant met deze ironische houding is het postmoderne relativisme dat een gevolg is van te ver gevorderde ironie en scepticisme. (Vaessens en Van Dijk 16)

Wat de onverschillige houding ten opzichte van de maatschappij betreft, ageerden de critici vooral tegen de door *pop-art* beïnvloede en met massacultuur spelende literatuur. Hoewel van Dijk & Vaessens daar geen opmerking bij plaatsen, zou ik deze kritiek onder het post-postmodernisme scharen. Negatieve beïnvloeding van de massacultuur is immers een uitwas van het laat-kapitalistische tijdperk.

Een laatste punt van kritiek is gericht op het linkse karakter van het postmodernisme en de bepaalde vorm van taalgebruik die daarmee gepaard gaat. Het ontstaan daarvan is terug te leiden tot 'members of the 'protest-generation' who had received academic posts and, consequently, cultivated a hypercorrect discourse from within the campus walls (and therefore turned away from the world).' (van Dijk & Vaessens 17). Deze afsluiting van de wereld gaat gepaard met een zekere wereldvreemdheid. Vitse laat in zijn artikel Aijaz Ahmad aan het woord die een zelfde soort kritiek uit. Volgens hem is het postmodernisme een typisch westers fenomeen waar landen in de derde wereld niks mee van doen hebben. Men kan na zulk een statement vraagtekens zetten bij het werkelijk internationale karakter van het postmodernisme.

Nu we ons een beeld hebben gevormd van het laat-postmodernisme, post-postmodernisme en het postmodernisme, begrijpen we hoe de ontwikkelingen binnen de literatuur van de afgelopen veertig jaar tot stand zijn gekomen. We zijn echter nog niet in staat deze begrippen toe te passen op primaire literatuur. In het methodologisch kader ga ik in op de gereedschappen die voor handen zijn om een roman op zijn laat-postmodernistische karakter te toetsen.

3. Methodologisch kader

De laatpostmodernistische opvattingen, zoals geschetst in het theoretisch kader, zijn zowel binnen de primaire als binnen de secundaire literatuur geuit. Echter, binnen de primaire literatuur is het niet altijd eenvoudig laatpostmodernistische tendensen te ontwaren en betekenis te geven. Men moet zich allereerst afvragen op wat voor eigenschappen gelet moet worden. Van Dijk en Vaessens doen een eerste aanzet tot een set kenmerken die een roman een laatpostmodernistisch karakter geven. In *European Writers Reconsidering the Postmodern Heritage*, de introductie van hun boek *Reconsidering the Postmodern: European Literature Beyond Relativism*, dragen zij een zestal punten aan die de laatpostmodernistische roman, volgens hen, in mindere of meerdere mate bezit. Deze lijst neem ik als richtlijn binnen mijn analyse.

Bij ieder kenmerk ga ik in op diens mogelijke, specifieke invulling. Dit doe ik om bij de analyse van Nolens' roman constructief op zoek te kunnen gaan naar kenmerken die binnen dit laatpostmodernistisch kader vallen. Bewust van het hypothetisch karakter van dit kader zal ik waar nodig kritische reflecties plaatsen bij de criteria zoals vastgesteld door van Dijk & Vaessens.

Mijn volgorde van het puntensysteem verschilt van die van Van Dijk & Vaessens. Ik wijk hier doelbewust van af. In mijn analyse werk ik vanuit een technische benadering van de tekst. Ik behandel de motieven en thematiek van de roman en onderzoek of er sprake is van reflectie, metafiction en zelfreflexiviteit. Afsluitend volgt een interpretatief deel waarin ik enkele knelpunten uit de gedane analyse bespreek. Om het puntensysteem als richtlijn te blijven hanteren, is verandering van de volgorde noodzakelijk.

3.1 Technische benadering van de tekst

1. *Terugkeer naar conventionele vormgeving*

Vaessens en van Dijk constateren na een periode van postmoderne experimenten een terugkeer naar conventionele vertelvormen. Het opnieuw benutten van deze conventionele vertelvormen gaat, volgens hen, gepaard met inachtneming van de onmogelijkheid tot representatie van de realiteit. Dit is te zien als een nasleep van het postmodernisme in de wijze van vertellen.

Met een terugkeer naar conventionele vertelvormen worden traditionele vormen van analyse opnieuw toepasbaar. De vraag is of deze terugkeer wel zo aanwezig is als Vaessens en van Dijk beweren. Door de traditionele vormen van analyse op Nolens' roman toe te passen, komen we erachter of er in dit geval sprake is van een conventionele manier van vertellen. Ik ga in op personagekarakterisering, de vertelstructuur, de vertelsituatie, focalisatie, tijd en ruimte. Vervolgens ga ik, door middel van close reading, na of het bewustzijn van de onmogelijkheid tot representatie van de realiteit in de tekst verwerkt is of niet.

2. *De versmelting van fictie en non-fictie*

Schrijvers van non-fictie gaan gebruik maken van fictionele middelen en schrijvers van fictie openen de gereedschapskist van de non-fictie. Deze geconstateerde uitwisseling van technieken zorgt volgens Van Dijk & Vaessens voor een versmelting van het

traditioneel fictionele en non-fictionele veld:¹ 'In documentary fiction, the emphasis is on the potential of literature to remember and re-tell the past in a subjective manner.' (20) Niet zozeer willen teksten een historische, non-fictionele waarheid presenteren, dit is immers onmogelijk, maar meer zijn ze eropuit de subjectiviteit van onze kennis te laten zien.

Naar aanleiding van dit punt bekijk ik of er sprake is van de bewuste vermenging van non-fictie en fictie. Worden er non-fictionele elementen in het fictieve verhaal ingebed en zo ja, wat is de aard van deze elementen? Hoe worden ze gebruikt en wat voegen ze toe aan het verhaal? Wat kan Nolens' doel daarmee zijn? Toont hij zich daarnaast bewust van deze versmelting op de manier zoals beschreven in bovenstaand punt?

3.2 Behandeling motieven en thematiek

3. *Engagement*

Van Dijk & Vaessens bespeuren in veel laatpostmoderne romans de tendens om hedendaagse thema's te behandelen. Deze behandeling wordt echter nooit vervolledigd met een conclusie. Het blijft bij het stellen van vragen en de signalering van maatschappelijke problematiek.

In het kader van dit punt onderzoek ik de verschillende motieven en de thematiek binnen het verhaal. Hoe hangen concrete en abstracte motieven samen en hoe komen deze tot stand? Raakt het thema, of raken onderdelen daarvan, een of meerdere hedendaagse thema's? Zo ja, vanuit wat voor benadering hanteert Nolens' dit onderwerp en hoe zien we dat terug binnen de tekst?

3.3 Vormen van reflectie, metafictione en zelfreflexiviteit

4. *Zelf-reflexiviteit*

Van Dijk & Vaessens zien dat literatuur niet langer een strikt autonoom en zelf-reflexief karakter heeft, zoals in het postmoderne tijdperk de norm was, maar nu ook het eigen werk in een maatschappelijke context plaatst en daarop reflecteert. Naast een reflectie op het literair product, reflecteren schrijvers ook op hun eigen positie als schrijver in de huidige maatschappij en verwerken deze overdenkingen in hun werk.

5. *Houding ten opzichte van de lezer*

De toenadering van de schrijver tot de maatschappij, heeft een andere benadering van de lezer tot gevolg. Van Dijk en Vaessens spreken van een nieuwe soort leesbaarheid waarbij de schrijver complex taalgebruik niet langer nodig acht, zijn literatuur in populaire leesvormen verpakt (blogs, fora) en het autobiografische element in zijn werk niet langer schuwt.

¹ Merk hierbij op dat de postmoderne notie die stelt dat alles fictie is, niet wordt geschaad. Deze notie kwam immers alleen naar voren in het traditionele fictionele veld van romans, gedichten, verhalenbundels etc. Niet in het traditioneel non-fictionele veld van krantenartikelen, tijdschriften, enz. De tweedeling tussen fictie en non-fictie is in dit geval dus praktisch, niet theoretisch-filosofisch.

Binnen een analyse zijn deze laatste punten samen te nemen. Ik ga na of er sprake is van metafiction en bekijk of er gereflecteerd wordt op de rol van schrijver en/of literatuur in de samenleving. Verder ga in op de benadering van de lezer. Hoe wordt deze betrokken of aangesproken bij het proces van (zelf)reflectie? Verder ga ik op zoek naar autobiografische elementen. Zijn deze aanwezig en zo ja, wat levert dat op? Ten slotte bekijk ik uit wat voor tekstvorm(en) de tekst is opgebouwd.

3.4 Interpretatief deel

In dit gedeelte interpreteer ik de resultaten die uit de analyse naar voren zijn gekomen. Daarnaast reflecteer ik op het gehanteerde puntensysteem van Van Dijk & Vaessens. Hier licht ik ten slotte één punt uit dat, gezien het complexe karakter, meer aandacht verdient. Dit punt betreft het voorkomen van en de omgang met, het begrip ironie.

6. *De problematisering van ironie*

De schrijver is zich bewust van het gebruik van ironie door de postmoderne auteur en het tot niets leidende karakter daarvan. Wie alles ironiseert, kan alleen nog in negatieve termen definiëren ten opzichte van mens en wereld. De schrijver voelt zich, al dan niet door de buitenwereld, gedwongen zijn positie opnieuw te evalueren. Deze herpositionering is problematisch. De ironie kan niet volledig worden afgeschreven omdat men dan zou vervallen in schijnbaar onaangedane humanistisch-modernistische waarden en technieken. Een onschuldige terugkeer naar de tijd van vóór het postmodernisme is echter onmogelijk. Tussen de polen postmoderne ironie en humanistisch-modernisme probeert de schrijver een nieuwe weg te vinden: 'Irony is not rejected radically but problematized, and its alternatives (sincerity, authenticity) are not celebrated unrestrainedly but reconsidered cautiously.' (Van Dijk & Vaessens 19)

Van Dijk & Vaessens staan bij dit punt niet stil bij het complexe karakter van ironie. Dit is echter noodzakelijk voordat men zich afvraagt of en zo ja, op welke manier, ironie voorkomt in Nolens' roman. Aan de hand van Linda Hutcheons uiteenzetting over de hanteerbaarheid van de term ironie in haar hoofdstuk *Risky Business: The "transideological" politics of irony* dat deel uitmaakt van haar boek *Irony's Edge: The theory and politics of irony* hoop ik kritisch te kunnen reflecteren op dit begrip en de manifestatie daarvan in de roman.

4. Analyse

4.1 Plot

Als gevolg van een seksuele blokkade die zijn oorsprong vindt in een jeugdtrauma, is Martin niet langer in staat zijn vrouw Sarah te penetreren. Geteisterd door velerlei dwanggedachten en een absoluut geheugen probeert hij door middel van verschillende soorten medicatie, voorgeschreven door de psychiater, zijn probleem te verhelpen. Sarah, enerzijds onkundig haar man in zijn problematiek te helpen, anderzijds niet in staat hem zomaar te verlaten, legt in de tussentijd de wereld aan haar borst. Allerlei figuren uit de hedendaagse maatschappij, van popmuzikant tot kardinaal tot de melancholische 'zwartzak', ontvangen van haar borstvoeding en beklagen zich over hun plaats in de wereld. Passen in een van de toebedeelde mallen der samenleving wordt zeer problematisch bevonden. Rust schijnt nergens te vinden te zijn. Pendelend tussen de zorg voor de mensen in de wereld en de specifieke zorg voor haar man, komt ook Sarah in contact met de psychiater. De psychiater acht zichzelf niet in staat haar te helpen en kan niet loskomen van zijn diepe verlangen naar haar. Zo worstelt iedere personage in Nolens' roman zich door het leven, de tijd en de wereld heen. Allemaal verlangen ze naar dat wat Sarah geeft: stilte en melk voor iedereen.

4.2 Vertelstructuur

Stilte en melk voor iedereen kent drie hoofdpersonages die tevens vertellers zijn. Het verhaal is op te delen in drie stukken waarin steeds een andere verteller aan het woord is. Zowel Sarah, als haar man Martin, als ook hun psychiater nemen de pen op en construeren samen een ingewikkelde vertelstructuur.

Bij een eerste lezing van de roman lijkt het nog duidelijk wie wat vertelt. De delen waarin Martin respectievelijk de psychiater het vertellen van Sarah overnemen, zijn gescheiden door een blanco pagina. Daarnaast introduceren zij zichzelf op het moment dat ze beginnen te vertellen.

Voorafgaand aan het verhaal staat een noot van de psychiater, daarna begint Sarah te vertellen. De neergeschreven handelingen en gedachten blijken vanuit Sarah's perspectief te zijn opgetekend (zij is de focalisator) en worden door haarzelf verteld. Sarah is hier een autodiëgetisch verteller. Nadat driekwart van de roman door Sarah verteld is, neemt Martin het over. Op dit punt blijkt dat Sarah's verhaal in zijn geheel door hem is opgetekend: 'Verder geeft ik toe dat ik niets van vrouwen begrijp en ja, dat ik het verhaal heb verteld vanuit mannelijk perspectief, hoewel ik haar aan het woord liet.' (Nolens 155) In dit deel voert Martin een gesprek met de psychiater en vertelt, nu vanuit eigen perspectief, over gedachten en gebeurtenissen die hij eerder in Sarah's woorden vermeldde. Martin is in dit tweede deel focalisator en homodiëgetisch verteller.

In het laatste deel neemt de psychiater het woord en reflecteert op zijn eigen persoonlijkheid in contrast met die van Sarah en Martin. Hij beschrijft de samenkomst van alle personages en laat weten dat al het voorafgaande door hem is opgetekend: 'Wat ik Sarah en vervolgens Martin in de mond heb gelegd, wat voor verderfelijks ik heb toegeschreven aan de prominenten en de randfiguren – het komt allemaal uit mijn koker.' (188) De psychiater is hier een homodiëgetisch verteller.

