

SPOOKACHTIGE IJSVARENS

Over Frans Kellendonk: poëtica en werk

INHOUD

INLEIDING	3
1 KELLENDONKS POËTICA	5
1.1 Het tweede gebod	5
1.2 Oprecht veinzen	7
2 EEN SPOOKVERHAAL	9
2.1 Het verhaal	9
2.2 Ruimte	12
2.3 Vertelinstantie	13
3 LETTER, GEEST EN WERKELIJKHEID	14
3.1 De eenzaamheid van taal	14
3.2 Verhalen	20
3.3 Mystiek Lichaam	24
4 ‘BUITENLANDSE DIENST’	26
4.1 Tijd	26
4.2 Personages	28
4.3 Ruimte	31
4.4 Vertelsituatie	32
5 JOBSTIJDING	33
5.1 Gamal	33
5.2 De ‘vriendin’	36
5.3 Schizofrenie	38
5.4 Projectie	40
5.5 Het slot	42
6 ‘DOOD EN LEVEN VAN THOMAS CHATTERTON’	44
6.1 Tijd	44
6.2 Personages	46
6.3 Ruimte	50
6.4 Vertelsituatie	52
6.5 Historische problematiek	53
7 EEN HISTORISCH VERHAAL	55
7.1 Postmoderne historische roman	55
7.2 ‘Dood en leven van Thomas Chatterton’ als (post)modern historisch verhaal	57
7.3 Geschiedschrijving	60
CONCLUSIE	66
NOTEN	72

INLEIDING

In het essay 'Idolen', opgenomen in de bundel *Veren van de Zwaan* (1987), pleit Franciscus Gerardus Petrus Kellendonk (1951-1990) voor een kunstvorm die van elke zweem van realisme is ontdaan. 'Kunst moet nadrukkelijk onecht zijn'.¹ Aan kunst, en dus literatuur, moet te allen tijde merkbaar zijn dat het een kunstwerk is. Dit lijkt niet een erg revolutionaire opvatting, want waarom zou je niet merken dat je met een kunstwerk te maken hebt? Maar een ieder die bekend is met de bijzondere roman *Mystiek Lichaam* (1986), ziet wel in dat van *stating the obvious* hier geen sprake is. Kellendonk heeft een kunstvorm voor ogen die afwijkt van de norm, een kunstvorm die de toeschouwer laat weten dat het gekunsteld en onecht is. Hoe een dergelijk kunstwerk er dan uit ziet wordt hopelijk in deze studie duidelijk.

Kellendonks bekendste werk *Mystiek Lichaam* overschaduwde zijn voorgaande fictionele werk. De aandacht voor de roman is terecht, maar het kan geen kwaad om eens goed te kijken naar het werk dat vooraf ging aan de roman waarvoor hij geprezen en herinnerd wordt. Is ook in dit werk de 'gekunstelde vormen' die Kellendonk 'het liefst' waren terug te vinden?² Ik heb ervoor gekozen om drie totaal verschillende verhalen: een spookverhaal, een ogenschijnlijk realistisch verhaal en een historisch verhaal te analyseren en te onderwerpen aan Kellendonks eigen kritiek.

In het eerste hoofdstuk bespreek ik het essay 'Idolen', waarin Kellendonk zijn poëtica uiteenzet. Aan elk verhaal besteed ik afzonderlijk twee hoofdstukken, waarbij ik in het eerste hoofdstuk een structurele analyse geef. Deze analyse heeft nog geen interpretatief karakter, maar geeft slechts de aspecten van het verhaal weer. Tijd, ruimte, personages en de vertelinstantie worden besproken zodat er goed een algemeen beeld gevormd kan worden van de verhalen. Deze analyse vooraf is nuttig zodat bij het interpretatieve deel in het tweede hoofdstuk geen uitweidingen nodig zijn en er makkelijker gerefereerd kan worden aan aspecten van het verhaal - die immers al besproken zijn.

Letter en Geest: een spookverhaal (1982) is het eerste verhaal dat ik zal behandelen. In de roman worden veelvuldig vraagtekens gezet bij de beperkingen van taal en de betrouwbaarheid van teksten. Op veel punten sluit dit aan bij wat er besproken is in het eerste hoofdstuk over het essay 'Idolen'. Daarnaast zal ik kort de vooruitwijzing naar *Mystiek Lichaam* in de roman toelichten. Bij het tweede verhaal 'Buitenlandse dienst',

opgenomen in *Namen en Gezichten* (1983) werk ik de betrouwbaarheid van de ik-figuur uit en wil ik blootleggen wat Kellendonk heeft gedaan om zijn poëtica in het verhaal te verwerken. Daarnaast geef ik een interpretatie van het verhaal die een sleutel kan zijn tot goed begrip van het verhaal. Voor de interpretatie van 'Dood en leven van Thomas Chatterton', tevens opgenomen in *Namen en Gezichten*, maak ik gebruik van de studie van Elisabeth Wesseling (1990) over de postmoderne historische roman. Ik betrek haar studie op Kellendonks verhaal en trek de parallellen met zowel de moderne als postmoderne omgang met de geschiedschrijving. In de conclusie zal ik terugkomen op mijn onderzoeksvraag en aan de hand van de analyses uiteenzetten hoe Kellendonk in zijn verhalen gehoor geeft aan zijn kunstideaal dat hij zo kort en krachtig heeft verwoord in zijn essay 'Idolen': 'Bij elke kunstervaring moet het transparante venster waar je voor zit af en toe beslagen raken met rijm, en moet het glas zichtbaar worden door de spookachtige ijsvarens die erop groeien'.³

1 KELLENDONKS POËTICA

Het essay 'Idolen', opgenomen in de bundel *Veren van de Zwaan* (1987) en ondergebracht onder het kopje 'Oprecht Veinzen', gaat over de mogelijkheid en onmogelijkheid om de mysteries God en werkelijkheid te kunnen bevatten. De twee mysteries kunnen volgens Kellendonk 'naar believen worden opgevat als analoog dan wel als identiek'.⁴ De overeenkomst en tegelijk ook de vergelijking tussen de twee is de leidraad in zijn essay. Eerst rekent hij af met de benaderingswijze van de werkelijkheid door realistische kunstenaars en in het tweede deel van het essay zet hij uiteen wat zijn idee van kunst, en dus literatuur, is.

1.1 Het tweede gebod

Na een korte inleiding over de genialiteit van de tien geboden, die na 3000 jaar toch nog relevant blijken te zijn, komt Kellendonk bij de aanleiding van zijn schrijven: het tweede gebod. Dit gebod luidt als volgt: 'Gij zult u geen godenbeeld maken, noch enig beeld van wat in de hemel is daarboven, de aarde beneden, of in het water onder de aarde'.⁵ Dit heeft volgens Kellendonk geen betrekking op het dienen van afgoden, maar is gericht aan het adres van de kunstenaar, want door het afbeelden van God of zijn werk wordt de Schepper tekort gedaan. Hiermee worden zowel Hijzelf (Kellendonk schrijft God of een verwijzing naar Hem(!) consequent met een hoofdletter) als zijn creatie gekleineerd.

In zijn essay 'Beeld en gelijkenis', dat voor 'Idolen' in de bundel is opgenomen, zet hij aan de hand van anekdotes uiteen hoe zijn beeld van God is gevormd. Als kleine jongen in identiteitscrisis heeft hij geprobeerd zich los te maken van de erfzonde, de veroordeling van God, door hard te werken en zich uiterst nederig te gedragen. Dat lukt hem niet en hij begint te twijfelen aan zijn geloof. In 'Idolen' verwijst hij kort naar zijn onmacht om te geloven wanneer hij zegt dat hij zich druk maakt om het tweede gebod. De lezer moet vooral niet denken dat zijn ophef hierover komt door zijn religieuze beleving, want 'de gave des geloofs is mij nooit geworden'.⁶ Tot slot verklaart Kellendonk de relatie van zijn verhalen met de katholieke kerk, dat overigens niet voortkomt uit de hersenspoeling van de wekelijkse mis: 'Ik denk liever dat ik, een ongelovige, toch Gods werk doe, dat ik Zijn

blinde handlanger ben en door mijn werk mezelf schep naar Zijn beeld en gelijkenis, zoals Hij zichzelf scheidt door mij'.⁷

God staat voor hem gelijk aan het mysterie van de werkelijkheid, want die kan en mag volgens Kellendonk ook niet weergegeven worden door kunstenaars. De werkelijkheid wordt geweld aangedaan als dit wel gebeurt. In religie, wetenschap of kunst worden pogingen gedaan om 'de geheimzinnige werkelijkheid voor menselijke bewoning geschikt te maken, en de ene manier is niet per se objectiever dan de andere'.⁸ In de verschillende levensbeschouwingen is er dus behoefte om iets groots en geheimzinnigs te vangen in een geloof, theorie of kunstwerk. Anders lukt het de mens niet om vat te krijgen op de materie. Kellendonks bezwaar tegen deze hang naar realiteit, die zich in literatuur het meest expliciet uit in het realisme, is 'de pretentie als zouden we weten waar we het over hebben' die het mysterie kleineert.⁹ Deze pogingen om een weerspiegeling van de werkelijkheid weer te geven komt voort uit de 'onwil om op de uitdaging van het mysterie in te gaan'. Het tweede gebod is opgesteld om te voorkomen dat mensen genoeg nemen met een vormpje (idool) van de echte God, of in Kellendonks geval de werkelijkheid. Het idool doet afbreuk aan de werkelijkheid en beperkt de ervaring van de toeschouwer. Voor realistische kunst geldt hetzelfde en Kellendonk legt het manco van deze benadering van de werkelijkheid uit: 'het realisme *veinst* een weerspiegeling van de werkelijkheid te zijn, maar stiekem gaat het afbeelden precies andersom: aan de werkelijkheid wordt door het realisme een beeld opgedrongen' (mijn cursivering, DvZ).¹⁰

Bovenstaand idee van Kellendonk heeft te maken met het epistemologische vraagstuk dat uitgebreid besproken zal worden in het hoofdstuk 'Een historisch verhaal'. Het beeld dat van de werkelijkheid gemaakt wordt in de kunst is subjectief en daardoor onvolkomen. In het realisme wordt de werkelijkheid bepaald door de kunstenaar. Hij geeft zijn visie op een gedeelte van de werkelijkheid en legt deze voor aan de toeschouwer. De toeschouwer heeft misschien een totaal ander beeld van dat deel van de werkelijkheid, maar is na de ervaring met dit kunstwerk gestuurd in het vormen van zijn beeld. Onvermijdelijk worden er door deze ervaring aspecten van de afgebeelde werkelijkheid buiten gesloten. Als voorbeeld haalt Kellendonk het realisme in de journalistiek aan. Deze 'allegaagse vorm van literatuur' beslist hoe de werkelijkheid op waarde geschat moet worden en welke dingen helemaal niet op waarde geschat hoeven worden. 'Het [journalistieke wereldbeeld] decreeteert dat twee doden een incident zijn en veertig doden een ramp'.¹¹ In beide gevallen zijn er mensenlevens die het moeten

ontgelden en in principe zou dat van gelijkwaardige ernst moeten zijn. De werkelijkheid wordt bepaald en bestuurd door anderen die deel uitmaken van dezelfde werkelijkheid als de toeschouwer. Aan de werkelijkheid wordt een beeld opgedrongen dat haar minimaliseert tot een klein venster waardoor de toeschouwer haar kan aanschouwen. Nogmaals illustreert Kellendonk zijn bezwaar tegen het realisme middels een ander voorbeeld: realisme is als een vader die een beeld maakte van zijn overleden kind, hoe vaak hij er ook naar keek: 'het dode kind werd daar alleen maar doder van'.¹² In de lijn van Kellendonks redentie is te stellen dat het leven van een kind of de werkelijkheid van het leven niet in een beeld is te vangen. Een beeld is gemaakt van dood materiaal en zal nooit een goede representatie zijn van de werkelijkheid, slechts een incomplete weerspiegeling. De werkelijkheid zal nu altijd gevormd worden door dat beeld. Als de vader aan zijn kind denkt, zal het beeld dat hij creëerde zich altijd aan hem opdringen. Vaders deel van de werkelijkheid dat betrekking heeft op zijn kind zal nu altijd getekend zijn door zijn kunstmatige beeld. Dat is wat Kellendonk bedoelt met de omkering van het realistische uitgangspunt: niet een weerspiegeling van de werkelijkheid, maar een beeld dat zich opdringt aan de werkelijkheid.