Een eerste probleem wordt zichtbaar als Sarah's gehele vertelling als onderdeel van Martins verhaal moet worden geïnterpreteerd. Op de eerste pagina beschrijft ze hoe ze van de psychiater het honorarium ontvangt dat ze aan hem zou moeten betalen. Na deze handeling opent ze het dossier

van de psychiater: 'Daarna neem ik plaats op zijn stoel en open het dossier. Mijn man werd het slachtoffer van mijn razernij en vervolgens werd ik het slachtoffer van mijn man. Zo staat het beschreven.' (7) De vraag is of deze handelingen al deel uitmaken van Martins verhaal of dat Sarah hier iets vertelt waar Martin geen weet van heeft. Hij was immers niet betrokken bij het gesprek en maakt in zijn verteldeel geen enkele verwijzing naar deze gebeurtenissen. De psychiater haalt het in zijn deel als verteller juist expliciet aan en kijkt melancholisch terug op zijn laatste ontmoeting met Sarah. Aan wie dit eerste stuk verhaal toebehoort, is onduidelijk. Het is dan ook slechts een aanname dat het aan Sarah toebehoort en geen onderdeel uitmaakt van Martins verhaal.

Deze aanname heeft consequenties voor de interpretatie van de vertelstructuur. Niet zozeer de terugbetaling van het honorarium, maar het openslaan van het dossier is hiervoor van betekenis. De zin 'zo staat het beschreven' interpreteer ik als startsein voor de lezing van het dossier. Hoewel er geen dubbele punt achter het woord 'beschreven' staat en het ingesprongen tekstdeel dat erop volgt niet met een aanhalingsteken begint, verwacht ik toch dat we vanaf dat moment meelesen met Sarah. Het is weliswaar niet de letterlijke tekst uit het dossier die we te zien krijgen, maar de tekst uit het dossier aangevuld met Sarah's (maar vanaf nu dus in feite Martins) gedachten. Zo staat er een aantal keer 'de psychiater heeft daar woorden voor' (10) wat erop wijst dat Sarah tijdens haar lezing wellicht stukken dossier overslaat of bepaalde dossiertekst in haar eigen woorden vertelt. Wat verder pleit voor de theorie van de dossierlezing, is de passage waarin Martin in gesprek met de psychiater eerder beschreven gebeurtenissen herhaalt. Tijdens Martins deel van het verhaal vertelt hij aan de psychiater opnieuw over zijn jeugdtrauma's. Eerder maakte hij deze al kenbaar door ze Sarah te laten vertellen. Nu doet hij dat opnieuw, in vrijwel dezelfde bewoordingen als Sarah dat deed. Aan het eind van de passage staat: 'De psychiater herhaalt wat al werd gezegd, door voor te lezen uit het dossier:' (161) De dubbele punt geeft aan dat er nu wel letterlijk wordt geciteerd. Door dit spel van dossiercitaten en de interpretatie of parafrasering daarvan, staat de betrouwbaarheid van Sarah's vertelling ter discussie. Dit is overigens bij alle vertellers het geval. Daar zowel Martin, Sarah als ook de psychiater leiden aan psychische problemen en last hebben van obsessieve gedachten is het mogelijk dat zij onbetrouwbare vertellers zijn.

De vertelstructuur is dus doelbewust complex, wat als gevolg heeft dat de lezer niet altijd weet (en niet kán weten) wie er aan het woord is. De vertelstructuur is dus niet eenduidig en kan ofwel als een trapstructuur worden beschouwd ofwel als een structuur die circulair is.

Optie 1: de trapstructuur

De psychiater is de hoogste vertelinstantie. De paratekst aan het begin van het verhaal is van hem en hij is degene die als verteller het laatste woord krijgt. Bovendien heeft hij kennis van het hele verhaal getuige zijn opmerking aangaande het fictieve karakter daarvan:

Bijna alles wat in dit verhaal aan bod kwam, is fictief. En wat wel op feiten berust, werd gefictionaliseerd. Met als resultaat dat fictie en non-fictie op elkaar lijken en elkaar zelfs voortbrengen, zoals dat in het leven het geval is. (Nolens 6)

Enkel als auteur van alle tekst kan hij hier een valide uitspraak over doen. Martin, Sarah en alle borstgangers zijn bovendien door hem ten tonele gevoerd: 'Wat ik Sarah en vervolgens Martin in de mond heb gelegd, wat voor verderfelijks ik heb toegeschreven aan de prominenten en de randfiguren – het komt allemaal uit mijn koker.' (188) Op basis van therapeutische gesprekken met

Sarah en Martin heeft hij een dossier geconstrueerd waarin hij Martin aan het woord laat die er vervolgens voor kiest Sarah aan het woord te laten. De psychiater laat Sarah het dossier lezen tot het punt waarop hij hun laatste ontmoeting beschrijft. Daarna vertelt hij zelf over de afsluitende gebeurtenis waar alle personages bij elkaar zijn. Het feit dat de psychiater tijdens deze bijeenkomst de borstgangers als echte personen ervaart, is te verklaren aan de hand van zijn psychische instabiliteit. Sarah's waanbeelden hebben ook hem getroffen.

Optie 2: de cirkelstructuur

De psychiater vertelt over Sarah, Martin en zichzelf. In het verhaal wordt Martin aan het woord gelaten, die er vervolgens voor kiest Sarah aan het woord te laten. Sarah leest het dossier dat hij heeft opgesteld en beschrijft zelf het moment dat ze begint met lezen. Aan het eind van de roman neemt de psychiater het verhaal over, maar bevindt zich in Sarah's wereld van waanbeelden, getuigt het feit dat alle borstgangers in levenden lijve aanwezig zijn tezamen met Sarah en Martin. Deze laatste scène wordt dan niet meer verteld door de psychiater maar door Sarah die er tijdens haar lezing van het dossier voor heeft gekozen het laatste stuk door de psychiater te laten vertellen. Niet de psychiater, maar Sarah is hier de 'vertelinstantie' of eigenlijk 'leesinstantie'. Sarah vertelt namelijk niet, maar laat de lezer over haar schouder meelesen in het dossier. In het laatste verteldeel kiest ze ervoor deze lezing vanuit het perspectief van de psychiater te laten plaatsvinden. Het is echter niet uit te maken of er een hoogste vertelinstantie is en wie dat dan zou zijn. Omdat het onduidelijk is waar de lezing van het dossier eindigt, weet de lezer niet of hij nog meeleeft in het dossier of terecht is gekomen in Sarah's dwanggedachten. Haar lezing zou overigens in eerste instantie gekleurd kunnen zijn, waardoor ze afwijkt van wat er daadwerkelijk in het dossier staat.

Deze structurele onduidelijkheid komt voort uit de gebroken cirkelstructuur van de roman. De psychiater vertelt een verhaal dat gaat over Martin en Sarah. Op het eind van het verhaal heeft hij of het laatste woord, of wordt hij zelf beschreven door een van zijn personages. De vraag is dan of de psychiater in eerste instantie wel de verteller was of dat een ander personage het al eerder voor het zeggen had. De psychiater kan de eerste en laatste verteller zijn, waardoor het verhaal rond is. Sarah kan echter midden in het verhaal de regie overnemen en de cirkel doorbreken. De lezer kan hierdoor de indruk krijgen dat Sarah altijd al hoofdverteller was en dat de lezing van het dossier en de lezing van de roman praktisch samenvallen. Lezing van de beginnoot van de psychiater zou dan al deel uitmaken van de lezing van het dossier.

4.3 Personagekarakterisering

Bij de karakterisering van de personages is bewustzijn van de vertelinstantie noodzakelijk. Daar alle vertellers psychische problemen hebben, of deze krijgen toegeschreven, is het mogelijk dat we te maken hebben met onbetrouwbare vertellers. Omdat alle personages door de vertellende personages beschreven worden, blijft de beschikbare informatie waarop de karakterschets gestoeld is, van dubieuze aard.

Zo is de karakterschets van Sarah en haar borstgangers onderdeel van Martins dwanggedachte (en tevens die van de psychiater), wat ervoor zorgt dat de lezer Sarah ziet zoals Martin haar in zijn hoofd voorstelt. Toch zit ook Sarah in therapie en wordt zij zelf aangesproken op het hebben van dwanggedachten. De karakterschets hieronder weergegeven is gebaseerd op de informatie die in het verhaal gegeven wordt door zowel Martin als de psychiater. Dat zijn immers, hoe onbetrouwbaar of bevooroordeeld ze ook zijn, de enige beschikbare bronnen.

Round characters

Sarah

Vanaf het moment waarop Sarah het dossier leest, wordt zij gekarakteriseerd door haar man Martin en haar psychiater. De zin 'Zo staat het beschreven' (7) is kenmerkend voor het geconstrueerde karakter van haar persoonlijkheid. Alle informatie over Sarah krijgen we via het dossier van de psychiater en Martin die daarbinnen het woord krijgt. Het is niet goed uit te maken welke informatie van wie komt. Beschrijvingen van Sarah's handelingen of persoonlijkheid kunnen zowel van Martin als de psychiater afkomstig zijn.

Het eerste dat de lezer wordt getoond, is het bij vlagen hysterische karakter van Sarah en haar seksuele frustratie. Na een avond uit, komt ze woedend thuis en smijt ze met borden. Vervolgens heeft ze wilde seks met Martin, die de handeling maar ondergaat. De hysterie slaat om in zorgzaamheid op het moment dat Martin depressief wordt en niet langer in staat is Sarah te penetreren. Sarah blijft thuis om hem te steunen en motiveert hem om actief te blijven. Deze plots veranderde houding komt niet uit het niets. Het blijkt dat Sarah jarenlang werkzaam was in de sociale sector. Haar zorgzaamheid focust zich nu vooral op Martin, maar was altijd al aanwezig in haar persoon. Het komt nu bovendien in obsessieve vorm tot uiting, zo blijkt uit de vele beschrijvingen waarin Sarah als allegorisch moederfiguur allerlei personen met uiteenlopende maatschappelijke functies borstvoeding geeft.

Deze momenten van borstvoeding, die soms uitlopen op seksueel contact, worden door de psychiater als kenmerken van psychische instabiliteit gezien: 'Ook aan uw waanbeeld dat de voltallige stoet der mensheid aan uw borst voorbijtrekt, zullen we moeten werken. Hoe kunt u zichzelf zo op de voorgrond plaatsen?' (35) Het wordt niet duidelijk of Sarah dit zelf ook als waanbeeld ervaart. De reflecties die ze krijgt toegeschreven, leggen juist de nadruk op haar moederende en bovenmenselijke karakter. Sarah's bewustzijn als vrouw komt naar voren in overdenkingen als: 'Het is alsof ik de hoeksteen van de samenleving zoog.' (20) en 'Melk is het enige wat jullie nodig hebben' (22), Sarah krijgt narcistische trekken en stelt zich van tijd tot tijd belerend op tegen de personen die ze de borst geeft: "Zeg dan nooit meer zulke domme dingen. Neem voortaan twee slokken voordat je iets zegt." (40)

Hoogstwaarschijnlijk is het Martin die Sarah deze woorden in mond legt. Hij bemerkt immers het meest het zorgdragende karakter van zijn vrouw en heeft er de meeste baat bij. Zelf psychisch instabiel kan het zijn dat hij zelf waanvoorstellingen heeft waarin Sarah de samenleving zoogt. (155) Dit uitvergroete beeld zou dan een uiting kunnen zijn van de waarde die hij zelf toekent aan Sarah's

borsten en haar melk. Omdat hij depressief is en zich niet thuis voelt in zijn maatschappelijke rol, zou Sarah's belerende houding ook door hem toegevoegd kunnen zijn. Maar dat blijft onduidelijk. Evengoed zouden bijvoorbeeld de seksuele frustratie van de psychiater en zijn verlangens naar Sarah ervoor kunnen zorgen dat ze in het dossier deze rol van comfort-biedende vrouw der wereld krijgt die tevens allerhande seksuele handelingen verricht.

Martin

Eerst door middel van Sarah, later vanuit eigen perspectief, geeft Martin informatie over zijn persoonlijkheid. Bijna alle informatie komt van hem. In het tweede deel van de roman, schetst hij zichzelf in zijn praatsessies met de psychiater die nu en dan het dossier erbij pakt en zijn informatie over Martin toetst aan wat hij zelf tijdens het gesprek beweert.

Martin laat bij monde van Sarah al enkele eigenschappen van zichzelf zien. Hij is depressief, lijdt aan dwanggedachten en ondervindt last van zijn absoluut geheugen. Hoewel dit laatste hem van pas komt bij zijn werk in de controlekamer van de chemische fabriek BASF, werkt het hem tegen in zijn persoonlijke leven. Hij onthoudt ieder beeld, waardoor onder andere een seksueel jeugdtrauma hem parten blijft spelen. Ook worstelt hij met zijn seksualiteit en zijn blokkade met Sarah de liefde te bedrijven. Door verschillende medicatie en seksuele escapades probeert hij zijn problematieken onder controle te krijgen. Toch blijkt ook dit niet de oplossing voor zijn eigenlijke ziekte: het verlangen vrouw te zijn.

Op het moment dat Martin zelf de pen opneemt, krijgen we nieuwe inzichten in zijn psychische aandoeningen en de uitwerkingen daarvan op zijn lichaam en leven. Vanuit een diep verlangen vrouw te zijn én onder invloed van het antidepressivum Seroxat, ontwikkelt hij een angst tegenover het penetreren van zijn vrouw. Deze mannelijke daad past niet langer in de persoon die hij zou willen zijn. In een gesprek met de psychiater komt naar voren dat de wens om travestiet te zijn, terug te vinden is in zijn jeugd. In zijn praatsessies met de psychiater wordt tevens duidelijk waarom hij eerst Sarah over zichzelf heeft laten vertellen:

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

Het feit dat Martin nu zelf begint te vertellen, zijn eigen karakter construeert, is exemplarisch voor zijn karakterontwikkeling. Nu hij zelf zijn problemen verwoordt, komt hij dicht bij de aanvaarding van zijn ziekte. Dat is althans wat de psychiater bemerkt: 'Martin liet tijdens ons laatste gesprek blijken dat hij een uitweg vermoedde, weg van de impasse.' (185) Omdat Martin gezien zijn psychische problemen een onbetrouwbare verteller is, levert een zelfverklaarde staat van genezing niet veel op. Desalniettemin lijkt hij op het einde van het verhaal vrede te hebben met zijn staat van zijn. Keer op keer is het Martins omgeving geweest die de onwetendheid en het zoekende gedrag van zijn seksuele handelingen niet begrijpt en hem straft. Doordat Sarah al zijn seksuele escapades toestaat en de psychiater hem helpt met zijn jeugdtrauma's, is hij uiteindelijk in staat zich werkelijk als travestiet voor te doen. Aan het eind van het verhaal lijken eindelijk zijn innerlijk en uiterlijk samen te vallen. Althans zo lijkt het voor de psychiater te zijn: 'hakjes op het parket, zijn travestie, hij

heeft zichzelf gered.’ (197) Het is de psychiater die Martins oplossing erkent en zijn belichaming als travestiet kracht bijzet.