1.2 Oprecht veinzen

De titel van deze paragraaf is wellicht de bekendste uitspraak van Frans Kellendonk. De reden dat de woorden beklijven is de raadselachtigheid die hij gebruikt voor zijn idee van ironie: 'we doen net alsof we weten waar we het over hebben, en we vergeten geen moment dat we maar doen alsof'.¹³ Dit zet de 'oorspronkelijke betekenis, van geveinsde onwetendheid, op z'n kop'.¹⁴ Volgens Kellendonk kan het niet anders dan dat gelovigen zich bedienen van (zijn idee van) ironie als ze het over God hebben. Ze hebben God verzonnen en doen 'alsof die nuttige fictie echt bestaat. Maar ze zouden vierkant van hun geloof afvallen als Hij binnenkwam en zei: "Hier ben Ik".¹⁵ Zijn idee is niet alleen raadselachtig, maar lijkt ook een tegenstelling in zich te dragen, want hoe is het mogelijk oprecht te veinzen, in alle eerlijkheid te doen alsof?

Het woord *veinzen* duidt op een handeling waarbij zaken verdraaid worden of anders voorkomen dan ze werkelijk zijn. Als men veinst, dan zegt of doet men iets dat niet in overeenstemming is met de waarheid of werkelijkheid. De toevoeging van oprecht aan dit werkwoord lijkt incongruent, maar de tweede helft van zijn uitleg over zijn idee van

ironie geeft wellicht de oplossing: ‘we vergeten geen moment dat we maar doen alsof’. Hiermee lijkt het woord *veinzen* te worden ontdaan van haar bedrieglijke karakter, want men moet zich continu bewust zijn van de geveinsde zaak. Nog steeds heeft Kellendonk zichzelf niet voldoende verklaard, want hoe is het mogelijk dat iemand, die doet alsof, zich niet bewust is van zijn veinzende handeling? Het bewustzijn van het *veinzen* ligt al besloten in het werkwoord zelf. Op het moment dat men zich niet meer bewust is van zijn *veinzen*, dan houdt zijn veinzende handelen op. *Doen alsof* zonder het bewustzijn van de veinzende actie verandert dan simpelweg in *doen*.¹⁶

Wanneer Kellendonk naar zijn concrete idee over kunst toewerkt, wordt steeds duidelijker wat hij bedoelt. ‘Van ironie moeten onze beelden doordeesemd zijn. [...] Kunst moet nadrukkelijk onecht zijn’.¹⁷ Kunst mag dus ook niet pretenderen echt te zijn, want dan is het geen *oprecht veinzen*. Bij het zien van een kunstwerk moet de toeschouwer zich te allen tijde bewust zijn van het feit dat het een kunstwerk is. Dit staat haaks op de opvatting van het realisme. Hiermee is niet gezegd dat kunst niet over de werkelijkheid mag gaan, want ‘als het goed is probeert het kunstwerk de geheimzinnige werkelijkheid te gehoorzamen, maar dat gebeurt in een sfeer die zelf niet de werkelijkheid is’.¹⁸ De sfeer moet apart worden gehouden van de buitenwereld en dit zorgt voor een afstand tussen het kunstwerk en de ‘geheimzinnige werkelijkheid’. Als dit niet gebeurt dan is Kellendonk bang dat ‘het verschil tussen kunst en leven verdwijnt en er uiteindelijk kunst noch leven meer bestaan’.¹⁹ Als kunst en werkelijkheid in elkaar overgaan is er geen aandacht meer voor de geheimzinnigheid van het mysterie dat de werkelijkheid is. Juist door de gekunstelde creatie wordt het mysterie toonbaar gemaakt. Kellendonk sluit zijn essay af met een verhelderend beeld hoe kunst ervaren moet worden: ‘Bij elke kunstervaring moet het transparante venster waar je voor zit af en toe beslagen raken met rijm [lees: rijp. DvZ], en moet het glas zichtbaar worden door de spookachtige ijsvarens die erop groeien’.²⁰

2 EEN SPOOKVERHAAL

Het derde fictieve werk dat Kellendonk schreef was *Letter en Geest* (1982) met als ondertitel *Een Spookverhaal*. De ondertitel doet vermoeden dat het geen normaal verhaal is en dat de lezer rekening moet houden met ‘buitennatuurlijke’ verschijnselen zoals spoken. Het vermoeden wordt bevestigd, maar de spookverschijning is niet het merkwaardigste aspect van het verhaal. De bevreemdende werking van het verhaal wordt vooral veroorzaakt door het feit dat er naast de feitelijke gebeurtenissen veel gedachtegangen van de verteller en de personages worden weergegeven. Het verhaal is een kapstok waaraan veel overdenkingen en ideeën zijn opgehangen. Een aantal kwesties die uitgebreid behandeld worden, zijn: taal, de menselijke geest, de verbeelding, de werkelijkheid, de waarheid en het vertellen van verhalen. Voordat ik deze aspecten ga behandelen, zet ik eerst kort uiteen wat de belangrijke gebeurtenissen zijn in het verhaal.

2.1 Het verhaal

Op de ‘eerste werkdag van het nieuwe kalenderjaar’ begint de hoofdpersoon Felix Mandaat aan zijn nieuwe baan. Een paar weken ervoor heeft hij een sollicitatie gesprek gehad, maar dat wordt slechts in een bijzin vermeld. Aan het einde van de roman, als hij stopt met zijn baan, is het 10 april. Drie maanden en tien dagen is hij in dienst geweest als vakreferent in de bibliotheek en dat is tevens de duur van het verhaal.

Voordat Mandaat aan deze baan begon had hij zoveel geld verdiend dat hij dagen liggend in bed kon doorbrengen, maar ‘hij is van zijn bed gekomen en betreedt nu de geschiedenis’ (p. 14).²¹ Hij neemt het werk waar van een zekere heer Brugman die om onduidelijke redenen afwezig is. Mandaat wordt ontvangen en rondgeleid door het directielid B.C. Latour van Uffel. Het is een grote bibliotheek en door de aanwezigheid van de verschillende vakreferenten is het aannemelijk dat er een universiteit of talig onderzoeksinstituut aan verbonden is. Mandaat heeft bij zijn werk de assistente mevrouw Qualing tot zijn beschikking. Zij werkte ook met zijn voorganger de heer Brugman en verwacht van Mandaat dezelfde routines tijdens het werken. Wat precies het werk van Mandaat inhoudt, wordt niet helemaal duidelijk. ‘Veeleisend is dat [het werk] allemaal niet’ (p. 29), want hij heeft genoeg tijd over om zich drie dagen per week te

verdiepen in de biografieën van romantische dichters, om met anagrammen te bewijzen dat Shakespeare de schrijver is van bepaalde teksten en om een boekenkast te ontwerpen waarin boeken horizontaal geplaatst worden in plaats van verticaal. In het verhaal worden voornamelijk de (problematische) relaties met zijn nieuwe collega's uitgewerkt. Mandaat heeft bijvoorbeeld de conservator, de heer Krijtkamp, nog nooit ontmoet en per notitie laat Krijtkamp weten dat dat ook niet gaat gebeuren, want zegt hij: 'Ik heb besloten dat uw gezicht mij niet aanstaat. [...] Tot een mening over mijn gezicht bent u niet bevoegd' (p. 27).

De ondertitel van de roman krijgt betekenis op het moment dat Mandaat in het hoofdstuk 'Jakobs ladder' zijn avonddienst moet draaien. Collega's verlaten het gebouw om naar huis te gaan en Mandaat blijft alleen achter in de bibliotheek. Hij laat de enige bezoeker achter in de leeszaal en gaat naar het magazijn dat gevestigd is in de kapel van het gebouw. Hier volgt een moment waarop Mandaat zich extra bewust wordt van zijn lichaam en met name zijn hersenen. De verteller vergelijkt zijn hersenen met de bibliotheek: 'Een brein in een brein om een brein is hij, een bibliotheek in een bibliotheek om een bibliotheek' (p. 42). Zijn voorstelling van de werkelijkheid is als de zelf opgeworpen schimmen in Plato's grot. Dan wordt hij zich gewaar van een andere figuur in het magazijn. Het blijkt een figuur te zijn die niet de kenmerken van een normaal mens bezit. Het ritme dat het lopen van de figuur veroorzaakt 'blijft zonder geluid, zonder lichaam, even onruimtelijk' (p. 43). Vervolgens gebeurt er iets hoogst merkwaardigs met Mandaat: 'plotseling, splitst hij zich in twee Mandaten, klimt hij boven zichzelf uit' (p. 43). Na deze uittreding van zijn eigen lichaam krijgt de andere figuur gestalte, het is een spook. Mandaat (één van de twee) gaat achter het spookfiguur aan, maar kan onmogelijk dichterbij de buurt komen. Het spook blijft op gelijke afstand bij hem vandaan. Hij schrikt op als de pieper afgaat die hij van de portier heeft gekregen. Er is een bezoeker bij de portier die inlichtingen wenst te krijgen van Mandaat.

Mandaat heeft een bestaan als referent omdat Brugman er niet is. Hij is de nieuwe meneer Brugman en in die rol wordt hij ook meermalen bevestigd door zijn collega's, ze zien hem als de (tijdelijke) vervanger van hun collega. Zijn assistente Qualing is vol van de heer Brugman en blijkt al zeven jaar een zeer goede relatie met hem te onderhouden en daar herinnert ze Mandaat regelmatig aan. Volgens Tiny, de man die de post aflevert bij Mandaat, is Brugman de vader van het kind dat Qualings in haar buik draagt. Het contact met Qualing probeert Mandaat tot het minimum te beperken. Eerst laat de

assistente Mandaat onverschillig, maar door het geweld waarmee zijn hart begint te bonzen als hij haar tegenkomt, moet hij 'erkennen dat hij behekst is met een tegendraadse, ongewenste verliefdheid' (p. 55). Later als Mandaat met een erectie onverrichter zake van het toilet terugkeert, staat mevrouw Qualing boven op een tafel in de leeszaal. Er is een duif door het openstaande raam de bibliotheek binnengevlogen en de assistent van Mandaat probeert deze weer naar buiten te jagen. Doordat mevrouw Qualing met een stok staat te zwaaien, raakt ze uit balans en dreigt van de tafel te vallen. Mandaat vangt haar op ('de vrouw op wie hij verliefd is, hoe ongewenst dan ook') en met haar zware lichaam duwt ze hem op de grond met zijn rug tegen een boekenwand. Zittend in zijn schoot probeert ze meerder malen op te staan. De bewegingen van de vruchteloze pogingen laten Mandaat niet onberoerd en 'na een paar onwillekeurige samentrekkingen van zijn lies springt zijn zaad zich in het duister van zijn broek te pletter' (p. 64).

Doordat er veel boeken zijn vermist uit het magazijn en de magazijnmeester iedereen met achterdocht aan het schaduwen is, besluit Mandaat om bij Van Uffel verslag te gaan doen van zijn paranormale ontmoetingen. Tegen de verwachting in schiet het directielid niet in de lach, maar hij lijkt het verhaal van Mandaat te geloven. Ze besluiten om volgende week samen het magazijn in te gaan. Als ze op de bewuste avond aankomen in het magazijn heeft Van Uffel al het nodige gedronken uit zijn meegebrachte fles cognac. Als Mandaat hem tot stilte maant, wordt duidelijk hoe het directielid werkelijk over de spookverschijningen van Mandaat denkt: 'Ach, schei uit met die nonsens!' (p. 77). Na een monoloog van Van Uffel over zijn priesterwijding, zijn verloren geloof en de benauwdheid waarin hij leeft omdat nooit iemand hetzelfde verstaat als hij bedoelt, bestast hij met 'onpriesterlijke handen' Mandaats wang en geslachtsdeel. Mandaat rent weg en verstopt zich in het magazijn. Terwijl Van Uffel door het magazijn loopt op zoek naar Mandaat vertelt hij over zijn belevingen bij 'Ganymedes Services', of 'De Witte Ballon' zoals hij en de zijnen het bordeel noemt. Een bordeel waar jongens van 'niet ouder dan achttien' seksuele diensten verlenen aan mannen zoals Van Uffel. Hij zou er genoeg in hebben als Mandaat een keer met hem mee zou gaan, maar Mandaat laat zich niet zien. Van Uffel gaat door met vertellen over zijn seksuele ervaringen totdat de sleutels van het magazijn hem ontfutselt worden door Mandaat. Hij gaat ervandoor en laat Van Uffel liggend op de vloer achter.

Omdat de heer Brugman ondertussen is overleden, wordt Mandaat gevraagd om in vast dienstverband zijn functie te blijven vervullen. Hij wordt overvallen door de vraag en antwoordt met 'Ik weet het niet' (p. 93), maar in het laatste hoofdstuk genaamd 'De laatste rit' wordt duidelijk dat hij niet langer bij de bibliotheek zal werken.

Tijdens één van de laatste pauzes op zijn werk vertelt Mandaat een verhaal over zijn grootvader. Het begint als een verhaal dat werkelijk heeft plaatsgevonden, maar als hij 'onder de druk der algemene verwachting' (p. 95) eenmaal de eerste leugen heeft verteld, blijft hij het verhaal maar rekken en uitbreiden met onwaarheden. Wel belooft dit verhaal 'de meest frappante geschiedenis te worden die hier vandaag is opgedist' (p. 95). Hij heeft moeite om het verhaal af te ronden en zijn collega's worden ongeduldig en terwijl hij de verschillende afsluitingen overweegt, loopt de kantine leeg. Als hij uiteindelijk bedacht heeft hoe het verhaal af moet lopen, is iedereen al weg.

Het verhaal eindigt met een afscheidsborrel voor Mandaat. Hier komt hij erachter dat hij nooit deel is geweest en nooit deel zal worden van de groep mensen die bij de bibliotheek werkt. 'Ze vormen een Gemeenschap van Heiligen. Ze maken allen deel uit van hetzelfde Mystieke Lichaam' (p. 114). Hij twijfelt nog even of hij wel de goede keuze heeft gemaakt, maar neemt uiteindelijk toch de trein naar huis. Bij zijn bestemming aangekomen stapt hij uit de trein en blijft staan op het perron 'onbeweeglijk als een punt' (p.117).

2.2 Ruimte

Door de verteller wordt al vroeg in het verhaal duidelijk gemaakt wat de meest essentiële ruimte is. 'Ons gebouw', de bibliotheek is de plaats waar het verhaal zich grotendeels afspeelt. Binnen de bibliotheek speelt de kapel, waar het magazijn gevestigd is, de grootste rol. Hier heeft Mandaat zijn paranormale ontmoetingen met het spook en loopt hij tevergeefs achter het ectoplasma aan in de hoop dichterbij te komen. Tevens vindt in deze ruimte het fysieke contact met Van Uffel plaats, gevolgd door de achtervolging en de oratie van het directielid over zijn seksuele leven. Tijdens de rondleiding, door Van Uffel, op Mandaats eerste dag wordt hem al verteld hoe belangrijk dit gedeelte van de bibliotheek is: 'Dit is de *cortex cerebri* van onze academie' (p. 19).

2.3 Vertelinstantie

Aanvankelijk denk je als lezer dat je te maken hebt met een verteller die zelf ook een rol speelt in het verhaal. Op de eerste bladzijde (p. 7) spreekt de verteller meerdere malen over 'ons gebouw'. Dit lijkt te suggereren dat de verteller een bepaalde affiniteit heeft met het gebouw waardoor hij gebruik maakt van het bezittelijk voornaamwoord 'ons'. Al snel wordt duidelijk dat het een alwetende verteller is wanneer Mandaat wordt opgevoerd en de lezer informatie verstrekt krijgt over de gedachtegangen van de hoofdpersoon: 'Wat Mandaat precies gaat doen weet hij nog niet' (p. 8). De verteller is geen personage in het verhaal en speelt ook geen expliciete rol in 'ons gebouw'. Opmerkelijk is dat de verteller geen toegang heeft tot de gedachtegangen van de andere personages, maar dat alle informatie over hen via conversaties met Mandaat bij de lezer terecht komt. Hierdoor zweeft de verteller niet als een alwetende instantie boven het gehele verhaal, maar lijkt hij zich in het hoofd van de hoofdpersoon te bevinden. Hoewel de verteller niet een rol speelt in het verhaal is hij op sommige momenten wel duidelijk aanwezig. De meest indringende momenten zijn als hij, in een tussen haakjes geplaatste zin, het hoofdpersoon aanspreekt, zoals: 'Maar hoorde je daar niet iets, Mandaat?' (p. 42).

Het gebruik van het bezittelijke voornaamwoord 'ons' kan ook een manier zijn om een relatie met de lezer te suggereren. Zoals op een kinderlijke manier door vertellers een frase als 'de held van ons verhaal' wordt gebruikt om de lezer naar zich toe te trekken en hen te doen geloven dicht betrokken te zijn bij hetgeen zich afspeelt in het verhaal.

3 LETTER, GEEST EN WERKELIJKHEID

De titel van de roman geeft kort en krachtig weer wat de twee essentiële onderdelen zijn van het verhaal, namelijk *letter* en *geest*. De onderdelen zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden en in het verhaal wordt expliciet (en impliciet) de interactie tussen de twee besproken. De ‘letter’ staat voor het medium taal waar ieder mens gebruik van maakt. De vorm waarin taal gegoten wordt, is in het geval van *Letter en Geest* tekst op papier. In de titel verwijst Kellendonk al concreet naar de letter van het verhaal zelf, maar ook naar de taal waarvan de verteller zegt dat die ‘binnen zijn [Mandaat] hersenpan een veel gewilliger medium is dan daarbuiten’ (p. 16). ‘Geest’ staat voor de inhoud van Mandaats hersenpan en die van andere personages, maar wellicht ook voor de geest van de lezer die de tekst van *Letter en Geest* tot zich neemt.

Bij het lezen van het verhaal wordt duidelijk dat er een spanning is tussen deze twee begrippen en er vragen worden opgeworpen: Wat is de tekst? Wat doet de geest met de tekst? Wat is de verhouding tussen de twee en hoe beïnvloedt de letter de geest en vice versa? Voor een beter begrip van de verhouding tussen letter en geest, is het noodzakelijk om ook de term ‘werkelijkheid’ of ‘wereld’ erbij te betrekken. Werkelijkheid speelt in de interactie tussen letter en geest een belangrijke rol. De geest vormt een beeld van de werkelijkheid aan de hand van gewaarwordingen die doormiddel van de zintuigen de geest hebben bereikt. De geest kan proberen om in taal zijn gewaarwording van de werkelijkheid op te slaan door bijvoorbeeld het schrijven van een tekst. Andersom werkt het natuurlijk ook: als een geest iets leest dan wordt er een beeld gevormd op basis van wat de tekst aanbiedt.

3.1 De eenzaamheid van taal

Directielid Van Uffel laat tijdens de rondleiding merken dat de relatie tussen de drie begrippen letter, geest en werkelijkheid problematisch is: ‘Hier zijn ze bijgezet, de stoffelijke overschotten van myriaden gedachten, van evenzovele pogingen om de wereld naar menselijke maat te snijden’ (p. 19). Hij doet het voorkomen alsof taal, in de vorm van tekst, het restant van dode gedachten is, alsof het waardeloos is wat ligt opgeslagen

in de bibliotheek. Aan de restanten is nog af te zien dat de letters iets van de gedachten bevatten, maar het is dood en opgeborgen in het mortuarium dat bibliotheek heet. Wellicht niet geheel toevallig lijkt Kellendonk zijn titel te hebben ontleend aan een nieuwtestamentische Bijbeltekst waar de tegenstelling tussen letter en geest scherp wordt neergezet. In 2 Korintiërs 3 vers 6 staat: 'Want de letter doodt, maar de Geest maakt levend'.²² In dit hoofdstuk, dat de titel draagt 'Het oude en nieuwe verbond', wil de apostel Paulus de gemeente van Korinte uitleggen dat door de komst van de christus het oude verbond, de wet van de rancuneuze God, niet meer geldt. Geest staat hier met een hoofdletter geschreven en duidt op God, die immers een drie-eenheid is. Deze Geest doet leven, maar de letter van de wet, het oude verbond, doodt. In het essay 'Idolen' stelt Kellendonk dat de twee begrippen God en werkelijkheid 'als analoog dan wel als identiek' kunnen worden opgevat. Met die kennis is deze Bijbeltekst niet alleen door de overeenkomende woorden, maar ook in betekenis bijzonder toepasselijk op het verhaal *Letter en Geest*.

Deze uitspraak sluit aan bij wat Kellendonk in zijn essay 'Idolen' zegt over het manco van het realisme: 'het realisme *veinst* een weerspiegeling van de werkelijkheid te zijn, maar stiekem gaat het afbeelden precies andersom: aan de werkelijkheid wordt door het realisme een beeld opgedrongen'.²³ Als gepoogd wordt om met taal de werkelijkheid en gewaarwordingen daarvan vast te leggen, is dat volgens Kellendonk geen echte weerspiegeling. Het mysterie van de werkelijkheid wordt gekleineerd als met taal (of andere kunstvormen) wordt geprobeerd haar weer te geven. Taal is geen transparant medium dat de werkelijkheid correct kan presenteren aan de geest.

In het hoofdstuk 'Het persoonlijke vlak' wordt de staat van Mandaat beschreven als hij op een zomerdag langs de waterkant op een rustig plekje in de zon ligt. Hij bevindt zich in een toestand tussen slapen en waken, terwijl hij ondertussen een boek probeert te lezen.

'Er was geen verschil tussen beeld en nabeeld, tussen waken en dromen. [...] Die vergelijkingen! De isomorfie van alles! Elk verschijnsel rijmde op een ander verschijnsel, in eindeloze monotonie zoals golf rijmt op golf en in een woordenboek elk woord weer verwijst naar andere woorden' (p. 22).

Hoewel het bij Mandaat voornamelijk beelden zijn die elkaar opvolgen en in elkaar overvloeien, geeft het laatste deel van het citaat commentaar op de onduidelijkheid van

taal. Woorden staan nooit op zichzelf en zijn niet eenduidig. Als men een woord opzoekt in een woordenboek staat er uitleg bij doormiddel van andere woorden en al deze woorden zijn ook te vinden in het woordenboek waarbij weer middels andere woorden uitleg wordt gegeven en zo kan men eindeloos doorgaan. Middels zijn verhaal geeft Kellendonk commentaar op de beperkingen die taal heeft, maar hij buit deze beperking ook uit. Doordat woorden nooit eenduidig zijn en altijd weer naar een ander woord verwijzen, kan er ook gespeeld worden met woorden. In de titel van zijn boek is al het eerste woordenspel op te merken. Als men in het woordenboek het woord 'geest' opzoekt, vindt men tweeëntwintig manieren om het te gebruiken, verdeelt over twee betekenissen: 1: het denkend, voelend en willend deel van de mens, 2: een in mensengedaante zichtbaar gedacht onstoffelijk wezen.²⁴ Tot nu toe heb ik het alleen over de eerste betekenis gehad, maar als de combinatie van woorden 'geest' en 'spookverhaal' aan de lezer gepresenteerd wordt, moet men in eerste instantie toch denken aan de tweede betekenis. Hij laat hiermee zien hoe er gespeeld kan worden met woorden en dat hij daar dankbaar gebruik van maakt, maar bovenal toont het aan dat taal een onbetrouwbaar medium is dat de lezer eenvoudig op het verkeerde been kan zetten.