De psychiater

Het dossier van de psychiater is een document waarin de gesprekken met Sarah en Martin zijn vastgelegd. Omdat de psychiater de auteur is van dat document en deelgenoot is aan gesprekken die de basis vormen voor de karaktertekening van Sarah en Martin, kan gesteld worden dat hij mede verantwoordelijk is voor de wijze waarop Martin en Sarah geconstrueerd zijn. Vervolgens construeert hij zichzelf in relatie tot hen.

In het laatste deel van het verhaal verbindt hij zijn eigen positie met die van Martin en Sarah en zoekt hij naar een oplossing voor zijn eigen problematiek. Vanuit zijn verlangen naar Sarah heeft hij haar tijdens de laatste afspraak zijn honorarium betaald, haar borsten betast en haar gesmeekt om seks met haar te mogen hebben. De rollen zijn nu omgedraaid, de psychiater heeft haar nodig in plaats van andersom: ‘Jij bent nu in mij gekropen en ik kan mezelf niet langer loskoppelen van jou.’ (141) Deze seksuele drift blijkt niet incidenteel. Al jaren vraagt de psychiater zich obsessief af hoe mensen hun seksualiteit beleven en stelt hij zich voor hoe hij of iemand anders seks met ze heeft.

Naar aanleiding van Martins seksuele problematiek is hij zichzelf gaan analyseren en komt tot de conclusie dat zijn maatschappelijke functie zijn gezonde persoonlijke ontwikkeling in de weg heeft gezeten: ‘Ik heb me vooral met anderen beziggehouden, zodat ik zelf niet toekwam aan leven. Dat blijkt uit alles wat ik hier heb verteld, waarvoor mijn verontschuldiging. Ik ben geen plezierbootje.’ (193) De psychiater toont zich met deze quote tevens bewust van zijn rol in het verhaal. Hij zou willen dat hij Martin en Sarah niet het geconstrueerde karakter had gegeven, zoals hij dat nu onbewust heeft gedaan. Niet alleen Martin en Sarah heeft hij daarmee tekort gedaan, ook al zijn eerdere patiënten heeft hij, volgens zichzelf, verkeerd behandeld. Aan het einde van zijn verhaal excuseert hij zich voor het steeds opnieuw in psychologische mallen duwen van mensen die zo objecten voor hem werden. Hij leeft met diepe rouw en spijt om zijn werk van de afgelopen jaren. In zijn beleving is hij verantwoordelijk voor de koude wereld die ontstaan is uit het individualisme. Door het afwijkende individu te objectiveren en zodanig te behandelen, is hij aan iedere gemeenschapszin voorbijgegaan.

De psychiater toont, in het door hemzelf vertelde deel van de roman, expliciet het geconstrueerde karakter van Sarah en Martin, het dossier en het verhaal zelf.

Flat characters

De flat characters, de personages die Sarah aan de borst legt, lijken vertegenwoordigers te zijn van de gebieden waarin eventueel een oplossing gezocht zou kunnen worden voor de problematiek die de roman behandelt: verregaande individualisering, onbevredigende maatschappelijke functie, ontheemding, seksuele onzekerheid, relatieproblematiek, enzovoort. Allen blijken echter te kampen met eigen problemen en sluiten zichzelf én het gebied dat zij vertegenwoordigen, als ruimte voor een oplossing, uit. Sarah, bewust van al hun problemen, bedenkt dan ook: ‘Al mijn mannen, de kardinaal en de koning, de politicus en de zwartzak, de popmuzikant en Otthman, de hoofdredacteur en ook mijn gezin, onder wie een vrouw en een kind, gaan gebukt onder de puzzel die ze zijn.’ (70)

Hieronder heb ik, ter illustratie, karakterschetsen van enkele bijpersonages weergegeven. Lena en Hans, de kardinaal en Otthman geven een goed beeld van het allegorische karakter dat ieder

bijpersonage heeft en laten zien hoe hun karakter te verbinden is aan de problematiek zoals deze in de roman wordt behandeld. Een volledige analyse van de karakters van de bijpersonages, is te vinden in bijlage I.

Lena

Onzeker over haar moederrol kent de mooie Lena veel verdriet. Op de momenten dat Sarah haar kindje de borst geeft, wordt ze angstig. Ze ziet op tegen het leven dat nog gaat komen. Ze wil dan ook een muziekcarrière beginnen om als artiest door het leven te kunnen gaan. Frivool als ze is, flirt en vrijt ze met de popmuzikant om zichzelf te vormen naar het beeld van een echte zangeres.

Hans

De tweeëntwintigjarige Hans vormt samen met Lena en hun kind het jonge gezin. Ook hij wil, net als Lena, zijn artistieke kant ontdekken. Zoekend naar de juiste discipline werkt hij in de tussentijd als barman in een café tegenover de toneelschool. Gelukkig in een wereld die losstaat van Lena en omringd door artiesten en kunstenaars hoopt hij de kunst af te kunnen kijken om zo ook een artistiekeling te worden.

Het jonge gezin staat symbool voor de jonge generatie. De hoop op betere tijden, op een betere wereld zou op hun gevestigd kunnen zijn. Zijzelf jagen echter geenszins het burgerlijk leven na, maar zijn gefocust op hun individuele artistieke kant. Zij bemoeien zich niet met maatschappelijke problematiek of wereldverbetering, maar proberen zichzelf te verliezen in muziek.

De kardinaal

Als ongelovige gelovige heeft de kardinaal het moeilijk. Hij merkt dat zijn innerlijk niet overeenkomt met zijn uiterlijk en onderkent dat hij een ongelovige is in de gedaante van een kardinaal. Vastgesjord in zijn ambt, is hij zich dik gaan eten. Gebukt onder het ascetisch leven probeerde hij zijn lichaam en zijn seksualiteit te vergeten. Na een eenmalige homoseksuele ervaring ontkent hij de waarde van zijn penis en herontdekt hij deze pas op het moment dat Sarah hem klaar doet komen.

De kardinaal staat symbool voor de kerk. Religie zou een gebied zijn waarin onze levensvragen antwoorden vinden, maar vervreemdt door zijn strenge regels de mens zodanig van zichzelf, dat een innerlijke zoektocht strandt.

Othman

Als gekleurde bewakingsagent, ervaart Othman de tweeledigheid van zijn maatschappelijke positie. Enerzijds wordt hij gezien als de immigrant, anderzijds als het blauw op straat. Echter, in beide functies willen mensen hem ontwijken. Hoewel hij in Nederland is geboren, zien mensen alleen zijn donkere huid en horen ze enkel zijn gehakkel in het Nederlands. Het is duidelijk dat Othman worstelt met integratieproblemen: 'De stad is van iedereen, maar de stad is er niet voor iedereen'. (53).

Ottoman staat symbool voor de etnische minderheid. Als het land en zijn oorspronkelijke inwoners zich niet kunnen redden, misschien dat een etnische minderheid het verschil kan maken. Ottoman toont echter dat praktische integratie te problematisch is om deze hoop nog langer te koesteren.

Door alle mogelijke gebieden waar men zich aan vast kan klampen te ontmaskeren als plaatsen waarin mensen zich herbergen die net zo wanhopig zijn, versterkt Sarah haar oplossing: stilte en melk voor iedereen. Deze oplossing is weliswaar even metaforisch als vaag. Stilte en melk geïnterpreteerd als rust en geborgenheid/liefde, kunnen een oplossing zijn. Waar men deze begrippen tot uiting kan zien komen en hoe men ze vervolgens in de praktijk brengt, blijft echter onduidelijk.

4.4 Tijd

De historische tijd betreft het hedendaagse België, voorbeeld van een westerse samenleving in de eenentwintigste eeuw. De duur van de geschiedenis is onbekend. Daar *Stilte en melk voor iedereen* voornamelijk uit verschillende dialogen bestaat die geen specifieke tijdsaanduiding krijgen, is het construeren van een fabel aan de hand van de gebeurtenissen lastig. Tevens is door gebrek aan hoofdstukken of witregels de chronologische samenhang tussen deze weinige gebeurtenissen moeilijk te bepalen. Nolens laat tussen stukken tekst enkel stiltes vallen, letterlijk aangegeven door het woord tussen haakjes: [stilte]. Hoelang die stiltes duren is onbekend. De roman telt slechts 200 pagina's en het zou zo'n drie à vier uur kosten hem te lezen. De vertelde tijd is groter dan de verteltijd en dus is er sprake van tijdsversnelling. Het tijdsverloop is echter erg diffuus.

Om toch een beeld te krijgen van de tijd in de roman is in bijlage II een schematische voorstelling van de tekst, met andere woorden het sujet, gegeven. Steeds is de gebeurtenis/dialogo/reflectie kort toegelicht. Uit deze lijst kunnen we enkel de concrete gebeurtenissen aflezen. Zo weten we bijvoorbeeld dat het inzien van het dossier door Sarah later plaatsvond dan het gesprek tussen Martin en de psychiater en eerder plaatsvond dan de voordracht van Lena's lied. De evolutie van Martins fysieke en mentale toestand is daarnaast maar gedeeltelijk duidelijk.

Volledige constructie van de fabel is onmogelijk. Het is slechts mogelijk de grove lijnen van de roman in een tijdsvolgorde te plaatsen. Op het basisniveau zijn dat: 1. alle gebeurtenissen opgenomen in het dossier (B t/m NN), 2. Sarah's lezing van het dossier (A), 3. Lena's lied in aanwezigheid van alle personages (OO + RR). De delen 1 en 2 zijn een flashback. Zowel de leeshandeling van het dossier als alles wat in het dossier staat vermeld en verteld wordt door Sarah en Martin, gebeurde in het verleden. Vanuit het heden, de bijeenkomst van personages, blik de psychiater hierop terug. Het verhaal, dat begint met de leeshandeling, is daarom in medias res.

4.5 Ruimte

In *stilte en melk voor iedereen* vormt voornamelijk stedelijk Antwerpen de plaats van handeling. In het verhaal komen diverse gemarkeerde ruimtes voor die allen in de Belgische stad te vinden zijn. Zo werkt Martin in de controlekamer van het bedrijf BASF (12), wonen Sarah en Martin op drie hoog aan het Theaterplein te Antwerpen (15), vindt in de stadsschouwburg gelegen aan datzelfde plein de cabaretavond van Martins werk plaats (64), krijgt de hoofdredacteur borstvoeding in het Hilton hotel (82), gaan Sarah en Lena uit eten in de Bourlaschouwburg (75), drinken ze wat op terras nabij de Groenplaats (77), wandelt Sarah met Otthman door de Montensstraat ter hoogte van de Aldi (85), wordt Martin op een avond gesignaleerd in bar King Kong (93) en werkt Hans in een café aan het Mechelseplein.

Naast deze Antwerpse locaties is er ook sprake van diffuse ruimte. Zo is beschreven dat de psycholoog zich ophoudt in een statige kamer op de eerste verdieping van een herenhuis (29) en dat de kardinaal de borst krijgt in zijn ambtswoning (54). Wellicht zijn deze locaties in Antwerpen te vinden, maar waar is onbekend.

Het gros van Sarah's borstvoedingen vindt daarnaast plaats in ruimtes die überhaupt niet beschreven worden.

Duidelijk dient Antwerpen hier als voorbeeld van een stad met een westerse samenleving. De ruimtes staan in dienst van thema's als ontheemding en maatschappijkritiek. De personages uit Nolens' roman hebben moeite met hun plaats in de maatschappij en weten niet goed wat te doen. De ruimte waarin zij leven, is een element van deze vervreemding. In de roman staat een reflectie van Sarah te lezen die dat verband zelf legt: 'Hoeveel mensen leven niet krampachtig in hun huis, terwijl zij dat huis niet langer herkennen als hun thuis? Zij zouden een begin kunnen maken met de decoratie van hun gedroomde zelfbeeld.' (55) De stad wordt als beklemmend en vreemd ervaren.

De stedelijke ruimte leent zich ook voor de uitwerking van het thema maatschappijkritiek. Zo laat Nolens Sarah en Otthman door de allochtone wijken van Antwerpen lopen om het contrast met het centrum te benadrukken. Sarah maakt tijdens deze wandeling de volgende observatie:

Hij wandelt door blank Antwerpen en ziet met elke passant een spiegel voorbijgaan die hem bevestigt in wie hij is en altijd zal zijn, in de hoofden van anderen: een immigrant. Toch werd hij hier geboren. Ook ik kan geen weerstand bieden aan zijn afkomst. Altijd zie ik in hem de allochtoon. Is er een uitweg? (85-86)

Deze 'uitweg' kan ook in stedelijke termen geïnterpreteerd worden, namelijk als een weg die uit de stad loopt. De vraag is dan waar de mens geografisch gezien heen moet op het moment dat de stad onbegrijpelijk geworden is. Deze kwestie is voornamelijk op Martin van toepassing die onderwerp is van de volgende beschrijving:

Want elke plattegrond die hij leert kennen, van elke stad, van elk dorp, maar in de praktijk die van Antwerpen, ontdebelt zich in zijn verbeelding, waardoor de straten in zijn denken straten worden, waar hij doorheen moet; het is het visnet dat hem gevangen houdt en hem telkens weer in de openbare ruimte schept. Daarom houdt hij van de zin 'There must be some way out of here' uit een lied van Bob Dylan.(97)

Stad en dwanggedachte vallen samen. Het stedelijk gebied fungeert als dwangbuis van het persoonlijk leven en heeft invloed op de manier waarop Martin met het maatschappelijk leven omgaat.