In *Letter en Geest* wordt niet alleen getwijfeld aan de mogelijkheden van taal, maar ook de geest is niet vrij van beperkingen. Tijdens de rondleiding als Van Uffel zijn twijfels uitspreekt over de taal zoals die opgeslagen is in de miljoenen boeken van de bibliotheek, laat hij zien dat het mes aan twee kanten snijdt. Hij vraagt Mandaat de retorische vraag: 'Hoe weten we zo zeker dat we iets begrijpen wanneer we lezen?' (p. 20). Aan de ene kant trekt deze vraag de betrouwbaarheid van taal in twijfel, maar ook de capabiliteit van de mens om tekst te begrijpen. Taal en werkelijkheid komen tot de geest via de zintuigen. Via de ogen bereiken geschreven taal en afbeeldingen de geest. De verteller deelt mee hoe groot de effectiviteit is van de visuele zintuigen: 'Ogen zijn natuurlijk buitengewoon gevoelige lichaamsdelen, maar gemiddeld is het toch niet meer dan één procent van de door de zintuigen opgenomen informatie die wordt doorgegeven aan de hersenen, net zoals slechts een fractie van alles wat in druk verschijnt de bibliotheek bereikt' (p. 42). De geest moet werken met beperkte middelen, maar het is vooral een vergelijking om de betrekkelijkheid en willekeur van de opgeslagen boeken duidelijk te maken.

Als Mandaat voor het eerst alleen de kapel betreedt, vergelijkt de verteller, net als Van Uffel deed, de bibliotheek met een brein. Zoals het oog selectief een zeer klein deel van de informatie doorlaat, zo komt ook maar een klein deel van de boeken in de bibliotheek

terecht. En die boeken laten ‘alleen het soort gewaarwordingen door dat ze altijd al doorgelaten hebben’ (p. 42). Taal vormt een barrière voor gewaarwordingen om de geest te bereiken en het is te wijten aan de letter dat men niet de volledige werkelijkheid gewaar kan worden. Hier verwoordt de verteller wederom de kritiek van Kellendonk op het realisme. Taal geeft niet een afbeelding van de werkelijkheid weer, maar dringt juist een beeld aan de werkelijkheid op waardoor er afbreuk wordt gedaan aan het mysterie ervan.

Om deze visie kracht bij te zetten wordt de vergelijking gemaakt met de filosofische idee over solipsisme en Plato’s allegorie van de grot.

Een brein in een brein om een brein is hij, een bibliotheek in een bibliotheek om een bibliotheek, een ondoordringbaar solipsistisch systeem, een huiveringwekkende parodie op Plato’s grot, waar de schimmen die je ziet door jezelf geworpen worden, waar niets verwijst naar de zekerheid van transcendenten ideeën. [...] Inderdaad, Van Uffel, er is geen groter eenzaamheid dan die van de taal. (p. 42).

Letter en geest komen samen in de ‘cortex cerebri’ van de bibliotheek. Mandaats geest is één geworden met de letters van de miljoenen boeken en dan komt via de verteller het besef van de eenzaamheid van de taal.

Plato’s grot en solipsisme

Gevangenen zitten op de grond vastgeketend met hun gezicht naar de achterwand van Plato’s grot.²⁵ De gang naar de buitenwereld is zo lang dat er geen daglicht naar binnen kan komen. Achter de gevangenen staat een mants hoge muur waarachter mensen lopen met voorwerpen boven hun hoofd en ver daarachter brand een vuur. De gevangenen zien alleen de schaduwen van de voorwerpen op de muur geprojecteerd en dat is hun realiteit. De schaduwen vormen hun werkelijkheid. Zou een gevangene zich los weten te maken en het hem lukken om met pijn en moeite zich om te draaien dan zal hij verblind worden door het licht en snel weer terug willen keren naar zijn eigen realiteit. Trotseert hij de pijn en laat hij zijn ogen wennen aan het licht dan zou hij zelfs uit de grot kunnen geraken. Daar aangekomen moet hij wederom wennen aan het felle licht van de zon. Als hij eenmaal gewend is aan het licht, zal hij de wereld daar kunnen waarnemen en die

realiteit erkennen. Beslist hij om terug te gaan in de grot naar de realiteit waar hij uit kwam, dan moeten zijn ogen eerst weer wennen aan de duisternis. Hij vertelt de andere gevangen over de realiteiten waar hij is geweest en welke (transcendente) ideeën hij daar heeft ontwaard. De andere gevangenen zullen zijn verhalen niet geloven, omdat de schaduwen op de muur de enige realiteit is die zij kennen. Tevens is zijn zicht in de grot verslechterd door zijn tocht naar de andere lichtere realiteit. De anderen zullen niet de moeite willen nemen om hun realiteit te verlaten, want hij is immers met slechtere ogen teruggekomen.

Solipsisme is de idee dat een geest alleen bestaat in zijn eigen geest en dat alles wat hij weet en meemaakt daar plaatsvindt. Buiten de werkelijkheid van de eigen geest bestaat er niets. In Plato's grot is er nog sprake van interactie tussen geesten en zijn er gradaties in kennis van realiteiten, maar bij een solipsistisch systeem is er maar één geest, in die geest bestaat alles en die geest is de realiteit. Geen enkele filosoof heeft zich eraan gewaagd om zich deze idee toe te eigenen, omdat ze alleen als gedachte-experiment kan bestaan, want in werkelijkheid is zij niet te verdedigen. Alles bestaat immers in dezelfde geest en impliceert dat je nooit zou weten dat er een andere geest is. Wanneer je ook maar één andere geest erkent, is de idee niet meer houdbaar.²⁶

Tevens is er in het solipsistische systeem niet noodzakelijk een verbinding tussen de geest en het lichaam. In het licht van deze theorie is de opsplitsing van Mandaat geen opzienbarende gebeurtenis, want geest en lichaam hoeven niet met elkaar verbonden te zijn. Een verklaring zou zijn dat de geest van Mandaat hier van zijn lichaam gescheiden wordt en het spook zijn eigen afgesplitste lichaam is. Mandaat ziet namelijk het spook pas na zijn opsplitsing. Voor die tijd hoort hij wel voetstappen 'zonder *présence*' die lopen 'in een ruimte waar de akoestische wetten niet gelden', maar hij ziet nog niets.

In het citaat uit de vorige paragraaf worden in een paar zinnen de twee ideeën met elkaar gecombineerd om de eenzaamheid van taal weer te geven; de geïsoleerde werkelijkheid die gevonden kan worden in de opgeslagen boeken in het bibliotheekmagazijn. De letters van de miljoenen boeken laten niet slechts schimmen zien van voorwerpen zoals in Plato's grot, maar het gaat nog een stap verder. De schimmen die er zijn, zijn ook nog door de taal zelf opgeworpen. De werkelijkheid in de teksten bestaat alleen doordat de teksten geschreven zijn, zonder de teksten zou die werkelijkheid niet bestaan. In de werkelijkheid van de wereld is niets te vinden waar de teksten naar verwijzen. De vraag van Van Uffel 'Hoe we zo zeker weten dat we iets begrijpen wanneer we lezen?' zou in dit

gedeelte van het verhaal met 'niet' beantwoord kunnen worden. Als taal een 'huiveringwekkende parodie op Plato's grot' is, dan weet je nooit of je iets begrijpt of niet, omdat je gewaarwordingen nooit zult kennen zoals ze echt zijn. Later blijkt ook Van Uffel wanhopiger gestemd als het om deze kwestie gaat. Wanneer hij met Mandaat in de Kapel zit, voordat hij fysiek toenadering zoekt, drukt hij zich als volgt uit: 'Ik praat voortdurend, in de hoop dat ooit iemand hetzelfde zal verstaan als ik bedoel' (p. 79). Zijn geest vindt geen aansluiting bij andere geesten, omdat de taal die hij spreekt niet eenduidig is en hij daarmee niet kan uitdrukken wat hij echt bedoelt.

Ironisch aan de overwegingen over taal in *Letter en Geest* is dat er getwijfeld wordt aan en kritiek gegeven wordt op een fenomeen waarbij wel gebruik wordt gemaakt van ditzelfde fenomeen. Door de letter van het verhaal komt de lezer de bedenkingen over taal te weten. Als het zo treurig is gesteld met de mogelijkheden van taal, dan is het merkwaardig dat deze gedachten aan de lezer duidelijk gemaakt kunnen worden middels diezelfde taal. In 'Idolen' heeft Kellendonk het over zijn idee van ironie waarbij we doen alsof, maar geen moment vergeten dat we doen alsof. In literatuur moet taal altijd naar zichzelf verwijzen, zodat ze niet meer geloof opeist dan ze voor zichzelf nodig heeft. 'Van ironie moeten onze beelden doordesemd zijn. [...] Kunst moet nadrukkelijk onecht zijn.'²⁷ In *Letter en Geest* wordt continu de aandacht gevestigd op taal en het verhaal zelf. Door de overdenkingen over taal en de twijfels die de verteller en de personages erbij hebben, wordt de lezer zich elke keer bewust van het feit dat dit verhaal ook maar een samenstelling van woorden is die een werkelijkheid creëren. De bijzondere en 'buitennatuurlijke' gebeurtenissen in het verhaal zijn al genoeg om lezers het idee te geven dat niet geprobeerd wordt om een weerspiegeling van de werkelijkheid te geven, maar Kellendonk doet er nog een schep bovenop door het middel waar deze gebeurtenissen mee worden weergegeven in twijfel te trekken. De lezer wordt niet alleen geattendeerd op het feit dat hij een gekunsteld verhaal aan het lezen is, maar hij wordt ook nog aan het denken gezet of hij wel begrijpt wat hij leest, laat staan dat hij zich een werkelijkheid gewaar wordt die de schrijver voor ogen had toen hij het verhaal schreef.

3.2 Verhalen

De verteller

Tijdens de koffiepauzes in de bibliotheek is het tijd voor sterke verhalen en normaliter houdt Mandaat zich dan op de achtergrond. In het hoofdstuk 'Phaëton' begint hij toch een verhaal te vertellen. In het begin is hij onwennig: "Lang geleden," hoort hij vertellen, "is er iets merkwaardigs gebeurd..." De stem die dat vertelt klinkt zo raar, zo onder uit de keel, zo *kreunend*, dat hij er niet meteen zijn eigen stem in herkent' (p. 94). Door de aanmoedigende blikken van zijn collega's vervolgt hij zijn verhaal over zijn grootvader die in het noorden van Duitsland werkte. Om op zijn werk te komen moest hij 'zo'n drie, vier uur rijden met de motor', vandaar dat hij de hele week van huis was en pas op zaterdagavond weer terug kwam. 's Avonds laat reed hij 'stijf als een plank' van de kou de deel op waar hij een brul gaf en wachtte tot hij van de motor werd getild en voor de kachel werd gelegd. Voorlopig gaat het vertellen Mandaat goed af, want 'tot dusver heeft hij niets hoeven te verzinnen, maar nu is voor hem het moment van de leugen toch aangebroken' (p. 95). Het verhaal wordt hoe langer hoe mooier. Zijn grootvader gaat wat drinken in een café, er wordt geknokt en met de opwinding nog in zijn lijf stapt de man op zijn motor om huiswaarts te keren. Door de opwinding merkt hij niet dat hij onderweg zoveel afkoelt en al zijn lichaamsdelen bevroren. Er zit een hoogtepunt aan te komen, maar Mandaat weet niet hoe hij zijn verhaal moet afsluiten. Ondertussen bediscussiëren de collega's het waarheidsgehalte van de vertelling. 'Mandaat snapt niet wat die mensen zo belangwekkend vinden aan de waarheid. De waarheid kun je ook opzoeken in een encyclopedie. Maar in een leugen legt iemand zijn hele ziel bloot.' (p. 99). Mandaat kan maar niet beslissen hoe hij het verhaal zal laten eindigen. Er volgen een aantal overwegingen, maar op het moment dat hij eruit is, hebben zijn collega's de kantine al verlaten.

Naast dat in *Letter en Geest* de (on)mogelijkheden van taal besproken worden, krijgt het verhaal ook een metaliterair karakter als via Mandaat het vertellen van een verhaal geïllustreerd wordt. Interessant is de focus op de moeite die Mandaat heeft met het afsluiten van zijn verhaal, omdat de plek van zijn vertelling plaatsvindt aan het einde van het verhaal waar hij zelf deel vanuit maakt. De link is snel gelegd en de lezer wordt wederom geconfronteerd met het feit dat hij een verhaal aan het lezen is. Hij leest een verhaal, waarin een verhaal vertelt wordt.

Een belangrijke passage in Mandaats overwegingen is: ‘Je kunt een verhaal niet anders dan gekunsteld en onnatuurlijk besluiten. Hoewel... er is voor elk verhaal net als voor ieder leven, één natuurlijk eind: de dood. Natuurlijk, de dood!’ (p. 103). Twintig bladzijden verder als het verhaal *Letter en Geest* eindigt, wordt laten zien hoe onnatuurlijk verhalen besloten worden als de hoofdpersoon niet sterft. De laatste twee regels zijn: ‘Voor hij [de landloper op het station] zich definitief naar de uitgang begeeft grijnst hij nog eens vriendelijk naar Mandaat, die op dezelfde perrontegel is blijven staan, onbeweeglijk als een punt’. Het leesteken, de ‘punt’ ontbreekt na het laatste woord en ook het paginanummer ontbreekt op de laatste bladzijde van *Letter en Geest*. Er zou sprake kunnen zijn van een drukfout, maar dat lijkt me zeer onwaarschijnlijk. Door de verhandeling over verhalen vertellen en de passage waarin beweerd wordt dat alleen de dood een natuurlijk eind is, lijkt het mij dat Kellendonk hier iets wil duidelijk maken. Normaal gesproken eindigt een verhaal op de laatste bladzijde met een punt achter de laatste zin. Mandaat gaat niet dood, dus het verhaal over Mandaat kan alleen gekunsteld worden afgesloten. Kellendonk doet dit op een creatieve manier, want het verhaal wordt besloten met Mandaat die fungeert als het leesteken dat het einde van het verhaal zou moeten aanduiden. De aandacht van de lezer wordt gevestigd op het vreemde einde van *Letter en Geest*. Kellendonk had het verhaal kunnen laten eindigen na de zin eerder op de laatste bladzijde: ‘hij stapt over de treeplank en staat op het perron.’ Hiermee zou het verhaal besloten zijn, maar het leven van Mandaat houdt daarmee niet op. Mandaat gaat terug naar zijn huis om in zijn kluizenaarsbestaan verder te leven. De tekst is beëindigd, maar de werkelijkheid die in het verhaal is gecreëerd, loopt in principe door, alleen is dat niet meer opgenomen in de tekst. Om deze gekunstelde constructie te illustreren, heeft Kellendonk enerzijds de suggestie gewekt dat het verhaal doorloopt door geen punt achter het laatste woord te zetten en de nummering van de laatste bladzijde te laten wegvallen. Anderzijds laat hij door de ogen van de landloper zien wat er in feite gebeurt als een verhaal op een onnatuurlijke manier wordt besloten: dan staat de hoofdpersoon opeens stil midden op een perron, onbeweeglijk als een punt.

Deze bezwaren tegen een onnatuurlijk einde van het verhaal doen denken aan ‘Het pernicieuze slot’ van Simon Vestdijk. Het artikel verscheen in 1934 in het literaire tijdschrift *Forum*. Vestdijk spreekt hierin zijn walging uit over pernicieuze eindes, zoals in het extreemste geval: ‘Zij leefden nog lang en gelukkig’. Hij stelt ook dat een verhaal niet afgelopen is, omdat de tekst ophoudt. Hij pleit voor een slot dat de ‘illusie wekt van een beweging die zich nog over de typographische grenzen van het boek heen voortzet’,²⁸

omdat het echte leven ook niet opeens ophoudt. Een natuurlijk einde van een verhaal zou het einde van de dag kunnen zijn, het bereiken van een oudere leeftijd of de dood.

Kellendonk is zich hier ook van bewust, maar intensificeert deze bezwaren door te stellen dat alleen de dood een goed einde zou zijn van een verhaal. Volgens Vestdijk is het wel mogelijk en geoorloofd om de suggestie te wekken dat een verhaal doorgaat buiten de grenzen van de tekst. Daarnaast legt hij het verband tussen de werkelijkheid van de wereld en de werkelijkheid zoals die in romans wordt weergegeven. In *Letter en Geest* heeft Kellendonk laten zien dat deze twee werkelijkheden op zichzelf staan en niets met elkaar te maken hebben, want boeken zijn slechts 'de stoffelijke overschotten van myriaden gedachten' (p. 19). Mandaat zou zonder *Letter en Geest* niet bestaan, maar buiten *Letter en Geest* bestaat Mandaat ook niet. Aan het begin van Kellendonks verhaal wordt het hoofdpersonage zelfs ingeleide gedaan in de wereld: 'Mandaat beidt zijn tijd. Hij is van zijn bed gekomen en betreedt nu de geschiedenis' (p. 14). Nu zal hij bestaan, omdat hij het publieke leven aangaat en niet langer zwijgend zijn kluizenaarsbestaan leeft buiten de geschiedenis. Van Uffel verzekert Mandaat dat andere bibliotheekmedewerkers hun bestaansrecht in de geschiedenis hebben verzekerd door een stoffelijk overschot van hun waarnemingen op te laten slaan in de bibliotheek: 'U zult merken dat haast iedereen erin voorkomt – met een overdrukje, een in eigen beheer uitgegeven dichtbundeltje, het doet er niet toe wat, als Jansen maar bij Joyce kan staan en Pietersen bij Proust' (p. 13).

De lezer

Kellendonk pleit ervoor dat literatuur altijd de aandacht op zichzelf vestigt en laat zien dat het kunst is en niet pretendeert een afspiegeling te zijn van de werkelijkheid. Veelvuldig wordt in *Letter en Geest* de aandacht van de lezer gevestigd op het feit dat hij een verhaal leest en dat taal een problematisch medium is. Toch lijkt soms te worden geprobeerd om de lezer bij het verhaal te betrekken. Aan het begin van het verhaal als de verteller samenzweerderig spreekt over 'ons' gebouw, kan dit slaan op hem en Mandaat, maar ook op hem en de lezer. Bij verhalen die zo beginnen wordt de lezer doorgaans bij de hand genomen en door het verhaal heen geleid. In *Letter en Geest* lijkt hier ook sprake van te zijn, want meerdere malen interrumpeert de verteller om uitleg te geven '(hij luistert)' (p. 43) of om commentaar te leveren '(Dat hoeft u hem niet te vertellen, dr.

Molhuysen!)' (p. 112). Vooral in het laatste hoofdstuk 'De laatste rit' laat de verteller veelvuldig van zich horen. De uitspraken zijn tussen haakjes geplaatst waardoor er extra aandacht wordt gevestigd op hetgeen de verteller nodig acht de lezer mee te delen. Hoewel dit lijkt op een poging om de lezer meer bij het verhaal te betrekken, heeft het mijns inziens een averechtse werking op de (moderne) lezer. Doordat de lezer zo benaderd wordt, is hij zich er elke keer bewust van dat hij een verhaal aan het lezen is en dat de informatie hem via een vertelinstantie bereikt. Hiermee doet *Letter en Geest* wat een kunstwerk volgens Kellendonk altijd moet doen: de aandacht op zichzelf vestigen en laten merken dat het een kunstwerk is.

Rondom het afscheid van Mandaat wordt de vergelijking gemaakt met een lezer die een boek leest:

Het vergaat hem zoals de lezer die in zijn linkerhand een flink pak papier houdt en tussen de vingers van zijn rechterhand nog maar een paar velletjes. De lezer voelt voor het eerst papier, niet meer dan papier. [...] Hij merkt dat hij op een stoel zit, in een kamer met witte muren. Er tikt een klok. Zijn been tintelt. Memento mori! Zo meteen is het verhaal afgelopen. [...] 'Nog niet! Laat die woordmagie nog even doorwerken! Laat nog even de taal mijn lichaam zijn!' maar in zijn longen verzamelt zich al adem. Straks zal hij met een zucht overgaan tot de andere wereld die het boek omringt, zoals de dood het leven. (p. 105).

De vergelijking is duidelijk: Mandaat gaat afscheid nemen van een wereld waarin hij waarschijnlijk nooit meer terugkeert, zoals een lezer afscheid neemt van de wereld in het boek dat hij leest. Opvallend is dat taal hier positief besproken wordt. Waar eerder taal vooral een beperking was en voor problemen zorgde, is taal hier het middel om toe te treden in een andere wereld. Hier zijn woorden magisch, bestaat het lichaam van de lezer tijdens het lezen uit taal en is de wereld die het boek omringt gelijk de dood die het leven omringt. De lezer die hier wordt geportretteerd gaat volledig op in het boek. Dit contrasteert enorm met Kellendonks idee over hoe kunst behoort te zijn, namelijk nadrukkelijk onecht. De laatste zin uit het citaat is tevens een omkering van de Bijbeltekst waar de titel van Kellendonks verhaal naar verwijst: 'Want de letter doodt, maar de Geest maakt levend'. Het lijkt alsof het verhaal zichzelf tegenspreekt, maar dat is slechts schijn. De lezer van *Letter en Geest* zal de tekst onmiddellijk op zichzelf betrekken, omdat hij immers bijna aan het einde van het verhaal is en deze beschreven gebeurtenissen gewaar worden. Maar doordat deze passage zich tien bladzijdes voor het

einde van het verhaal bevindt, gebeurt juist niet wat er beschreven staat. De lezer wordt zich namelijk te vroeg gewaar van het feit dat hij aan het einde van het verhaal is en dat hij straks het boek zal dichtklappen. Daarnaast worden deze gewaarwordingen hem opgelegd door de tekst en gebeurt dit niet op natuurlijke wijze, zoals dat in diezelfde tekst beschreven staat. Het citaat over magie van woorden is waarschijnlijk ironisch bedoeld om een soort lezer weer te geven die het soort boeken leest waar Kellendonk verafschuwend over spreekt in 'Idolen': een lezer die opgaat in een realistisch verhaal dat wil doen geloven een weerspiegeling te zijn van de werkelijkheid.

Door deze paradox en de andere twee passages (pagina 113 en 116) waar de vergelijking wordt gemaakt met een lezer van een boek zorgt Kellendonk ervoor dat het kunstwerk *Letter en Geest* niet alleen zichzelf bevestigt als kunstwerk, maar ook de lezer bevestigt als toeschouwer van dit kunstwerk. De lezer wordt aangesproken, want het is evident dat hij zich in een vergelijkbare situatie bevindt zoals in de tekst beschreven wordt. Aanvankelijk lijkt dit de lezer meer bij het verhaal te betrekken, maar door de bewustwording wordt de afstand juist groter en realiseert de lezer zich dat hij een gekunsteld verhaal leest.

3.3 Mystiek Lichaam

Ze zijn verheerlijkt. Hij ziet ze als het ware in een kring zitten. Ze houden elkaar hun gezichten toegewend en Mandaat begrijpt dat ze iets met elkaar hebben, iets waar hij nooit bij zal kunnen en dat zich veruiterlijkt in een glimlach die niet slechts in elk van hen is, maar ook tussen en boven hen allen te samen. [...] Ze vormen een Gemeenschap van Heiligen. Ze maken allen deel uit van hetzelfde Mystieke lichaam. (p. 114)

De groep mensen die tot voor kort collega's waren van Mandaat maken deel uit van een gemeenschap waar hij niet in past en waar hij nooit deelgenoot van zal zijn. Hij heeft het geprobeerd, maar zijn plek heeft hij nooit kunnen vinden. Hij kwam als vervanger van Brugman en werd ook zo beschouwd door zijn nieuwe collega's. Hij probeerde zich in te passen in deze nieuwe wereld, maar zelfs zijn eenzijdige samensmelting met de achterkant van zijn zwangere assistente heeft hem niet verder gebracht, 'hij staat nog steeds voeten te schrapen voor de ingang' en blijft 'de nieuwe meneer Brugman'. Wat dat

betreft is de achternaam van het hoofdpersonage veelzeggend. Zijn werk was als een opdracht dat hij met stilzwijgende goedkeuring van de afwezige Brugman mocht volbrengen.