4.6 Motieven en Thematiek

Om een goed beeld te krijgen van de lagen van betekenis binnen de roman, is een analyse van motieven en thematiek noodzakelijk. *Stilte en melk voor iedereen* kent verschillende motieven die allemaal met elkaar in verbinding staan. Om de voornaamste verbindingen te kunnen tonen, behandel ik vrije en abstracte motieven door elkaar en groepeer ik ze per hoofdmotief. De motieven die niet direct relevant zijn voor de toetsing van de punten van Vaessens en Van Dijk, zijn verplaatst naar bijlage III.

4.6.1 Ontheemding

Sarah zet al vroeg in het verhaal de toon wat betreft de huidige tijd: 'We leven in het tijdperk van de onzin, en hier is dat niet anders. Dat wij elkaars willekeur of noodzaak zijn geworden, is helemaal te wijten aan de taal, aan deze tijd en aan de angst om gek te worden. Wij zijn geen plezierbootje.' (13) Kennelijk is het niet eenvoudig te leven in een wereld waarin het volstrekt onduidelijk is geworden wat er wel toe doet en wat niet. Een wereld waarin alles fictie is, de mens aan zichzelf en elkaar lijdt en de drukte van de huidige tijd tot waanzin drijft. Sarah vraagt zich gedurende het boek regelmatig af hoe ze zichzelf nog terug moet vinden in deze wereld: 'En ik word moe van de banaliteit waarin ik mij moet begeven om aan de samenleving deel te nemen.' (63) Ze is net als de mensen om haar heen ontheemd en verlangt naar een plaats waar ze een 'thuis' vindt. Een plek waar ze kan beginnen zichzelf te zijn. Zoals eerder gezegd is het de vraag of men überhaupt zichzelf kan zijn, maar een plek om die zoektocht te beginnen, is volgens Sarah al een begin. Deze plek is vertrouwd, voelt als een thuis en roept associaties op met de huiselijke gezelligheid en geborgenheid van vroegere tijden:

Mensen snakken ernaar om weer thuis te komen. De twintigste eeuw was de odyssee. De eenentwintigste eeuw zal in het teken staan van Odysseus die na gruwelijke omzwervingen eindelijk zijn thuishaven Ithaca bereikt. Althans, dat hoop ik, want ik zie veel ontredde.' (45)

Deze hang naar terugkeer, naar een 'thuis' hangt samen met de drang naar een levensdoel. Men heeft er behoefte aan ergens in te geloven, het idee te hebben dat men niet voor niets leeft. Bij de personagekarakterisering sneed ik deze problematiek al aan. Toen bleek dat de allegorische bijpersonages allemaal een gebied vertegenwoordigen waar ooit een levensdoel in gevonden kon worden. Nu deze doelen een fictie blijken, moet men op zoek naar een nieuw levensdoel. Deze zoektocht kan echter ook een doel op zich worden, zo bemerkt Sarah: 'Het gevecht, de oorlog met zichzelf die ze elke dag voeren, is tegenwoordig, zo lijkt het, de enige ware heldhaftigheid.' (70) De mens vindt een bestaan in zijn lijden, zijn eeuwigdurende zoektocht: 'En de enige plek waar je jezelf kunt vieren is het exces, het abjecte, de ziekte.' (83) Hoe dan ook vindt men dus geen rust of levensdoel in de hedendaagse maatschappij. Het pijnlijke verlangen naar een thuis blijft en is zo sterk dat men aan dit lijden een tijdelijk bestaansrecht ontleent.

Deze ontheemding uit zich ook op seksueel vlak. Seksuele escapades kunnen een uiting zijn van de wanhopige zoektocht naar een aanvaardbaar zelf in een vreemde, onbegrijpelijke wereld. Zo'n ervaring zorgt voor een moment van hernieuwde energie, maar vormt geen oplossing voor de ontheemding. Na zijn homoseksuele handelingen met Otthman, evalueert Martin: 'Een valse belofte van thuiskomen. Na de climax opnieuw de eenzaamheid. Leven, dat wel, energie, het gevoel: ik leef. Daarna de kleine dood en de schaamte.' (145)

Donut-metafoor

Het centrale beeld voor deze ontheemding is het beeld van de donut. De vergelijking van de wereld met een donut komt dan ook meerdere keren terug. Sarah ziet deze vergelijking als volgt: 'De westerse wereld is een donut. In het midden is een gat geslagen. We krijgen haar niet meer gevuld. Ook de westerse mens is een donut. In het midden is een gat geslagen. We krijgen hem niet meer gevuld.' (39) De donut is exemplarisch voor het westerse consumentisme. Het is het voorbeeld van een goedkoop, eetbaar massaproduct dat overal te koop is en voor iedereen betaalbaar. Juist door dit overal aanwezige, oppervlakkige consumentisme heeft de wereld zijn diepgang verloren. Alles is te koop, alles is te consumeren. Door gebrek aan diepgang valt men in een existentieel gat, het gat van de donut.

Dit gat raakt volgens Sarah nooit gevuld, maar juist daarom moet de mens het blijven vullen. (39) Persoonlijk denkt zij dat stilte en haar melk de oplossing zijn om het gat kunnen dichten. (48) Hierin spreekt ze zichzelf tegen, omdat ze enerzijds beweert dat het gat niet te vullen is, maar anderzijds benadrukt dat enkel stilte en melk het gat kunnen dichten. Deze tegenstrijdige uitspraken zijn alleen met elkaar te rijmen als we aannemen dat stilte en melk wel de oplossingen zijn voor de problematiek van de leegte, maar dat deze niet voor handen zijn. De melk wellicht wel, deze komt immers uit Sarah's borst, maar de stilte waarschijnlijk niet. Hoewel er pogingen zijn gedaan de stilte in het verhaal weer te geven, lijkt het erop dat échte stilte niet haalbaar is. Zie voor verdere toelichting van het motief *stilte*, bijlage III.

Cirkel

De cirkel staat enerzijds symbool voor een eenheid, een afgesloten geheel dat terugkomt bij zichzelf. Anderzijds adresseert het de leegte die binnen de cirkel te vinden is. De cirkel is in *Stilte en melk voor iedereen* een overkoepelend beeld. Zo is de donut cirkelvormig en is er leegte in het midden. Bovendien kan de verhaalstructuur als circulair worden opgevat. Ook is het de wens van de personages een cirkel te worden, weer één te worden met zichzelf om zo een afgesloten geheel te kunnen zijn. Het wil terugkeren naar de oorsprong van het eigen 'zijn' waarop innerlijk en uiterlijk samenvallen. In feite is dit de algemene problematiek die de roman behandelt.

Het worden van een cirkel is wenselijk, maar wordt als een bijna onmogelijke opgave gezien. Zo zegt Sarah: 'We kunnen geen cirkel worden, omdat alles een cirkel is!' (15) Ze doelt hiermee op de tijd die zich altijd maar blijft herhalen. Voorafgaand aan deze uitspraak praat ze over de tijd van haar ouders die wellicht beter was. Deze tijd is een fictie maar de pijn en het verlangen ernaar blijft. Althans totdat de fictie die pijn wegneemt. Deze fictie kan echter weer een nieuwe pijn tot gevolg hebben. Zo is de eindeloze cirkel van de fictieve verhalen die de mens omringen. Het feit dat deze verhalen er altijd zijn en elkaar op eenzelfde manier opvolgen, heeft tot gevolg dat de mens niet dichterbij zichzelf komt. Dat is althans de suggestie van Sarah's uitspraak. Ofwel de mens is al een cirkel, een zich steeds herhalend patroon dat hem één maakt doch niet één in innerlijk en uiterlijk, ofwel de mens kan geen cirkel worden, geen eenheid van innerlijk en uiterlijk, omdat de zich steeds herhalende ficties die hem omgeven, hem dat onmogelijk maken.

Hoe dit ook zij, het lijkt Martin even te lukken: 'Kijk, als ik het heel plastisch en dus vertekend uitdruk, een mens als Martin, die als het ware met één vinger in zijn anus zit en tegelijk spreekt, is grenzeloos geworden, een cirkel.' Lichamelijk vormt Martin hier letterlijk een cirkel en 'dicht' op een lichamelijke manier het gat dat zijn lichaam bezit. In de actie van het spreken, laat hij zijn innerlijk naar buiten. Als dit innerlijk spreekt over zijn travestie en daarmee zijn seksualiteit onderkent, zou je kunnen spreken van een cirkel. Innerlijk en uiterlijk vallen samen. Het blijft onduidelijk of dit

samenvallen ook echt gebeurt, of dat het een illusie of gedachte is. Niet voor niets wordt toegegeven dat het vertekend is uitgedrukt.

4.6.2 Seksualiteit

Bijna alle personages uit *stilte en melk voor iedereen* kampen met seksuele problemen of krijgen te maken met de seksuele problematiek van anderen. Het is een breed motief dat gedurende het verhaal blijft terugkomen. Eerder kwamen de seksuele problematieken van de personages al naar voren in de personagebeschrijving. Het motief komt daarnaast tot uiting in de beschrijving van de anus, de penis en de vagina.

Vaak worden deze lichaamsdelen geassocieerd met persoonlijke eigenschappen. Zo beschouwt Sarah haar vagina en stelt: 'Mijn schaamlippen zijn niet al te groot en ze spannen nog. Je moet er nog naar binnen breken. Ik ben geen open deur.' (90) Martin voelt zich door zijn tantra-ervaringen zo goed dat hij zich laat ontvallen: 'Mijn hele lichaam is een penis geworden!' (113) Sarah maakt daarnaast de volgende observatie over Martins obsessie met zijn anus: 'De krochten van zijn anus, waar hij zich heeft teruggetrokken, zijn mijn gevangenis. Ik zou kunnen zeggen: ook zijn gevangenis, maar hij lijkt zich er vrij te hebben gedacht, in een vochtige, geheime stilte.' (136)

In hun seksuele onzekerheid zijn zowel Martin als Sarah gefocust op die lichaamsdelen die het dichtst bij hun seksuele verlangens in de buurt komen. Voor Sarah is dat vooral de penis. Dit zien we terug in het terugkerende motief van de kunstpenis en haar beschrijvingen van Martin waarin de nadruk op zijn penis ligt: 'mijn man en zijn loden, nutteloze penis' (82), 'lange, dikke penis, die helaas iets krom staat' (76). Voor Martin is dat, vanuit zijn travestie, vooral zijn anus. Een penis bezit hij immers al, maar een gat waar een penis in moet, niet zozeer. Dit verklaart zijn homoseksuele uitspattingen en zijn genot gedurende de anale massages.

Een andere uiting van seksuele problematiek doet zich voor op het moment dat er een jongen zijn stijve penis toont te midden van een vol café. De aanwezigen, vrijwel allemaal acteurs, weten niet wat te doen en kijken slechts. Hans en een maatschappelijk werkster helpen de jongen ten slotte zijn broek weer dicht te doen en leiden hem weg. De scène is exemplarisch voor de onbekwaamheid van de samenleving om goed om te gaan met de seksuele problematiek van anderen. Zolang het zijn weg vindt in onzichtbare kanalen, zoals de escortservice bij Martin of zich enkel afspeelt in gedachten, zoals bij Sarah het geval is, is er niets aan de hand. Gebeurt het in de openbaarheid weet men niet hoe te handelen, kijkt er slechts naar en zet een ander gezicht op.

Kunstpenis

De seksuele problematiek komt ook tot uiting in de behandeling van een kunstmatige geslachtsdeel. Direct op de eerste pagina van het boek, valt het woord 'kunstpenis' al te lezen. Tijdens een etentje vertelt Martin over de kunstpenis als hulpmiddel tegen hysteria, waardoor Sarah furieus wordt en eenmaal thuisgekomen woedend seks met hem heeft (7-9). De kunstpenis komt terug op het moment dat Sarah vertelt over haar studententijd waarin ze eens een meisje met een voorbinddildo bevredigde (13). Het meisje kwam niet klaar en Sarah voelde tijdens de daad niets. Toch deden ze allebei alsof om de fictie die op dat moment werd gecreëerd, niet te doorbreken (14). Om haar man te helpen in zijn seksuele problematiek, is Sarah bereid haar seksuele verlangens in dienst te stellen van de zijne: 'Nog één keer bind ik de kunstpenis aan, en dan nooit meer.' (19) Toch komen haar eigen seksuele verlangens soms bovendrijven. Na seksuele intimiteit met Lena stelt ze zich een leven samen met haar voor: 'Steeds meer de vrouw als toekomst. Intimiteit zonder kunstpenis.' (123)

De vrouw die een kunstpenis voorbindt ziet Sarah als teken van ontheemding en zou ik daarnaast verbinden aan seksuele ontredring. Niet wetende wat het doel van het eigen geslacht, de betekenis van de eigen seksualiteit is, gaat men op zoek naar alternatieve vormen: 'Daarom binden wij een kunstpenis aan, zodat wij in nieuwe formaties kunnen gaan liggen.' (61) De eigen seksualiteit lijkt men te kunnen sturen, uit te kunnen breiden. Deze uitbreidingen kunnen effectief zijn, maar blijven fictief.

Ziekte

De hoofdpersonages uit *Stilte en melk voor iedereen* hebben allemaal te kampen met psychische of fysieke klachten. De klachten zijn vaak in verband te brengen met hun seksuele problematieken: Sarah's focus op penissen, haar borsten en haar vagina, Martin's obsessie met zijn anus en de seksuele dwanggedachten van de psychiater. De nadruk ligt in dit motief vooral op de dwanggedachten, de inhoud daarvan en de mate waarin ze zich aandienen. De psychische problemen die de personages ondervinden, zijn typisch eenentwintigste-eeuwse kwalen. Dit komt tot uiting in de manier waarop de mentale stoornissen door de omgeving benaderd worden. Zo zegt Sarah, met enige ironie, over Martins dwanggedachten:

De directeur, die me zegt dat mijn man een heel goede werkracht is. Ik, die bedenk hoe de ziekte van mijn man daar schatplichtig aan is. Misschien moeten we op het curriculum vitae onder de hobby's ook de geesteszieken waaraan we lijden, vermelden. (66)

De ziekte is een onderdeel van jezelf, wat betekent dat je het als eigenschap mag beschouwen. In de ontheemding grijpt Martin zijn ziekte als bestaansrecht aan. Sarah zegt hierover:

Hoe hij alles, in de eerste plaats zijn ziekte, die alles benevelt, op zijn beloop laat. Hoe hij de ziekte beschouwt als de kern van zijn bestaan, van waaruit ontelbare wegen waaieren – en die moet hij allemaal gaan! Elke weg is een cirkelgang, erop gericht om de ziekte te bestendigen, nog krachtiger te maken. (149)

Opnieuw wordt er hier verwezen naar de cirkel. Om niet door het gat van de donut te vallen, om de leegte te stoppen, focust Martin zich op zijn ziekte. Op het moment dat deze een lichamelijke component krijgt, zijn anus raakt geïrriteerd door het medicijn N-acetyl-L-carnitine, wordt ook het gat dat gevuld moet worden lichamenlijk.