‘Heiligen’ is de naam die de apostel Paulus vaak geeft aan de christenen. Een ‘Gemeenschap van Heiligen’ waar Mandaat niet bij hoort, omdat het hem aan iets ontbreekt: ‘Soms zou Mandaat wat graag zo iemand zijn die Jezus in zijn hart heeft toegelaten en sindsdien alles even tof en jofel vindt en iedereen gelijkelijk liefheeft’ (p. 38). Hier wordt een wens uitgesproken, maar wel op een ironische, bijna cynische, manier. De gelovige die hier weergegeven wordt, neemt de wereld op een kinderlijk eenvoudige manier waar. Hoe kan alles ‘tof en jofel’ zijn? Mandaat kan zijn plek niet vinden in die gemeenschap van gelovigen. Hij was gekomen om ‘mens onder de mensen te worden’ (p. 112), om zichzelf te verliezen en zijn leven te redden. Met het laatste heeft Mandaat gehoor gegeven aan de oproep die Jezus doet in de Bijbel: ‘Wie zijn leven vindt, zal het verliezen, maar wie zijn leven verliest om Mijnentwil, zal het vinden’.²⁹ Maar het is Mandaat niet gelukt om aan deze opdracht te voldoen en hij blijft buitengesloten van de wereld die gelovigen bewonen. Hij keert terug naar zijn isolement, terug ‘naar zijn schulp, naar zijn larvebestaan’ (p. 109) als ongelovige.

De passage is een onmiskenbare vooruitwijzing naar Kellendonks volgende roman *Mystiek Lichaam* waarin zijn idee over deze gemeenschap der heiligen wordt uitgewerkt. Wie het essay ‘Beeld en gelijkenis’ heeft gelezen zal een evidente gelijkenis zien tussen de onmogelijkheid van Mandaat om zich in deze wereld van heiligen te begeven en de onmogelijkheid van Kellendonk om te geloven in de katholieke god. In het essay zet Kellendonk zijn godsbeeld en zijn idee van geloven uiteen. Hierin komen duidelijk de elementen naar boven die ook voor Mandaat obstructie vormen om de wereld der gelovigen te bewonen. Wanneer Kellendonk vertelt over hoe zijn geloof gevormd werd in zijn kinderjaren stelt hij vast: ‘In die tijd moet ik al bevroed hebben dat ik hoogst waarschijnlijk onontvankelijk ben voor de gave des geloofs’.³⁰ En ook de wens van Mandaat om ‘zo iemand te zijn die Jezus in zijn hart heeft toegelaten’ is terug te vinden in ‘Beeld en gelijkenis’. Kellendonk zou graag willen geloven, maar weet niet wat geloven is en hoe het zou moeten. Hij heeft ‘altijd een nieuwsgierig ontzag gehad voor mensen die de gave des geloofs wél heten te bezitten’.³¹ Deze mensen maken deel uit van een gemeenschap van heiligen, van een mystiek lichaam waarvan Mandaat en Kellendonk buitengesloten zijn.

4.1 Tijd

In het eerste verhaal 'Buitenlandse dienst' uit de bundel *Namen en Gezichten* (1983) wordt geen informatie gegeven over een jaartal of een benadering van de tijd waarin het zich kan afspelen. Aangenomen mag worden dat het verhaal zich afspeelt rond dezelfde tijd als dat het geschreven werd. Eerst wordt drie jaar van het leven van de hoofdpersoon besproken en vervolgens duurt het werkelijke verhaal een aantal maanden. Een exacte afbakening van de tijdsduur wordt ook niet gegeven. Tweemaal wordt er een sprong in de tijd gemaakt van een week en één keer wordt er gesproken over 'maanden later'.

Fabel

'Buitenlandse dienst' begint met een situatieschets door de hoofdpersoon. Hij vertelt hoe zijn leven eruit ziet en met name hoe de dinsdag doorgaans verloopt. Op dinsdag komt de Egyptische Gamal langs om het huis van de hoofdpersoon schoon te maken. Dit wekelijkse bezoek is een inbreuk op het gestructureerde leven van de hoofdpersoon. Verplicht zoekt de 'ik' zijn heil buiten de deur, omdat Gamal niet wenst op zijn vingers te worden gekeken tijdens zijn werk. De naam van de hoofdpersoon is af te leiden uit de adressering van Gamal aan de ik-figuur: 'manier Job' (p. 81).³² Job gaat op dinsdagochtend naar een koffiehuis en vervolgens naar de leeszaal om tijdschriften te lezen. Bij mooi weer struint hij over de markt op zoek naar koopjes. Hij komt pas weer terug als de schoonmaker klaar is en tevens zijn middaggebed heeft kunnen doen. Alles verloopt elke week precies hetzelfde. Job leeft een regelmatig en afgezonderd leven. De onderbreking van zijn solitaire bestaan door Gamal is een kwelling voor hem, want zijn etagewoning is als een 'tweede lichaam' voor hem: 'Ik ben ermee vergroeid geraakt, des te inniger omdat ik het met niemand deel' (p. 75). Vroeger was hij leraar, maar nu is hij werkloos en brengt zijn tijd door met 'stomme spulletjes' die zijn 'genegenheid niet op de proef stellen' (p. 75). Hij beseft dat hij door zijn minimale contact met de buitenwereld alleen voor zichzelf leeft en alleen voor zichzelf bestaat. Gamal is de enige die zijn eenzaamheid doorbreekt en voor afwisseling zorgt in zijn leven. De Egyptenaar is in het verhaal, op Liesje na, de enige persoon met wie Job contact heeft. Liesje is de vrouw die

Job drie jaar geleden aan de schoonmaker heeft geholpen. Hij zou zelf best zijn huishouden kunnen doen omdat hij nu ook al een deel van de taken voor zijn rekening neemt en omdat hij zonder werk zeeën van tijd heeft. Toch is het nog niet zover gekomen, omdat hij trots is op het feit dat hij deze ‘zoon van de woestijn’ van werk voorziet en daarmee een kleine economie draaiende houdt. Het contact met Gamal verloopt elke week volgens vaste regels en ‘Job’ betreurt dit: ‘regels maken de ene dag gelijk aan de andere. Mijn hele leven vloeit weg in regelmaat’ (p.79). Hij is niet alleen met de ruimte (zijn ‘etagewoninkje’) vergroeid, maar ook met de tijd, want hij kan de dagen niet meer van elkaar onderscheiden. In zijn dagboek zoekt hij een incident op waarvan hij denkt dat het recentelijk heeft plaatsgevonden, maar het blijkt al jaren geleden te zijn.

Bovenstaande is samengevat de voorgeschiedenis die verteld wordt door de hoofdpersoon, vanaf dan begint het eigenlijke verhaal en wordt Gamal opgevoerd als een handelend personage. De continuïteit van de afgelopen drie jaar wordt doorbroken als Gamal met een brief aankomt en vraagt of ‘manier Job’ deze wil corrigeren. Gamal is het Nederlands niet volledig machtig en gaat daarom te rade bij zijn werkgever. Het is een liefdesbrief gericht aan een, in Cairo woonachtige, Dolly. De volgend dinsdag vraagt Job of de brief ondertussen verstuurd is, maar Gamal antwoordt dat hij hem niet heeft verstuurd omdat Job de brief had gecorrigeerd met een rode pen. ‘Rood, zegt hij, is de kleur van de haat’ (p.82). Dit is echter niet waar, want Job had een potlood gebruikt voor zijn correcties. Daarnaast beschuldigt hij Job ervan contact te hebben gezocht met Dolly om haar dingen over Gamal te vertellen. Na dit incident wordt alles weer zoals het was en vervalt de omgang in hetzelfde patroon.

Maanden later vindt Job, als Gamal vertrokken is na zijn dienst, een brief die aan hem gericht is. Hierin is een relaas, in gebrekkig Nederlands, te lezen over Job en andere Nederlanders die Gamal slecht behandeld hebben. Job is ontdaan door deze aantijgingen, pakt zijn jas en snelt naar de vermoedelijke woonplek van Gamal om dit misverstand op te lossen. Job ziet een bindende overeenkomst tussen hemzelf en zijn schoonmaker: beiden zijn zij buitenstaanders van de Nederlandse maatschappij en hij hoopt dat hun eenzaamheid hen zal samen brengen. Het kraakpand waar Gamal woonde staat er niet meer en Job kijkt naar een afgerasterde zandbak waar vroeger een gebouw heeft gestaan. De volgende week wil Gamal niets meer weten van de brief en gedraagt hij zich als een clown door een parodie ‘op de loop van een loonslaaf’ te laten zien.

Job belt 'mevrouw Liesje' om te vragen of Gamal bij haar dezelfde trekken vertoont. Nadat Gamal uitvoerig is besproken, komt het woord 'ontslag' ter sprake, maar Job ziet het als een onmogelijkheid, want 'je kunt het zo'n jongen eigenlijk niet aandoen' (p. 87). Als Job 's avonds zijn dagelijkse wandeling maakt, ziet hij zijn schoonmaker lopen. Nog nooit heeft hij 'hem buiten het werk ontmoet' (p. 89). Gamal reageert echter niet op zijn roepen en Job verliest hem uit het oog. Toch ziet hij hem later weer en nu is hij een stuk dichterbij. Job stapt op hem af, maar ook nu mislukt een ontmoeting: 'Wanneer ik hem bij zijn arm wil pakken is het alsof we twee gelijke magnetische polen zijn – het lukt me niet, ik moet hem laten gaan' (p. 90). Gamal is verdwenen. Nog een laatste keer ziet Job hem voorbij komen als hij 's avonds uit zijn raam kijkt. Job is teleurgesteld in zijn voormalige werknemer: 'wat ben jij voor iemand, Gamal, dat je het huis van je slavernij toen met geen blik hebt willen gedenken?' (p. 90).

4.2 Personages

Job

De hoofdpersoon is Job, de ik-persoon uit het verhaal. Vanuit zijn perspectief wordt het verhaal gepresenteerd. Hij is een alleenstaande man, die zoveel mogelijk afgesloten van de buitenwereld leeft. Veelal brengt hij zijn tijd door in zijn appartement en als hij naar buiten gaat voor een wandeling doet hij dit op een tijdstip wanneer de meeste mensen aan hun avondeten zitten. Op die manier heeft hij 'de stad voor zichzelf' (p. 88). Hij is ooit leraar geweest, maar dat is geen tijd waar hij met plezier aan terugdenkt. Zijn werkloze bestaan bevalt hem goed en hij is lichamelijk in betere gezondheid dan ooit tevoren.

Job is een kluizenaar die weinig tot geen contact heeft met mensen. Het enige contact dat hij heeft is met Gamal, maar die relatie is nogal eigenaardig. Job durft bijvoorbeeld niet op zijn strepen te gaan staan ten overstaan van zijn schoonmaker en laat hun omgangsvorm en regels van Gamal afhangen. Hij bepaalt hoe hun wekelijkse contact verloopt, want Job moet zijn huis verlaten en zijn schoonmaker vooral met rust laten: 'of ik [Job] wil wegwezen astublief' (p. 75). Ook geestelijk blijkt de ik-persoon problematisch in elkaar te steken. Als Job aan het einde van het verhaal Gamal over straat ziet lopen roept hij hem na, maar Gamals reactie blijft uit. Verbaal kan Job geen contact krijgen

met de Egyptenaar. Later als Gamal op drie meter afstand staat en Job op hem afloopt lukt het hem ook niet om contact te maken. Deze scène lijkt een waanvoorstelling van de ik-persoon. Gamal is niet een echte persoon in deze ontmoeting, want hij reageert niet op Job, en als Job hem wil vasthouden mislukt dat ook. Het voorval heeft alles weg van een hersenschim. De hersenen van Job spelen een spel met zijn visuele zintuigen.

Gamal

De schoonmaker van Job is afkomstig uit Egypte. Hij is een illegale immigrant die zwart zijn geld verdient met het schoonmaken van huizen. Zijn woonplek is onzeker en veranderlijk, want 'hij woont nu eens hier, dan weer daar, in kraakpanden, naar ik me heb laten vertellen' (p. 74). Als Job een keer op zoek gaat naar een kraakpand van hem, dan staat op die plek helemaal geen gebouw meer. Het personage blijft oppervlakkig, omdat zijn handelen op geen enkel moment wordt gemotiveerd. Uiteraard komt dit door de vertelsituatie, want de ik-persoon kan geen toegang hebben tot de gedachten of emoties van andere personages. Tevens is Gamal niet een erg geloofwaardig personage. Hij schrijft vreemde brieven aan Dolly en Job, maar uiteindelijk verstuurt hij de brief niet of heeft hij er spijt van. Daarnaast ondertekent hij beide brieven met 'God', maar dit is voor Job 'geen reden tot ongerustheid' (p. 83). Ondanks dat hij het Nederlands zeer slecht beheerst kan hij, volgens Job, wel het volgende zeggen: 'stap-stamp, stap-stamp, net een oude telganger. Op de voet gevolgd door mijn meester. Ben ik geen beklagenswaardige sukkel? Maar ik lach om mezelf. Ik vind Gamal koddig, manier Job!' (p. 86). Deze zinnen worden gepresenteerd als gesproken tekst van Gamal, maar voorafgaand zegt de ik-figuur dat hij het gedrag vertaalt met de woorden die tussen aanhalingstekens zijn geplaatst. In Jobs beleving spreekt zijn schoonmaker hier dus wel goed Nederlands. Het enige dat hier duidt op iemand van wie Nederlands niet de moedertaal is, is de wijze waarop 'meneer' wordt uitgesproken als 'manier'. De rest van de woorden staan in de goede volgorde en hebben blijkbaar niet zoveel accent als 'manier', maar bovenal gebruikt hij woorden die voor een Egyptenaar die het Nederlands niet goed beheerst erg ongebruikelijk zijn. 'Telganger' en 'beklagenswaardige' zijn niet de eerste woorden die men leert als zwerfende kraker in Nederland.

Gamal is een *speaking name*. Hoewel het een gebruikelijke Egyptische naam (جمال) is, lijkt het erg veel op het Arabische woord voor kameel (جمال). Tevens in klank is verschil

minimaal: Gamal klinkt als *jmal* en kameel wordt uitgesproken als *j'mal*. Dit kan toeval zijn, maar in het gedeelte waar Gamal zich als een clown gedraagt om maar niet over de brief te hoeven praten, laat hij een parodie op de loop van een loonslaaf zien en zegt dan: 'kijk me eens lopen! [...] Net een oude telganger' (p. 86). Telgang is een manier van lopen waarbij een viervoeter de poten van dezelfde zijde gelijktijdig beweegt. Deze manier van lopen is kenmerkend voor giraffes en kamelen.³³ Kameelachtigen komen vooral voor in Noord-Afrika, waar ook Gamals land van herkomst ligt. Gamal neemt de last van het schoonmaken van Jobs woning op zich. In dat opzicht kan hij gezien worden als het lastdier dat hij parodieert in de geciteerde frase hierboven.

Dolly

Ze is geen acterend personage, maar slechts de geadresseerde van Gamals liefdesbrief. In de eigenaardige brief schrijft hij dat 'hij beide oren nog heeft en ook een beetje ouder is dan zes' (p. 81). Niet alleen de brief is ongeloofwaardig, want van Dolly is nog maar de vraag of ze echt bestaat. Waarschijnlijk is Dolly, net als Gamal, een *speaking name*. Dolly is het Engelse verkleinwoord van Doll dat pop betekent. Een pop is geen echte persoon, maar slechts een imitatie van een persoon. De naam, in combinatie met de merkwaardige brief, suggereert dat de vrouw die Gamal wil bereiken met zijn liefdesbrief niet echt bestaat. De hoofdpersoon Job acht Dolly niet een potentiële partner voor Gamal en heeft direct een beeld bij haar naam: 'lang geblondeerd haar, een vaal strak T-shirt en vale strakke jeans. Haar achterwerk schuift over een fietszadel; op het linkerbilpand is met grove steken een knalroze hart genaaid' (p. 80). Tevens wordt Dolly niet als een individu gepresenteerd, maar als een persoon waar er meerdere van zijn. Haar naam wordt, op één keer na, altijd vergezeld van een lidwoord. Als Job haar benoemt dan staat er 'een Dolly' of 'de Dolly' en dit suggereert dat er meerdere mensen zijn die geschaard kunnen worden onder de noemer 'Dolly'.

'Mevrouw Liesje'

Een opvallende personage in het verhaal is de vrouw met wie Job een telefoongesprek voert over Gamal. Zij komt verder niet voor in het verhaal en is het enige personage naast Job en Gamal dat een rol speelt. Via Job komt de lezer een aantal dingen over haar

te weten: ze is een getrouwde arts en ze heeft Job aan Gamal geholpen. Het eerste opvallende is dat in de tekst 'mevrouw Liesje' tussen aanhalingstekens staat. Er is dus meer aan de hand met deze vrouw dan dat zij simpelweg een vriendin is van Job. De leestekens insinueren dat er niet gelezen moet worden wat er staat. Hierover volgt meer in het volgende hoofdstuk. Ze is een vriendelijke vrouw en wil Job graag te woord staan: 'haar stem klinkt gerieflijk, ze heeft wel zin in een gezellig telefoongesprek' (p. 87). Ze praten over de eigenaardigheden van Gamal. Hij heeft seksuele problemen, een kleurfetisj en laat regelmatig dingen vallen. In Cairo is hij waarschijnlijk weggestuurd van de universiteit, omdat zijn ideeën 'subversief gevonden werden' en 'had hij niet een buurmeisje bezwangerd?' (p. 88). Dit zijn serieuze aanklachten aan het adres van de Egyptische schoonmaker. Het is opvallend dat iemand met een vermoedelijk kwalijke achtergrond als Gamal toch twee keer per week schoonmaakt bij 'mevrouw Liesje'. Zij zou zich er ten minste ongemakkelijk bij moeten voelen dat een man met 'seksuele problemen' wekelijks in haar huis vertoeft. Waarschijnlijk zegt deze vreemde gang van zaken meer over Job dan over Liesje.

4.3 Ruimte

Grotendeels speelt het verhaal zich af in de etagewoning van de hoofdpersoon Job. Een kleine ruimte die goed onderhouden wordt door Job en die schoongemaakt wordt door Gamal. Hier vindt ook de moeizame omgang plaats tussen de twee mannen. De plaats van de woning is niet duidelijk, behalve dan dat het ergens in een Nederlandse binnenstad is. Gamal zegt in zijn brief namelijk veel te houden van Nederland: 'ooh, wat mooi land met groen en rood en met water...!' (p. 83). Het huis is de veilige haven van Job. Hij is zo erg vergroeid met zijn woning, dat hij het zijn 'tweede lichaam' noemt. Als dan iemand als Gamal er aan het werk is voelt het voor Job alsof 'er in me gesneden en gepulkt wordt' (p. 76).

De wereld buiten zijn huis wil Job liever niet betreden en als hij het wel doet dan het liefst rond etenstijd, als er zo weinig mogelijk mensen op straat zijn. Deze ruimte is de buitenwereld van welke Job zich verbannen voelt. In deze wereld wonen de 'suffe slaven' van de democratie die ervoor hebben gezorgd dat Job geen les meer kan geven. De anonieme meerderheid die alles beslist in Nederland en ervoor heeft gezorgd dat Job, en volgens hem ook Gamal, tot een leven als bannelingen zijn veroordeeld.

In 'Buitenlandse dienst' is ook de ruimte aanwezig die bestempeld kan worden als het buitenland en Gamal is hier de vertegenwoordiger van. Job vergelijkt zijn eigen vaderland met dat van Gamal en ziet de overeenkomsten: 'het zijn moerasdelta's, allebei, met eindeloos geploeter ingedamd en ingedijkt. Zijn voorouders hebben net als de mijne elke kluit aarde op het water bevochten en duizendmaal omgedraaid' (p. 74). Gamal staat voor een land ver weg van het ruimtelijk kleine leven van Job. Vanzelfsprekend staat Job dan voor zijn eigen vaderland, Nederland.

4.4 Vertelsituatie

In Kellendonks verhaal is sprake van een ik-verteller. De hoofdpersoon Job is ook degene die de lezer voorziet van informatie. Bij een dergelijke vertelsituatie moet de lezer direct op zijn hoede zijn, omdat er geen objectieve vertelinstantie is. De wereld die geschetst wordt, is werkelijkheid voor de ik-persoon, maar is niet per definitie de (hele) waarheid. Door de subjectiviteit heen moet de lezer het verhaal construeren. Bij dit verhaal is de betrouwbaarheid van de ik-persoon nog eens te meer te betwifelen, omdat hij aan het einde onmiskenbaar hallucineert. Door dit voorval is het niet onredelijk om te vermoeden dat er meerdere gebeurtenissen in het verhaal voorstellingen zijn van Jobs hersenen. Als eerste is er natuurlijk de eigenaardige omgang van Job met zijn schoonmaker Gamal, maar er zijn meer aanwijzingen die Kellendonk geeft over de instabiliteit van de hoofdpersonage. In het volgende hoofdstuk zal ik deze verder uitwerken.

5 JOBSTIJDING

De laatste scene van ‘Buitenlandse dienst’ werpt een nieuwe licht op het verhaal. De hallucinatie van Job trekt het hele verhaal in twijfel, omdat de ik-persoon problemen blijkt te hebben met zijn geestelijke gezondheid. Er gaat iets mis in zijn hersenen, want Gamal is fysiek niet aanwezig, maar Job ziet hem wel: ‘wanneer ik hem bij zijn arm wil pakken is het alsof we twee gelijke magnetische polen zijn – het lukt me niet, ik moet hem laten gaan’ (p. 90). Daarnaast is er ook verbaal geen enkele reactie van Gamal, terwijl hij in de rest van het verhaal wel communiceert met Job. Deze communicatie is gebrekkig en enigszins vreemd, maar er is wel sprake van interactie. Het kan zijn dat Gamal het hoofdpersonage wil negeren, maar als het voor Job zelfs onmogelijk is om fysiek contact te maken, is er meer aan de hand dan dat Gamal contact probeert te vermijden. Hieronder zal ik mijn interpretatie uiteenzetten van het verhaal. Door de onbetrouwbare ik-figuur is nooit met zekerheid te zeggen hoe de vork in de steel zit, maar onderstaande interpretatie laat nog weinig vragen onbeantwoord.

5.1 Gamal

Op basis van de laatste scene van het verhaal rijst automatisch de vraag of Gamal dan überhaupt wel bestaat en niet een verzinsel is van ik-figuur. Als hij, bij de eenzijdige ontmoeting op straat, niet werkelijk kan worden in de fysieke wereld, is hij dat eerder dan wel geweest? Het kan een eenmalige hallucinatie zijn geweest, maar dan is het wel opmerkelijk dat Kellendonk deze aan het einde van zijn verhaal laat plaatsvinden. De plek in het verhaal lijkt een ontzuivering te suggereren, want het verdwijnen van Gamal is tevens de afsluiting van het verhaal. De aanname dat Gamal een voorstelling is van Jobs geest zou veel merkwaardige gebeurtenissen in het verhaal kunnen verklaren.

Aan het begin van ‘Buitenlandse dienst’ zet Job de gang van zaken uiteen van de afgelopen drie jaar. Hierin vertelt hij ook dat hij tijdens zijn verplichte bezoek aan de stad, als Gamal aan het werk is, ondertussen thuis komt om zijn boodschappen daar vast neer te zetten. De tassen plaatst hij in de hal onder aan de trap. Zijn huis is zeer gehorig, maar desondanks wil het wel gebeuren dat Job niets hoort. ‘Geen nijvere voetstappen,

geen doffe tik van een emmer of trapleer die verplaatst wordt. Er heerst een ademloze stilte' (p. 77). Ook heeft hij op een van de bewuste dinsdagochtenden wel eens zijn eigen nummer gebeld om aan Gamal door te geven dat er een leverancier aan de deur zou komen, maar elke keer nam hij niet op. Als Gamal een zinsbegoocheling is van Job, dan is het logisch dat hij soms geen activiteit hoort in zijn huis. Want als de schoonmaker niet echt bestaat, kan hij ook geen geluid maken. Het is nog onwaarschijnlijker dat zijn telefoon wordt opgenomen. Geluiden die er niet zijn, bij stilte in het huis, kunnen door de ik-figuur er nog bij worden gedacht, maar bestaande geluiden, zoals de toon van een onbeantwoorde telefoonlijn, kunnen blijkbaar niet genegeerd worden. Bij de eerste keer lezen kan het personage Gamal gezien worden als een luie schoonmaker die geen werk verzet wanneer Job uit huis is. De telefoon neemt hij niet op, maar wellicht vindt hij dat ongepast, want het is immers niet zijn huis. Maar met de hallucinatie van Job in het achterhoofd is deze gebeurtenis verdacht en wijst vermoedelijk op de geestelijke instabiliteit van de ik-figuur.