4.6.3 Individualisering/mensbeeld/identiteit

Sarah constateert meermaals dat de mens is teruggeworpen op zichzelf en dat mensen zich daardoor bezig houden met zichzelf of met andere mensen. Ze beschouwt dit als een negatieve ontwikkeling:

Er is te veel mens tegenwoordig. Overal waar ik kom, zie ik mensen. Het is als een ziekte. En al die mensen houden zich met andere mensen bezig. En elk mens vindt zichzelf bijzonder, zelfs al haat hij zichzelf. En empathie heeft haar grenzen. Het vermoeidheidssyndroom is een beschavingsziekte. (37)

Deze obsessie met de mens keert zich volgens Sarah naar binnen. Ze herdefinieert narcisme wanneer ze stelt dat mensen niet zozeer overlopen van zelfliefde, als wel op zoek zijn naar een zelf om van te kunnen houden: 'We geloven in niets meer, behalve in die ene, allerindividueelste parel die in ons verborgen ligt en ons op een hoger plan brengt.' (71) Het moet benadrukt worden dat Sarah hier op

een geconstrueerd zelfbeeld doelt omdat ze niet gelooft dat er echt iets is als een 'allerindividueelste parel' die de mens op een hoger plan brengt. Het is allemaal metaforisch bedoeld. (71) Ze is van mening dat een mens zichzelf nooit te zien krijgt (12).

De constructie van dit zelfbeeld is niet eenvoudig. Men moet immers altijd de schijn ophouden een normaal mens te zijn. De scène met de naakte jongen in het café is hier exemplarisch voor. Als men te lang voelt deze schijn op te moeten houden, begint de uiterlijke constructie te rammelen. Dit levert volgens Sarah weer nieuwe stof voor de constructie van het innerlijk: 'Zij leven dus aan de buitenkant van zichzelf. Zij ontwikkelen als vanzelf allerlei neurosen. Wat rest ons als we geen neurosen hebben om tegen te vechten?' (43)

De zoektocht naar jezelf en het probleem om innerlijk en uiterlijk te laten samenvallen is een breed thema in de roman. In de personagekarakterisering is al naar voren gekomen hoe de borstgangers hiermee omgaan. In een gesprek met de kardinaal benadrukt Sarah de alomtegenwoordigheid van dit probleem en koppelt ze de geïndividualiseerde samenleving aan de identificatie van de mens: 'Van mijn andere mannen heb ik geleerd dat niemand van hen samenvalt met zijn functie. Dat is hedendaags.' (54)

Spiegel/spiegelbeelden

Binnen het verhaal wordt dus veel aandacht besteed aan het zelfbeeld van de mens. De spiegel wordt hierbij als voornaamste metafoor gebruikt: 'We zijn beland in het tijdperk van de spiegel, waarin de mens met grote, waterige ogen naar zichzelf kijkt.' (67) Volgens Sarah is de mens niet zozeer geobsedeerd met zijn uiterlijk, maar meer met zijn innerlijk. Of juist hoe die twee samen zouden vallen: 'Het is wel de mens die geobsedeerd is door wat zich onder zijn hersenpan afspeelt en van alle ziekten en neurosen, trauma's en verwrongen geschiedenissen, een hedendaags zelfbeeld tracht te bouwen.' (69-70) en 'Op een dag gaan ze voor de spiegel staan en schuiven ze het hoofd van hun jeugd voor het hoofd van hun middelbare leeftijd' (92) Het gevolg van de drang naar een zelfbeeld, is een geforceerde vereniging van het innerlijk met het uiterlijk dat bij hun functie of maatschappelijke positie past.

De spiegel functioneert dus als reflector van het zelfbeeld. Deze reflectie is echter altijd onbevredigend. Het gespiegelde innerlijk valt immers nooit samen met het gespiegelde uiterlijk, waardoor de mens geobsedeerd blijft met zijn onvoltooide zelf. De spiegel als symbool draagt daarom bij aan het motief *individualisering/mensbeeld/identiteit*.

4.6.4 Taal

Vanaf het begin van de roman wordt er nadruk gelegd op de tekst. Nog voordat Sarah, Martin of de borstgangers zijn benoemd, zegt Sarah al:

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

Met andere woorden, er is niets buiten de verhalen, er is niets buiten de tekst. Nolens laat hier Sarah Derrida parafraseren en alludeert op het gedachtegoed van Lyotard. Enkele pagina's later maakt Sarah opnieuw een opmerking over taal die dit keer terugslaat op het poststructuralistische

idee dat zoiets als een zuivere betekenis van tekens niet bestaat. Op het moment dat Martin van de psychiater de opdracht krijgt een onschuldige tekst te reciteren, staat hij voor een onmogelijke opgave en concludeert: 'De onschuld is dus helemaal geen tekst.' (33) Het idee dat tekst iets bovenzeggelijks zou kunnen uitdrukken, een pure, talige constructie zou zijn dat niet automatisch aan andere talige constructies refereert, heeft al zijn geloofwaardigheid verloren. Dit wordt door Sarah nog eens bevestigd wanneer ze zegt: 'Altijd kantelt het onzegbare in de banaliteit van het zegbare, behalve in de poëzie, zegt men, maar daar ben ik niet geheel van overtuigd.' (59) Deze kritiek op het uitdrukkingsvermogen van taal komt ook terug in de metafiction binnen de roman. Ik kom hier later op terug.

4.6.5 Grondmotief

Stilte en melk voor iedereen gaat over de psychische problematieken van de drie hoofdpersonages Sarah, Martin en de psychiater. De dwanggedachten waar zij aan leiden, geven blijk van hun ontheemding, hun seksuele problematieken en hun zoektocht naar identiteit in een eenentwintigste-eeuwse, stedelijke wereld die voor hen onbegrijpelijk is geworden.

Dit grondmotief wordt door Nolens uitgewerkt in het lied dat Lena aan het eind van de roman in bijzijn van alle personages zingt. In bijlage II is een interpretatie van dit lied gegeven, waarin ik laat zien dat de hierboven besproken motieven daarin duidelijk zijn verwerkt.

5. Toetsing eerste punt

Op het eerste oog lijkt in *stilte en melk voor iedereen* een terugkeer naar conventionele vormen niet aan de orde. Het ontbreekt aan een duidelijke structurering in hoofdstukken, de fabel is niet te construeren en de kakofonie van stemmen van de verschillende personages, doet de begrijpelijkheid van de roman niet veel goed. De roman lijkt nog postmoderne technieken te hanteren die als doel hebben verwarring te zaaien.

Naarmate het verhaal vordert, blijft verdere verwarring uit en worden de vertelstructuur, karakterschetsen en personageverhoudingen langzaam inzichtelijker. Dat is althans de leeservaring van Bert van Raemdonck die in zijn essay *De gekte gevangen*, gepubliceerd in het tijdschrift *Yang* (2008), spreekt over 'het steeds concreter wordende verhaal' (676) van *Stilte en melk voor iedereen*. Hij onderbouwt deze opvatting door te wijzen op de 'klinische verteltrant' (676) die Nolens naarmate het verhaal vordert steeds meer begint te hanteren en benadrukt het feit dat de lezer steeds meer te weten komt over de personages. Van Raemdonck acht het exemplarisch voor de concretisering van het verhaal dat de namen van bijvoorbeeld Hans, Lena en Martin pas verderop in de roman bekend worden gemaakt.

Het is waar dat de lezer meer en meer te weten komt van de karakters in het verhaal, hun vertelpositie, hun achtergrond en hun relatie tot elkaar. Zo krijgt de lezer te weten dat de psychiater verantwoordelijk is voor Martins jeugdtrauma en wordt de seksuele problematiek van de psychiater zelf inzichtelijk. Het feit dat in het tweede deel van het verhaal, waarin Martin vertelt over het gesprek tussen hem en de psychiater, informatie die eerder gegeven is nog eens wordt herhaald, frist het geheugen van de lezer op, maar maakt het verhaal an sich niet eenvoudiger te doorgronden. Zoals ik heb laten zien bij de behandeling van de vertelstructuur, is het onduidelijk wie wanneer precies aan het woord is en wie nu eigenlijk welk verhaal vertelt. Nolens mag, naarmate het verhaal vordert, dan de indruk wekken dat het verhaal te doorgronden is, de lezer komt na analyse van de verhaalstructuur, bedrogen uit.

Het is daarom rechtvaardiger te spreken van een toenadering tot conventionele vertelvormen dan een terugkeer. Nolens zoekt een manier tussen postmoderne en vertrouwde verteltechnieken en -structuren in en maakt zijn conventionele roman met postmoderne kenmerken daarmee tegelijkertijd exemplarisch voor deze zoektocht.

Het bewustzijn van de onmogelijkheid de realiteit te representeren, is duidelijk aanwezig en komt verschillende keren voor. Op een van de momenten waarop Sarah het kind aan de borst legt, bedenkt ze: 'In die zuigeling komt die waarheid, die evenveel waard is als om het even welke waarheid, het best tot uiting.' (93-94) Het besef dat er niet één waarheid is, impliceert dat een verlangen tot representatie van de enige waarheid onmogelijk en dus zinloos is. Zo lijkt Sarah te weten dat representatie van de werkelijkheid via beelden moet plaatsvinden, maar is ze zich tegelijkertijd bewust van de leegte die dergelijke beelden bevatten. Wanneer Martin zegt gek te worden van de cultuur van beelden waarin hij opgesloten zit, antwoordt Sarah: 'Ik denk dat jij een van de laatsten bent die nog echt gevoelig is voor het beeld, die in het beeld nog iets wezenlijks kan ontdekken.' (58) Het idee dat de wereld enkel nog uit simulacra² (uitgeholde beelden zonder betekenis) bestaat, is een typisch postmoderne gedachte.

² Deze term wordt in relatie tot het postmodernisme voor het eerst gebruikt door Fredric Jameson. In zijn boek *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism* integreert hij het begrip als volgt: 'It is for such objects that we may reserve Plato's conception of the "simulacrum," the identical copy for which no original has ever existed. Appropriately enough, the culture of the simulacrum comes to life in a society where exchange value

Een ander postmodern idee met betrekking tot de onmogelijkheid tot representatie van de realiteit is de opvatting dat alles fictie is. Op het moment dat Martin klaagt dat van hem een fictief figuur wordt gemaakt, zegt Sarah: 'Ik heb geantwoord dat dat onmogelijk is, van fictie maak je gaan fictie meer.' (97) Hiermee onderstreept ze het fictionele karakter van alle verhalen waarmee de mens de realiteit probeert te benaderen.

6. Toetsing tweede punt

Binnen de roman is sprake van vermenging van non-fictie en fictie. Zo doet de passage waarin Martin de anale massage ondergaat (123-24) sterk denken aan een stappenplan uit een handboek. Als we de verantwoording lezen, zien we dat de scène inderdaad is gebaseerd op een instructieboek over tantra. De stijl en beschrijving zijn daarbij minimaal aangepast, zodat de passage zijn gelijkenis met het non-fictionele werk behoudt. Een ander non-fictioneel element betreft de letterlijke opsomming van de bestanddelen van een smeersel dat Martin gebruikt voor zijn geïrriteerde anus. Na deze opsomming volgt een tekst die nauwelijks verschilt van een tekst die men op de bijbehorende bijsluiter zou aantreffen (151). Deze non-fictionele elementen zijn ontleend aan instructieve non-fictieve teksten, waarbij de omschreven behandeling gericht is op het lichaam.

Andere non-fictionele elementen komen voor in de vele verwijzingen naar non-fictionele personen, gebruiksvoorwerpen, merken en kunstwerken. Nolens scheidt een tijdsbeeld waarin commercie en cultuurconsumentisme een belangrijke plaats innemen.

Consumentisme

Nolens laat hen allerlei gebruiksmiddelen benoemen en hanteren die stuk voor stuk verwijzen naar het eenentwintigste-eeuwse consumentisme: Zo merkt Sarah op dat er nu ook Coca cola zonder suiker bestaat (37), bestelt ze samen met Martin de nieuwe Ford Fusion (54), spoelt de redacteur zijn keel met Laurent-Perrier (41), neemt Lena haar liedjes op via de draagbare draagbare MAC OSX (43), enz. De meest tekenende beschrijving van het consumentenleven in de westerse maatschappij is aanwezig op pagina 20, waarin Sarah het huis van Hans en Lena beschrijft: 'Het gezin heeft in de kleine woonkamer een televisie, een digitale radio, een laptop met internetaansluiting, een digitaal fototoestel, een mobiele telefoon met multimediale toepassingen, een mp3-speler, een Dolby Surroundinstallatie, en nog enkele apparaten waarvan ik de functies niet ken.'

Cultuur

Allereerst laat Nolens zijn personages tal van vergelijkingen maken tussen karaktereigenschappen en beeldende kunst. Zo zegt Sarah over Martin: 'Zijn identiteit is het schuifelen langs blinde muren, het hoofd in de wolken van Delvaux.' (29) en 'Het portret van mijn man op de bank lijkt op een schilderij van Permeke.' (38) Martin zelf wordt geconfronteerd met de zwaarte van zijn seksualiteit door een schilderij van Dalí te zien (57) en Sarah zegt zich de vrouw te voelen uit Courbets *L'origine du monde* (104).

Ten tweede wordt er op muziek gealludeerd. Zo luistert Martin als homeopathisch medicijn tegen zijn depressie volop naar de cellosuites van Bach (21), citeert Sarah tijdens een reflectie op haar eigen schoonheid de zangeres Carla Bruni (60) en citeert Martin als verwoording van zijn

has been generalized to the point at which the very memory of use value is effaced' (18) Beelden van wie de betekenis, als gevolg van uitholling, is weggefallen.

problematiek Bob Dylan (97). Muziek speelt over het algemeen een grote rol, getuige Lena's lied. Daar kom ik bij de bespreking van de leidmotieven op terug.

Daarnaast komen ook boeken, voornamelijk literatuur, auteurs en films terug in referenties van de personages. De Kardinaal is tot tranen toe bewogen door het boek *Meningen van een clown* van Heinrich Böll (40), Sarah leest het boek *Blindelings* van Claudio Magris (56), Martins lijfboek is *Het huis van de wereld* geschreven door de filosoof Leopold Flam (87), Sarah citeert met betrekking tot de opofferende vorm van liefde Paul Celan (94) en wenst later als Cathérine Millet te zijn (127). Lena en Sarah bekijken later de erotische kortfilm *La Rivière* van Michel Houellebecq die ze vervolgens naspelen (122).

Het expliciet benoemen van al deze kunstvormen situeert het cultureel bewustzijn van de personages en toont in zekere mate hun afhankelijkheid om hun eigen gevoelens met behulp van referenties aan kunstvormen tot uitdrukking te brengen.

Nolens is door de inbedding van deze non-fictionele elementen er niet op uit om de lezer de subjectiviteit van zijn kennis voor te spiegelen. Zijn doel is eerder door middel van een soort *product placement* het beeld van de eenentwintigste-eeuwse consumptiemaatschappij, de wereld waarin zijn personages leven, kracht bij te zetten. De plaats en tijd waarin het verhaal zich afspeelt, vertonen dusdanige gelijkenissen met het stedelijk leven van vandaag de dag dat de setting van het verhaal een realistisch karakter krijgt. Merk op dat de verwijzingen naar het stedelijk gebied van Antwerpen, die ik eerder beschreef bij mijn analyse van de ruimte, hier aan bijdragen.

7. Toetsing derde punt

We kunnen stellen dat Nolens' roman sterk geëngageerd is. Hij behandelt de problematiek van de geïndividualiseerde samenleving, bespreekt het verschijnsel van ontheemding en gaat in op de hedendaagse zoektocht naar een eigen identiteit. Deze zoektocht naar het eigen ik, splitst hij uit in een seksuele en een maatschappelijke component. Deze componenten worden vervolgens weer opgesplitst in een innerlijk en uiterlijk element. Het samenvallen van de innerlijke seksualiteit met het lichaam en de seksuele handelingen blijkt problematisch. Evenals het samenvallen van de maatschappelijke en sociale functie met het innerlijke voorkomen. Dit innerlijk staat in zijn geheel ter discussie, want hoe weet je wie je bent?

Nolens benadert deze hedendaagse thema's door personages met bovenstaande problematieken te stationeren in een eenentwintigste-eeuwse Antwerpen. Dit heeft tot gevolg dat een hedendaagse lezer uit de westerse wereld zich goed kan identificeren met de personagewereld. De lezer zal zich in meerdere of mindere mate identificeren met hun problematiek en zal hun eerste stappen om deze problematiek aan te gaan als waarschijnlijk ervaren. Het stappen naar een psychiater als men psychische problemen bemerkt. Een psychiater die vervolgens allerlei moderne antidepressiva voorschrijft en diepte-interviews houdt, het klinkt bekend. Ook alle verwijzingen naar het westerse consumptisme maken de fictieve leefwereld reëel en dragen bij aan de geloofwaardigheid van het verhaal met alle maatschappelijke problematieken die daar deel van uitmaken.

8. Toetsing vierde punt

Tijdens de bespreking van het motief *taal*, is gebleken dat binnen de roman sprake is van metafiction. Bij de bespreking van de vertelstructuur is het voorwoord van de psychiater al geciteerd, waarin hij verklaart dat alles in de tekst en de tekst zelf, fictief is. Verderop in de roman vinden we opnieuw een

onderstreping van het fictieve karakter, ditmaal op personageniveau. Zo reflecteert Sarah op haar eigen bestaan: 'Tot zover mijn filosofie, die verklaart waarom ik alleen kan bestaan in een nimmer aflatende woordenstroom en dadendrang.' (39) Weliswaar heeft ze het verlangen om te handelen, maar ze weet dat dit nooit buiten de tekst om zal kunnen gebeuren. Ze benadrukt dat ze slechts uit tekst bestaat en daardoor per definitie fictief is. Ook Martin reflecteert op het fictieve karakter dat hij heeft: "Je maakt van mij fictie", zei Martin onlangs. Ik heb geantwoord dat dat onmogelijk is, van fictie maak je geen fictie meer.' (97) Beide personages zijn zich ervan bewust dat ze leven in een tekst, zelf uit tekst bestaan en aan deze tekst niet kunnen ontsnappen (22).

Het blijft echter bij een reflectie op het literair product, er zijn geen aanwijzingen te vinden voor de aanname dat Nolens de positie van de schrijver in de hedendaagse maatschappij behandelt. In het personage van de hoofdredacteur zijn wel reflecties op de geschreven media te vinden, maar het literaire veld blijft nagenoeg onaangeroerd. Van Raemdonck bemerkt in dit licht echter het volgende:

Interessant wat dat betreft is de manier waarop Nolens dit probleem benadert in het personage van de rechtse politicus, aan wie hij latente literaire aspiraties toeschrijft: 'Zijn verlangen bestaat in de activiteit van het schrijven, wordt daar gematerialiseerd, maar ook – en hij steekt zijn vinger op – gedood. Schrijven is het altijd weer doen geboren worden van wat sterven gaat!' (116) In deze passage lijkt Nolens opnieuw betekenis te willen geven aan de kunst, de fictie en de literatuur. (677)

Mijns inziens is dit echter een ongefundeerde en te directe link tussen het personage en de auteur. Er is geen reden de uitspraak van de zwartzak direct aan Nolens toe te schrijven die daarmee zou reflecteren op het eigen schrijverschap. Toch is het ook weer niet uitgesloten dat hier Nolens' visie in doorklinkt. Wellicht wordt er dus gereflecteerd op het eigen schrijverschap.

9. Toetsing vijfde punt

Het is waar dat Nolens complex taalgebruik niet nodig acht om zijn boodschap op de lezer over te brengen. *Stilte en melk voor iedereen* is in dat opzicht goed leesbaar dat het geen lastige zinsconstructies, moeilijke woorden of een bepaald type jargon gebruikt. De verhaalstructuur is, zoals bekend, echter wél complex wat het voor de lezer lastig maakt stukken gelezen tekst in het grotere geheel te plaatsen. Van ingebodde populaire leesvormen is in de roman geen sprake. Nergens verandert Nolens' stijl of structuur dusdanig dat er van een overgang hiernaartoe gesproken kan worden.

Wat benadering van de lezer betreft, is al opgemerkt dat deze zich naar alle waarschijnlijkheid snel kan vinden in de geschetste verhaalwereld. De lezer wordt door de ingebodde metafiction met zijn neus op de feiten gedrukt en kan niet anders dan continu beseffen dat hij met een fictief verhaal dat louter uit tekst bestaat, te maken heeft. Dit gebeurt via de uitspraken van personages over hun eigen fictieve karakter en via de verhaalstructuur waarin personages voor elkaar spreken en zo in feite elkaars tekst lenen. De lezer wordt hierbij nog het meest betrokken op het moment dat hij, al dan niet terecht, verbanden legt tussen het schrijverschap van Nolens en de personages uit het boek. Van Raemdonck doet dit meerdere keren. Zo zegt hij:

In *Stilte en melk voor iedereen* heeft Nolens een personage in het leven geroepen van wie de creatieve manier om met de werkelijkheid om te gaan nog sterker op die van hemzelf als auteur lijkt, want Martin kiest voor de taal en het verhaal om een alternatieve werkelijkheid vorm te geven: hij vertelt niet alleen een versie van zijn eigen levensverhaal vanuit een vervorm(en)d perspectief, maar schetst

ook een hoogstpersoonlijk beeld van de samenleving rondom hem en creëert met die elementen een nieuwe, andere en parallelle wereld die met de 'echte' wereld een creatieve dialoog aangaat. Daardoor is hij als personage niet alleen een metafoor voor de kunstenaar, maar meer specifiek ook voor de schrijver als schepper van alternatieve werkelijkheden. (676)

Op het moment dat men deze aanname doet, lijkt het erop dat Nolens het autobiografische element inderdaad niet langer schuwt. Sterker nog, als Martin een afspiegeling is van Nolens' eigen problematieken, mogen we concluderen dat het autobiografische element zelfs in sterke mate aanwezig is. Toch is deze aanname ongefundeerd. Nergens licht Van Raemdonck deze gelijkstelling van auteur met personage toe. Het hangt dus af van de leeswijze in hoeverre de lezer echt wordt meegenomen in het zelfreflectie-proces van de auteur.

10. Toetsing zesde punt

Van Dijk en Vaessens bemerken in, volgens hen, laatpostmoderne romans een andere omgang met ironie dan in postmoderne romans gebruikelijk was. Volgens hen wordt ironie nu niet meer excessief gebruikt, maar ook niet afgeschreven. Het wordt geproblematiseerd, tegenover alternatieven als oprechtheid en authenticiteit geplaatst en geëvalueerd.

Een andere omgang met ironie klinkt aannemelijk. In het theoretisch kader bleek al uit kritiekpunt a) dat de laatpostmodernisten zich ergerden aan de postmoderne ironie. Van Dijk en Vaessens beweren dat dat terug te lezen is in laatpostmodernistische romans. De vraag is echter hoe deze aanname getoetst moet worden aan een roman. Een analyse van ironie behoeft alvorens een definitie van het begrip en inzicht in hoe het gebruikt kan worden.

In haar boek *Irony's Edge: The theory and politics of irony* behandelt Linda Hutcheon het begrip als: 'a discursive strategy operating at the level of language (verbal) or form (musical, visual, textual).' (10) Deze benadering van het begrip als vorm van 'discourse' maakt het mogelijk om de gebruikte ironie binnen een roman te benaderen. Te benaderen, want het is niet zo dat een roman het ingrediënt ironie bezit dat de lezer vervolgens altijd feilloos kan ontdekken en interpreteren: 'with irony, there are, instead, dynamic and plural relations among the text or utterance (and its context), the so-called ironist, the interpreter, and the circumstances surrounding the discursive situation' (11) Bij de lezing van een roman is de auteur de 'ironist' en de lezer de 'interpreter'. Ironie moet eerst door de lezer gezien worden en vervolgens geïnterpreteerd:

From the point of view of the interpreter, irony is an interpretive and intentional move: it is the making or inferring of **meaning** in addition to and different from what is stated, together with an **attitude** toward both the said and the unsaid. (11)

De lezer moet, op het moment dat hij vermoedt dat een bepaald stuk tekst ironisch bedoeld is, bedenken hoe het betekenis krijgt én wat de impliciete en/of expliciete betekenis ervan kan zijn. Hij moet nagaan of dat wat er staat, ook zo bedoeld wordt. Vervolgens moet hij ten opzichte van de betekenis die hij heeft geconstrueerd, een houding aannemen.

Wat de positie van de auteur betreft, de 'ironist' die de ironie in zijn tekst heeft ingevoegd, geldt het volgende:

However, from the point of view of what I too (with reservations) will call the ironist, irony is the intentional transmission of both information and evaluative attitude other than what is explicitly presented. (11)

Dit betekent dat de auteur zijn evaluatie van hetgeen geschreven in diezelfde tekst al heeft verwerkt. Het is aan de lezer om te ontdekken of hij de betekenis die de auteur oorspronkelijk met zijn ironie bedoelde, eruit kan halen. Het kan ook zo zijn dat de lezer een hele andere betekenis aan de ironie toekent waarmee de ironische tekst anders functioneert dan de auteur bedoeld had. Het kan zelfs zo zijn dat de auteur geen ironie hanteerde op de plek waar de lezer dat wel ziet en andersom. De betekenisgeving van de lezer is dus bepalend en kan consequenties hebben voor zijn verdere lezing van de tekst.

Het is op dit punt duidelijk dat een analyse van ironie binnen een roman complexer is dan Van Dijk en Vaessens het voorstellen. De lezer moet allereerst de ironie opmerken om er vervolgens zijn betekenis aan toe te kennen. Van een objectieve analyse van ironie kan dus geen sprake zijn. De ironie die ik in *Stilte en melk voor iedereen* lees, moet geenszins opgevat worden als dé ironie van de roman. Het is slechts mijn lezing. Met inachtneming daarvan, geef ik een aantal voorbeelden van de manier waarop ironie in de roman is verwerkt.

Voorbeeld 1

Het is duidelijk geworden dat ironie ontstaat door contrast. Dat wat er staat krijgt extra betekenis door dat wat er niet staat maar wel bedoeld wordt. De extra betekenis kan de tekstuele uiting versterken of ondergraven, bevestigen of vernietigen (Hutcheon 27) of geheel in een andere context plaatsen. Op pagina 23 van *Stilte en melk voor iedereen* denk ik ironie te zien waarbij dat wat gezegd wordt versterkt wordt door dat wat on gezegd blijft. Pratend over haar werk in de sociale sector zegt Sarah het volgende:

De sociale sector is de droevigste sector van alle sectoren. Zelfs begrafenisondernemers dansen meer. Ik werkte met twee collega's in een kleine kamer aan een ronde tafel, zodat we met z'n zessen waren: drie computers en wij. Wij konden niet anders dan ofwel naar het computerscherm, ofwel naar elkaar kijken.

De overdrijving dat zelfs begrafenisondernemers meer zouden dansen, gelukkiger zijn met hun werk dan zij die werkzaam zijn in de sociale sector, benadrukt het troosteloze karakter van laatstgenoemde. Iedere dag de confrontatie aan moeten gaan met overleden mensen brengt over het algemeen verdriet in het leven van de mens. Dat ondanks deze dagelijkse confrontatie met de dood, begrafenisondernemers tóch nog gelukkiger zouden zijn dan maatschappelijk werkers, geeft aan dat laatstgenoemde groep zich wel diep ongelukkig moet voelen. Op het moment dat Sarah de verwachting oproept dat ze met zes personen samenwerkte, waarvan twee echt collega's, en deze verwachting vernietigt wanneer ze uitlegt dat het om drie personen en drie computers gaat, draagt dit bij aan de verstikkende, deprimerende sfeer die eerder al werd opgeroepen.

Voorbeeld 2

Een moment waarin sterk het ironisch evaluatieve karakter van de observant naar voren komt, betreft het optreden van een cabaretier tijdens het bedrijfsuitje van BASF, het bedrijf waar Martin werkzaam is. Sarah ziet de cabaretier aan en maakt de volgende opmerking: 'Zo wordt het slechtste

theater nog boeiend, een praktijkles in psychologie. Wat mensen overhebben voor zelfs het kleinste beetje applaus.' (66-67) Duidelijk verbaast ze zich over de zielige vertoning die de man opvoert en laat dit extra blijken door het als een 'praktijkles in psychologie' te zien. Enkel het observeren van iemand die zich vreselijk aanstelt wordt als interessant bevonden, waardoor datgene wat hij zegt en doet als extra oninteressant wordt benadrukt.

Voorbeeld 3

Tijdens een gesprek tussen Martin en de psychiater wordt het inlevingsvermogen van laatstgenoemde sterk bekritiseerd. Martin zegt na een uiteenzetting over zijn mentale gesteldheid: 'Het is alsof ik stilaan thuiskom in mijn lichaam. Kent u het?' waarop de psychiater antwoordt: "Nooit van gehoord, maar ik noteer het." (165) De situatie is ironisch omdat de uitspraak van de psychiater totaal niet past bij dat wat hij in een dergelijke situatie zou moeten zeggen. Ik zou verwachten dat de psychiater dit ietwat vage taalgebruik psychisch zou kunnen duiden of in ieder geval doen alsof hij dat kan. Toch zegt hij op een redelijk botte toon dat het hem compleet vreemd voorkomt. Deze ironie is dus gestoeld op een contrast in verwachtingspatroon en daadwerkelijke uitwerking.

Waarschijnlijk zit er meer ironie in de roman verwerkt dan ik met deze drie voorbeelden heb laten zien. Het is binnen deze scriptie echter niet het moment Nolens' roman te onderwerpen aan een uitgebreide ironieanalyse. De bedoeling is na te gaan of Nolens ironie problematiseert zoals dat door Van Dijk en Vaessens is beschreven. Op basis van deze drie voorbeelden is dat niet te zeggen. Enerzijds omdat zij niet beschrijven hoe de ironie zoals die volgens hen voorkomt in laatpostmodernistische werken, te herkennen, anderzijds omdat ironie een te complex en subtiel tekstkenmerk is dat uitgebreide analyse zou behoeven en een onderzoek op zich zou zijn. Het enige dat we uit de voorbeelden kunnen concluderen, is het verband tussen de gebruikte ironie en maatschappijkritiek. Nolens geeft door middel van ironie commentaar op de manier waarop mensen hun maatschappelijke functie (moeten) uitoefenen (voorbeeld 1), de manier waarop de mens zich in bochten wringt om aandacht en erkenning te krijgen (voorbeeld 2) en de manier waarop de mens niet samenvalt met zijn maatschappelijke functie en hierin vast kan komen te zitten (voorbeeld 3). Ironie lijkt in *Stilte en melk voor iedereen* in dienst te staan van de maatschappijkritiek en is daarmee een deel van de thematiek die Nolens behandelt.

11. Conclusie

Op basis van de gedane analyse concludeer ik dat David Nolens' roman *Stilte en melk voor iedereen* op te vatten is als een laatpostmodernistisch werk. Uit de vergelijking van een traditionele verhaalanalyse met het puntensysteem van Van Dijk en Vaessens komt naar voren dat de roman op zeker vijf van de zes punten voldoet aan de kenmerken die zij als laatpostmodernistisch zien.

De roman benadert conventionele vertelvormen en verwerkt daarin de onmogelijkheid tot representatie van de realiteit. De vertelstructuur is echter zodanig dat het nog wel postmoderne trekken vertoont, wat exemplarisch is voor de zoektocht van de auteur naar een manier om een verhaal vorm te geven dat tussen traditionele conventionele vertelvormen en postmoderne vertelvormen in zit.

Wat de bewuste inbedding van non-fictionele elementen betreft, bevat Nolens' roman allerhande verwijzingen naar de vercommercialiseerde Westerse samenleving en de cultuurconsumptie. Hij is er echter niet op uit door middel van deze non-fictionele elementen de lezer de subjectiviteit van zijn kennis te laten zien. Wel toont hij zich geëngageerd met de Westerse hedendaagse samenleving, zo blijkt uit de maatschappelijke problematieken die hij behandelt. Daarnaast reflecteert hij op het literair product en benadrukt door middel van metafiction het fictieve karakter van zijn tekst. In hoeverre Nolens ook op zijn eigen schrijverschap reflecteert, komt uit de analyse niet naar voren. Verder is het onduidelijk in hoeverre hij autobiografische elementen in zijn tekst heeft geïntegreerd. De leeswijze blijkt bepalend voor het niveau waarop Nolens de lezer betreft bij autobiografische zelfreflectie.

De ironie ten slotte, is door zijn subtiele en complexe karakter, binnen deze scriptie alleen te analyseren op oppervlakteniveau. Daaruit blijkt wel dat Nolens ironie gebruikt om de thematiek van de roman uit te werken.

Deze thematiek sluit aan bij de manier waarop het laatpostmodernisme in het theoretisch kader werd geformuleerd. De hang naar vertrouwde humanistische waarden, de hoop op terugkeer naar een thuisplaats en de moeilijkheden die met deze verlangens en de wil tot realisatie daarvan gepaard gaan, worden door Nolens uiteengezet. In *Stilte en melk voor iedereen* schetst hij de koude geïndividualiseerde samenleving die van zijn participanten een beklemmende eenduidigheid van lichaam en ziel eist. Hij laat zien hoe problematisch de huidige eenentwintigste-eeuwse maatschappij kan zijn voor de mens van wie het innerlijk en uiterlijk niet samenvallen. Voor de mens die niet langer in staat is zich op een sociaal gewenste manier voor te doen terwijl hij van binnen wanhopig zoekt naar een identiteit en een levensdoel. Nolens tekent de mens die zoekt naar een horizon, maar door zijn omgeving systematisch gedwongen wordt te doen alsof die zoektocht niet bestaat. Zowel zoektocht als omgeving lijken echter onveranderlijk. Hij moet zwijgend naar een horizon.

12. Discussie

In de conclusie benoemde ik al enkele problemen die tijdens de analyse naar voren zijn gekomen. Een eerste probleem betreft de gebruiksvriendelijkheid van het puntensysteem van Van Dijk en Vaessens. Hoewel zij duidelijk benoemen wat voor laatpostmodernistische tendensen te zien zijn in hedendaagse romans, reiken zij geen concrete analytische hulpmiddelen aan om deze binnen een roman te kunnen ontwaren. Ook werken zij complexe begrippen binnen hun systeem niet of nauwelijks uit en geven dus geen uitsluitel over de manier waarop deze binnen een analyse gehanteerd moeten worden. Het hanteren van ironie bleek daarom problematisch.

Om hun systeem toch te kunnen gebruiken, heb ik het aangepast en verbonden met een traditionele verhaalanalyse. Ik heb de punten geconcretiseerd en ze verbonden aan concrete vragen die aan de betreffende tekst gesteld kunnen worden. In hoeverre deze hoeveelheid vragen voldoende is, of ze te concreet of juist te breed zijn om laatpostmodernistische tendensen te ontwaren, is open voor debat. Daar er nog weinig onderzoek is naar de manier waarop een analyse op laatpostmodernistische kenmerken beter kan functioneren, blijft het zelf construeren van onderzoeksgereedschap noodzakelijk. Dit betekent wel dat hier fouten of onvolledigheden in kunnen zitten, die daardoor de betrouwbaarheid van de analyse aantasten.

Een ander punt dat de integriteit van de analyse kan beschadigen, betreft het gebrek aan ruimte en tijd voor een diepgaander karakter van de analyse. Voornamelijk tekstuele eigenschappen als metafiction, ironie, en het voorkomen van autobiografische elementen behoeven in zowel definitie als toepassing een uitbreiding. Ook de benadering van de lezer zou aan uitgebreider onderzoek onderworpen moeten worden. Het is evident dat een of meerdere diepteanalyses betere informatie verschaffen dan een enkele oppervlakteanalyse waardoor wellicht nieuwe vondsten of andere uitkomsten dan van bovenstaande analyse, aan het licht komen.

Een laatste punt van discussie betreft mijn geringe kennis van Nolens' oeuvre. Vermoedelijk geeft kennis van zijn andere werken meer inzicht in zijn schrijfstijl, terugkerende thema's, manier van personageopbouw, et cetera. In secundaire literatuur wordt vaak verwezen naar zijn andere werken waarbij er vaak onderlinge verbanden worden geconstrueerd die als argumentatie dienen voor het voorkomen van een bepaald aspect van de betreffende roman. Als ik meer kennis had van zijn oeuvre zou ik dit soort gedachtegangen beter kunnen beoordelen en toetsen aan mijn eigen kennis. Ik was nu niet in staat eigenschappen van *Stilte en melk voor iedereen* in het grotere perspectief van Nolens' oeuvre te plaatsen.

Het blijkt dat nader onderzoek naar goede analysemethoden om potentiële laatpostmodernistische romans op laatpostmodernistische kenmerken te toetsen, nodig is. Verdere suggesties voor verder onderzoek betreffen de uitdieping van de door mij uitgevoerde oppervlakteanalyse met name op punten als metafiction, ironie en benadering van de lezer.

13. Literatuur

- Bertens, H. *Literary Theory: The Basics*. New York: Routledge, 2007.
- Bertens, H. & Theo D'haen. *Het postmodernisme in de literatuur*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1988.
- Calinescu, M. *Five faces of modernity*. Durham: Duke University Press, 1987.
- Dijk van, Y. & Thomas Vaessens. *Reconsidering the postmodern: European Literature Beyond Relativism*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011.
- Hassan, I. 'Toward a Concept of Postmodernism'. *The Postmodern Turn* 1987. 22 Jun. 2015 <<http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/HassanPoMo.pdf>>
- Jameson, F. *Postmodernism: or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1992.
- Hutcheon. L. *Irony's Edge: The theory and politics of irony*. London/New York: Routledge, 1994.
- Lyotard, J.F. *Le Postmoderne expliqué aux enfants*. Parijs: Galilée, 1986.
- Nolens, D. *Stilte en melk voor iedereen*. Antwerpen/Amsterdam: Meulenhoff/Manteau, 2008.
- Raemdonck van, B. 'De gekte gevangen: Over *Stilte en melk voor iedereen* van David Nolens'. *Yang* 2008. 22 Jun. 2015 <http://www.dbnl.org/tekst/_yan001200801_01/_yan001200801_01_0073.php>
- Ruiter, F. & Wilber Smulders. *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840-1990*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1996.
- Vaessens, T. *De revanche van de roman: literatuur, autoriteit en engagement*. Nijmegen: Vantilt, 2009.
- Vitse, S. 'Het postmodernisme en de crisis van links: Dertig jaar na *La condition postmoderne*'. *Streven* Nov. 2009. 22 Jun. 2015 <<http://www.streventijdschrift.be/artikels/09/vitsepostmodernisme.htm>>

Overige bronnen

Afbeelding voorblad op 17-06-2015 ontleend aan <<https://www.ongekunsteld.net/vele-omwegen-leiden-naar-evenbeelden/>>

Bijlage I

Karakterisering overige bijpersonages *Stilte en melk voor iedereen*

De politicus

Dat waar de politicus zich tijdens zijn eerste borstvoeding over beklaagt, betreft zijn verloren gegane ambitie, de stupiditeit van de mensen om hem heen en de traagheid van de politiek in het algemeen. Desondanks blijft hij trouw aan de taak die hij voor de samenleving moet vervullen. Enkel goede verlangens mogen op de samenleving geprojecteerd worden. (135) Echter, bewust van de holle frases waarin deze idealen vormgegeven worden, blijft hij hangen in zijn problematiek.

De politicus staat symbool voor de politiek. Wellicht is de politiek het gebied waarin een betere samenleving bereikt kan worden. Dit wordt door de politicus echter ontkracht. Volgens hem belooft de politiek wel een betere wereld te scheppen, maar zijn dit loze woorden.

De president

Na een ruig leven achter de rug te hebben probeert de president *born-again Christian* te worden (22). Hij voelt zich echter niet herboren en wordt vanuit een verlangen naar zijn eerdere levensfase in een existentiële crisis geworpen. Daarin denkt hij niet alleen te zijn. Volgens hem is het een kwaal van de huidige tijd dat mensen niet meer in zichzelf geloven. Zijn innerlijke zoektocht verbergend achter het masker van de herborene. Deze rol vervult hij met moeite. Tijdens de toespraken die hij houdt ziet hij zichzelf gekaderd in de monitor en bekruipt hem een gevoel van nepte en machteloosheid: 'hij beseft dat hij zich krampachtig in de rol van president wringt en dat het moeilijk, zo niet onmogelijk zal zijn om zich daaruit te bevrijden.' (86)

De koning

Vanaf het moment van zijn kroning verloor de koning het vertrouwen in zijn land en zijn zelfvertrouwen het te kunnen besturen. Doordat hij geen Nederlands spreekt maar enkel Frans, is hij niet in staat België, met zijn tweedeling in Wallonië en Vlaanderen, volledig te begrijpen. De zware taak van de monarchie leidt voor hem tot niets dan impotentie en verdriet (64). De koning wordt gekarakteriseerd door eenzaamheid. Doordat hij aan het volk toebehoort, is hij niet meer van zichzelf (83). Hij verliest zich daardoor in zijn geheimen, het enige dat voor hem écht individueel is.

De zwartzak

De extreem rechtse nationalist, ofwel de zwartzak, verliest zich in zijn droom om Vlaanderen een identiteit te geven (25). Melancholisch van aard is hij van mening dat Vlaanderen eerst stuk moet om het weer succesvol te laten zijn. Wat het persoonlijk leven betreft, stelt hij liefde gelijk aan 'goedbetaalde nederigheid' (119) en benadrukt hij de erotiek van de, door huishoudelijk werk beziggehouden, vrouw. Daarnaast verafschuwt hij, conservatief als hij is, homoseksualiteit (146) maar kan hij een diep verlangen naar seksuele handelingen met een man, niet verbergen.

De president, de koning en de zwartzak staan samen symbool voor het land. De president als dagelijks bestuurder, de koning als staatssymbool en de zwartzak als belichaming van de nationalist. Geen van de personages steunen echter nog het idee dat zij bij machte zijn het land vooruit te helpen. De president gelooft niet in zichzelf en zijn functie en vindt niet dat hij van betekenis is voor België. De koning voelt zich geen geschikte representant van zijn land, daar hij het volk en het land niet kent. De zwartzak ziet een soortement oplossing in complete destructie en wederopbouw, maar kan niet vertellen hoe dat vorm moet krijgen.

De popmuzikant

Een zoekende nomade, zo valt de popmuzikant te typeren. Aangetrokken tot een rauwe manier van leven waarin geen schijn wordt opgehouden, leeft hij in een achterbuurt van de stad. Hij gelooft door middel van kleding een eigen identiteit te kunnen vinden om op die manier samen te kunnen vallen met zijn beroep. Nadat hem door Martin oppervlakkigheid verweten is, vervalt hij in een existentiële crisis. Bang om alleen te zijn, weigert hij een solomuzikant te worden en twijfelt hij tegelijkertijd aan de popmuziek als levensinvulling.

Muziek zou een terrein kunnen zijn waarin ontsnapping aan de wereld mogelijk is. De popmuzikant ervaart dat niet zo en ervaart dat de muziek eerder naar oppervlakkigheid leidt dan persoonlijke verlossing.

De hoofdredacteur

Volledig geïncorporeerd in het mediaorgaan, rouwt de hoofdredacteur om de jongen die hij eens was. Niet gelovend dat zijn tijdschriften er iets toe doen, zoekt hij naar een levensdoel. Hij heeft zijn beroep gemaakt van het tentoonstellen van mensen waarvan het zelfbeeld en het mensbeeld vrijwel aan elkaar gelijk zijn. Deze mensen geloven dat de mens anders is dan hij of zij voordoet, maar maken zich zelf schuldig aan het in stand houden van deze maskerade. De hoofdredacteur houdt zichzelf voor de gek door het geluk van de consument als het ware geluk aan te prijzen. Ook al handelt hij tegen zijn natuur (104), hij weet niet hoe het anders moet.

De hoofdredacteur is de belichaming van de boekenwereld. Literatuur, verhalen en fictie zijn eventueel middelen om met allerhande individuele problematieken om te gaan, maar worden dusdanig vercommercialiseerd dat enkel een verknipt mensbeeld overblijft. Het mediaorgaan produceert ficties die geen hulp bieden aan de zoekende mens.

Bijlage II

Gebeurtenissenoverzicht *Stilte en melk voor iedereen*

Deel 1 Sarah als verteller over haar relatie met Martin en haar borstvoeding aan verschillende personen uit de samenleving van de eenentwintigste eeuw.

- A. De psychiater betaalt honorarium aan Sarah + Sarah ziet dossier in + laatste keer seks tussen Sarah en Martin (7-9)
 - Stilte
- B. Eerste borstvoeding Lena, Hans en hun kind (9-12)
 - Stilte
- C. Reflectie Sarah op de relatie tot nu toe + machinemetafoor Martin en BASF (12-15)
 - Stilte
- D. Martins depressie + situatie niet naar zijn werk willen gaan (15-17)
 - Stilte
- E. Eerste borstvoeding politicus (17-20)
 - Stilte
- F. Advies aan Lena en Hans + beschrijving absoluut geheugen en dwanggedachten Martin (20-22)
 - Stilte
- G. Eerste borstvoeding president + eerste borstvoeding koning + Sarah geeft haar werk op n.a.v. Martins vagina-angst + eerste borstvoeding zwartzak + eerste borstvoeding popmuzikant (22-27)
 - Stilte
- H. Martin in therapie + gesprek met de psychiater (27-32)
 - Stilte
- I. Borstvoeding Hans + eerste borstvoeding kardinaal (32-35)
 - Stilte
- J. Eerste gesprek Sarah met psychiater (35-39)
 - Stilte
- K. Borstvoeding Hans en Lena + eerste borstvoeding hoofdredacteur (39-43)
 - Stilte
- L. Eerste regels lied Lena + tweede afspraak psychiater (43-48)
 - Stilte
- M. Visies zwartzak + visies popmuzikant + introductie Otthman + problematiek kardinaal (48-56)
 - Stilte
- N. Stranduitje Martin en Sarah (56-61)
 - Stilte
- O. Borstvoeding koning (61-64)
 - Stilte
- P. Bedrijfsuitje BASF (64-68)
 - Stilte
- Q. Overdenkingen Sarah (68-71)
 - Stilte
- R. Tweede deel lied Lena + derde afspraak psychiater + terras met Lena (71-80)

- Stilte
- S. Discussie mensbeeld met de hoofdredacteur, de kardinaal, de koning, Otthman en de president (80-86)
 - Stilte
- T. Overstap medicatie Martin (86-92)
 - Stilte
- U. Bijwerkingen nieuwe medicatie Martin (92-98)
 - Stilte
- V. Begin relatie met Martin (98-101)
 - Stilte
- W. Bespreking situatie Lena door de popmuzikant en de hoofdredacteur (101-105)
 - Stilte
- X. Jeugdtrauma zomerkamp Martin (105-108)
 - Stilte
- Y. Penisbehandeling kardinaal + Martin als Tantra-leerling (108-115)
 - Stilte
- Z. Fantasie van de zwartzak (115-120)
 - Stilte
- AA. Derde deel lied Lena + Anale massage Martin (120-128)
 - Stilte
- BB. werkincident Hans (128-134)
 - Stilte
- CC. Overdenkingen Sarah (134-139)
 - Stilte
- DD. Liefdesverklaring psychiater + beschrijving homoseksuele escapades Martin (139-144)
 - Stilte
- EE. Homoseksuele handelingen Martin + seksuele fantasie zwartzak (144-148)
 - Stilte
- FF. Radicale aanvaarding van ziekte en leven Martin (148-152)

Deel 2 Martin als verteller in gesprek met de psychiater.

- GG. Verlangen tot travestie Martin (155-157)
 - Stilte
- HH. Travestie in Martins jeugd (157-160)
 - Stilte
- II. Bespreking jeugdtrauma zomerkamp Martin (160-164)
 - Stilte
- JJ. Bespreking jeugdtrauma zomerkamp Martin (164-166)
 - Stilte
- KK. Martins verlangen voor Sarah (166-169)
 - Stilte
- LL. Martins seksuele handelingen met de vrouw uit het park (169-174)
 - Stilte
- MM. Martins reflectie op het schrijven van de brief (174-179)

- Stilte

NN. Martins machinemetafoor (179-183)

Deel 3 De psychiater als verteller over zijn kant van het verhaal en de slotscène

OO. Inventarisatie van de aanwezigen (185-187)

- Stilte

PP. De psychiaters zelfpsychologisering (187-193)

- Stilte

QQ. De psychiaters zelfpsychologisering (193-196)

- Stilte

RR. Slotscène: Lena's lied (196-198)

- Applaus

Bijlage III

Overige motieven *Stilte en melk voor iedereen*

Melk

Het woord zit al in de titel en wordt in het boek talloze keren herhaald: melk. Sarah's moedermelk is, volgens haar zelf, het troostvocht dat de mensen nodig hebben om niet aan hun verlangen tot het vinden van hun allerindividueelste levensdoel ten onder te gaan. Zelf weet ze niet waarom ze, gezien het feit dat ze niet zwanger is, melk blijft produceren, maar denkt dat het een direct uitvloeisel is van haar medeleven met de wanhopig zoekende mens: 'Mijn hart bloedt, mijn borst geeft melk, wellicht is dat twee keer hetzelfde.' (71) Ze is hoe dan ook overtuigd van de werkzame kracht van haar melk: 'Terwijl ik zwem, knijp ik de melk uit mijn borst en bedenk hoe de homeopathie leert dat één druppel in een watermassa volstaat om de eigenschappen van dat water drastisch te veranderen.' (59) Het blijft echter bij het helpen van anderen. Ze is niet in staat door middel van haar melk, zichzelf te helpen: 'Wie melk geeft, kan er zelf niet van drinken.' (35)

De melk staat natuurlijk in directe relatie met borsten, de vrouwelijke lichaamsdelen die symbool staan voor de moederlijkheid van de vrouw. Het produceren van melk benadrukt voor Sarah, niet toevallig naamgenoot van de Bijbelse aartsmoeder, haar vrouwelijke rol en haar zorgende rol.

Stilte/applaus

Zoals eerder vermeld, bevat *stilte en melk voor iedereen* geen indeling in hoofdstukken. De stukken tekst worden van elkaar onderscheiden door stiltes. In totaal komen 43 stiltes voor. Deze stiltes hebben als doel aan te geven dat iedere indeling van de tekst in hoofdstukken of paragrafen slechts suggestie van structuur is. Tekst is tekst. Het enige dat buiten tekst is, is stilte. Alle manieren om de tekst te structureren of helderder te maken, zorgen alleen maar voor meer tekst. Vandaar dat Nolens kiest voor de stilte als stopmoment tussen twee stukken tekst.

Toch maakt Nolens op het einde een uitzondering. Na Lena's lied sluit hij af met: '[applaus]' (198). Vanuit de gedachte dat het leven in de schijnwerpers het enige leven is dat gezien wordt, staat applaus gelijk aan erkenning. Erkenning van bestaan en het hebben van een positie die gewaardeerd wordt door de maatschappij. Deze visie wordt met spijt bevestigd door Sarah wanneer zij zegt: 'Geen enkele kantoor slaaf ontvangt applaus, en dat is ten hemel schreiend. Iedereen heeft recht op applaus.' (28) Op het einde laat Nolens Lena applaus ontvangen omdat, nu zij een zangeres is, haar woorden gehoord worden. Pas in de schijnwerpers krijgt zij betekenis: 'Applaus doet een mens bestaan.' (38)

Bijlage IV

Interpretatie Lena's lied

*Ik wil altijd bij je blijven
Maar nu moet ik gaan
Naar mensen zonder ledematen
Francis Bacon³ schreef een brief*

*Aan misvormden in hoofd, hart en hand
Ik krijg ze nooit op één lijn
Zal ik terugkomen als de horizon zich
Heeft gekanteld, negentig graden tot een
mens*

*Staat, met bevende handen, zichzelf verraadt
Ik houd van je tot de avond valt
Omdat ik in de schemer schoonheid niet kan
verdragen
Francis Bacon schreef een brief*

Deze eerste strofe slaat op Sarah die ondanks de relatieproblematiek met Martin, hem geenszins wil verlaten. Toch moet ze haar aandacht verdelen, aangezien de hele maatschappij vol met ontheemde, zoekende mensen haar hulp behoeft. Sarah ziet de expressionistische schilder Francis Bacon als haar voorganger. Ook hij adresseert de psychisch misvormden en neemt hun mentale instabiliteit als onderwerp.

Hij benadert zowel geestelijk instabiele personen (hoofd) als ook mensen met een beschadigde of foute inborst (hart) en fysiek gehandicapten (hand). Voor Sarah is deze groep te heterogeen om te behandelen. In haar eentje kan ze dat niet aan. Enkel op het moment dat de samenleving zich welwillender toont tegenover mensen die niet in de maatschappelijke mal passen, en de menselijkheid het wint van de geïndividualiseerde samenleving, is een oplossing voor deze uitzonderingen in zicht.

Op het moment dat deze ommekeer zich zou voltrekken, zou men toe moeten geven dat innerlijk en uiterlijk al die tijd niet samenvielen, hoewel ze tegenover de buitenwereld hebben gedaan alsof dat wel steeds het geval was. Sarah vreest voor dit moment waarop de werkelijke aard, in vol ornaat getoond zou worden. De innerlijke schoonheid zou wel eens erg macaber kunnen zijn.

Met de laatste regel van deze strofe begint ze Martin te adresseren.

³ Met Francis Bacon wordt de schilder bedoeld die portretten maakte waarop misvormde personen te zien waren. Hij deed dit om de nadruk te leggen op

hun psychische gesteldheid. Hij wilde via het uiterlijk het innerlijk vastleggen.

*Aan de man die heel alleen een kader schiep
De hoeken afvijlde en tot een cirkel werd
In die gevangenis vrijheid vinden
In het oog van het panopticum*

Martin is een apart geval met een specifieke aandoening waar hij op een eigen manier mee omgaat. Hij onderzoekt zijn aandoening en de oplossingen die voor handen zijn, tot het punt waarop hij beseft dat de ziekte deel is van hemzelf en hij er zich mee vereenzelvigd. De aanvaarding heeft zowel beperkingen als vrijheid tot gevolg. Niet langer hoeft hij tegen zijn travestie te vechten, maar de aanvaarding hiervan limiteert hem in zijn doen en laten in het openbare leven. Nog steeds zit hij in een samenleving die een beklemmende eenduidigheid wenst van zijn participanten. Hij kan zich niet langer in een sociaal gewenste rol gedragen, maar kan enkel toekijken hoe de samenleving om hem heen zich gedraagt.

*Zag hij in elke cel, in elke mens zichzelf
bestaan
Leg hem neer met één gedachte
Aan een ander dan zichzelf
Misschien danst hij de horlepiep*

De maatschappij fungeert als een spiegel. Steeds ziet hij zijn psychische problemen gereflecteerd door mensen die mentaal ook niet in orde zijn, maar het maatschappelijk gewenste masker ophouden. De mensen die hij ziet zijn kwetsbaar op het moment dat ze op de sociale regelgeving worden geattendeerd. Ze zullen de gekste dingen doen om 'normaal' over te komen.