Het volgende optreden van Gamal is de scène waarin hij Job zijn liefdesbrief aan Dolly voorlegt. De brief is erg vreemd en als de losse zinnen bij elkaar gezet worden ziet de brief er zo uit:

1 Souk el Selah St., Cairo

Dolly,

Ik heb beide oren nog en ben een beetje ouder dan zes. De slechten hebben iets over mij beweerd. Met het houden van een domse komen veel moeiten. Liefde heeft water nodig... uit twee handen.. een enkele hand alleen kan de plant bijna nooit voeden...! Zonder jou wordt alles met Nihil vrienden.

-God

(p. 80-81)

Aan Job wordt gevraagd of hij de brief wil corrigeren. 'Ik schuif wat met de woordvolgorde, vervang "domse" door "zottin" en "zottin" weer door "domse"'. In principe verandert hij vrij weinig aan de brief, terwijl het een brief is waarin elke logica ontbreekt. Ook Job moet deze brief voorkomen als onsamenhangend, maar hij vertelt Gamal juist dat 'het een prachtige brief is'. En na de zin 'met het houden van een domse komen veel moeiten' bestempelt Job de uitspraak als 'wijs'. Het is goed mogelijk dat Gamal zich niet goed kan uitdrukken in het Nederlands, maar hier is niet een brief te

lezen van iemand die de Nederlandse taal niet machtig is. De woordvolgorde is, op de laatste zin na, correct en de brief bevat geen spelfouten. Het woord 'domse' zal voor enige moeilijkheid kunnen zorgen, maar voor de rest zijn de woorden voor iedereen te begrijpen. De brief is ook niet compleet onbegrijpelijk, maar het probleem is dat de combinatie van zinnen geen hout snijdt. Het is een onsamenhangende brief die tevens niet erg geloofwaardig is. Daarnaast is de gebeurtenis op zichzelf al erg curieus: een illegale immigrant uit Egypte schrijft een brief in het Nederlands aan een geliefde, met de naam Dolly, in Cairo. De hele situatie is absurd en zorgt desondanks voor geen enkele argwaan bij de ik-figuur.

De volgende brief van Gamal, die wel gericht is aan 'manier Job', verschilt nogal van zijn liefdesbrief. Het is een betoog over hoe Job zijn beloftes niet nakomt en hoe de Nederlanders een haat in zich dragen tegenover Gamal. Opvallend is dat niet alleen de inhoud verschilt, maar dat ook de stijl van de brief afwijkt van de vorige brief. Nu vervoegt hij werkwoorden verkeerd en schrijft de persoonsvorm in enkelvoud terwijl het onderwerp meervoud is: 'Ik ben verlegen voor de Nederlanders, manier. Ze hebben mijn brieven geopenen en mijn gedachten gebruiken. De Nederlanders haat mij' (p. 83). De overeenkomst met de vorige brief is dat ook deze brief ondertekend is met 'God'. Even overdenkt Job de merkwaardige ondertekening, maar al snel krijgt zijn ontroering de overhand en wuift hij deze twijfel weg. De brief is als een openbaring voor de ik-figuur, want denkt Job: 'we hebben veel meer gemeen dan ik steeds heb gedacht. Ben ik niet evenzeer een vreemdeling in dit mooie Nederland?' (p. 83-84). In zijn afgezonderde bestaan vindt Job toch een gelijkgestemde ziel met wie hij zich kan identificeren: 'Zijn verdriet is tweeling van mijn verdriet' (p. 84).

De week na de brief voert Gamal zijn toneelstukje op, omdat hij zich schaamt voor de brief die hij heeft geschreven. 'Hij laat een parodie zien op de loop van de loonslaaf' (p. 86). Om hem op zijn gemak te stellen, zegt Job dat de brief hem ontroerd heeft, maar ook enigszins ongerust heeft gemaakt. Maar Gamal stelt hem gerust en zegt: 'het is maar een molièrisme'. Hier staat Job toch even versted van het woord dat zijn schoonmaker gebruikt. Het is ook geen Nederlands woord, althans *Van Dale* (2005) is er niet mee bekend. Waarschijnlijk is het afgeleid van de naam Molière, pseudoniem van de franse schrijver Jean-Baptiste Poquelin (1622-1673). De Fransman was een toneelschrijver en acteur. In zijn komische stukken werd veelal de spot gedreven met de welgestelde hogere klasse in Frankrijk.³⁴ Wellicht dat Gamal zichzelf, de schoonmaker, als een lagere klasse

beschouwt en hij hier, net als Molière in de zeventiende eeuw deed, een satire opvoert ten overstaande van zijn werkgever Job. Wederom maakt het duidelijk dat Gamal een vreemd personage is, want welke illegale immigrant uit Egypte, kent de naam Molière en weet deze ook nog eens treffend te gebruiken? Tevens komt in deze passage de afhankelijkheid van Job goed naar voren. In het verhaal is al duidelijk geworden dat hij zich verbonden voelt met Gamal en dat hij hem graag te vriend houdt. Na het toneelstukje van Gamal stort Job zijn hart voor hem uit. Het staat slechts in een bijzin beschreven, maar is wel essentieel voor de verhouding tussen de twee mannen. Gamal wordt hierdoor in verlegenheid gebracht. Job observeert zijn gestalte en komt tot de conclusie dat iemand zijn haar heeft geknipt en denkt bij zichzelf: ‘als hij iemand heeft die zijn haar voor hem knipt, waar zou hij mij dan nog voor nodig hebben?’ (p. 86). Een eigenzinnige conclusie van de ik-figuur. Ten eerste veronderstelt hij dat Gamal hem nodig heeft, maar de vijftwintig euro per week die hij bij Job verdient, kan hij ook elders verdienen. Ten tweede is er helemaal geen logisch verband met het feit dat Gamal zijn haar door iemand laat knippen en het feit dat hij Job nodig zou hebben. Job heeft immers nog nooit zijn haar geknipt en de vijftwintig euro die Gamal bij hem verdient, zou hij goed voor een kapbeurt kunnen gebruiken. Job ziet meer in de relatie met zijn schoonmaker dan er werkelijk is. Tegelijk geeft het aan dat het sociale gedrag van Job redelijk afwijkt van wat men als normaal zou beschouwen. Weinig mensen zullen zich zo verbonden voelen met hun schoonmaker dat ze hun hart bij hem uitstorten, laat staan achter hem aan rennen als hij een vreemde brief achterlaat.

Gamal kan een manifestatie zijn van Jobs geest en niet een werkelijk persoon zijn. Toch is hij voor het hoofdpersonage wel werkelijkheid, want hij ziet hem en kan interactie met hem hebben. De geloofwaardigheid van de conversaties heeft geen invloed op de werkelijkheid van Job, omdat hij zelf onderdeel is van de gesprekken. Als Gamal een hallucinatie is van Job, dan zou ‘mevrouw Liesje’ de schoonmaker niet kunnen zien en ook niet kunnen kennen. Toch heeft zij met Job telefonisch een gesprek over de Egyptische immigrant, waarbij ze het over dezelfde Gamal hebben.

5.2 De ‘vriendin’

Het gesprek met ‘mevrouw Liesje’, ‘de vriendin die’ Job ‘aan Gamal heeft geholpen’, vindt plaats vlak voordat Job zijn hallucinatie heeft in de stad. Hij probeert daar contact

te maken met Gamal, maar ‘moet hem laten gaan’ (p. 90). Nu moge duidelijk zijn dat deze gebeurtenis een hallucinatie is. Meer nog is het de onthulling van Jobs continue waandenkbeelden die nu eindelijk een *reality check* ondergaan. De kleine hoeveelheid informatie over de vriendin van Job geeft weg dat ze een arts is. Als ze de telefoon opneemt merkt Job het volgende op: ‘haar stem klinkt gerieflijk, ze heeft wel zin in een gezellig telefoongesprek’ (p. 87). Ze praten wat over de schoonmaker en wat er in het verleden is gebeurd. Dan leest Job de brief voor die Gamal aan hem richtte en hij lijkt van gedachten te zijn veranderd: ‘hoe heb ik daar ooit de klacht van een verwante ziel in kunnen horen! Getier van een achtervolgingswaaninnige is het, onmiskenbaar’. Vervolgens vertelt hij ook nog over de ‘doldwaze verliefdheid’ van Gamal. De twee bijzondere gebeurtenissen maken op ‘mevrouw Liesje’ niet veel indruk: ‘ze klakt meewarig met haar tong’. Later in het gesprek komt het ontslag van Gamal ter sprake, Job weet niet meer wie er over begon, maar het werd genoemd. Aan het einde van het gesprek, na nog wat geklets over Gamal, deelt Job de lezer mee: ‘we pakken hem in met ons geroddel. Hoewel we alleen veronderstellenderwijs gesproken hebben is hij vrijwel klaar voor verzending wanneer ik de hoorn op de haak leg’ (p. 88).

De rustige houding van ‘mevrouw Liesje’, haar gerieflijke stem, de meegaandheid en het feit dat Job tussen neus en lippen door vertelt dat ze arts is, doen vermoeden dat zij niet zomaar een vriendin is. Haar eigenschappen schetsen het karakter van een psycholoog. In het gesprek over Gamal (de waanvoorstelling van Job) komt Job tot de conclusie dat het een vergissing was om een ‘verwante ziel’ te zien in zijn schoonmaker en aan het einde van het gesprek is Gamal ‘vrijwel klaar voor verzending’. Het gesprek heeft ervoor gezorgd dat Job afstand kan doen van zijn schoonmaker. Als Liesje daadwerkelijk een psycholoog is dan is ze hier een stap verder gekomen in het proces met haar cliënt. Hij doet bijna afstand van zijn waandenkbeeld, maar de wandeling door de stad en de confrontatie met zijn hallucinatie brengen uiteindelijk verlossing, want dan pas kan hij zeggen: ‘ik moet hem laten gaan’. De taak van de schoonmaker Gamal zit er dan op en hij wordt ‘ontslagen’. Voor Job was Gamal werkelijkheid en de psycholoog praat met hem mee, om hem op die manier te kunnen helpen. Zoals het een goede psycholoog betaamt, luistert ze goed en volgt ze Jobs lijn in het gesprek, maar ze probeert hem onderwijl ook te sturen. Job zegt dat hij niet meer weet wie nou het woord ‘ontslag’ laat vallen, maar het lijkt erop dat ‘mevrouw Liesje’ hem daarin gestuurd heeft om hem van zijn hallucinaties af te helpen. Job presenteert het als een normale gelijkwaardige dialoog: ‘op en neer gaat het lot van Gamal terwijl we de voors en tegens van zo’n stap aan elkaar

voorleggen. Zou het niet in zijn eigen belang zijn als we hem door ontslag zouden dwingen om naar Egypte terug te keren?’ (p. 88). Dit is in principe wat psychologen met hun cliënten willen bereiken. Hen het idee geven dat ze zelf met de oplossing zijn gekomen en dit kan bereikt worden door suggesties te doen zoals in bovenstaand citaat. ‘Mevrouw Liesje’ doet het voorkomen alsof het een gelijkwaardig gesprek is, zodat ze via een rustige discussie haar oplossing voor Jobs probleem, Gamal, kan aandragen met als doel dat Job zich die gedachte eigen maakt.

5.3 Schizofrenie

Als we de lijn van deze lezing van het verhaal volgen waarin Job een denkbeeldige schoonmaker heeft en alleen sociale contacten onderhoudt met een psycholoog dan is er wellicht een verklaring te vinden in de psychopathologie. Het hoofdpersonage en tevens degene door wiens ogen de lezer het verhaal leest, heeft een probleem met zijn perceptie van de werkelijkheid. Hij heeft last van hardnekkige hallucinaties en dit is een kenmerkend symptoom van de psychische aandoening schizofrenie.³⁵ Kellendonk heeft in ‘Buitenlandse dienst’ mogelijk dit ziektebeeld gebruikt en een wereld beschreven door de ogen van iemand die kampt met deze stoornis. Veel van de minder prominente symptomen zijn ook op Job van toepassing. *DSM-IV*, hét handboek over psychische stoornissen biedt uitkomst voor de diagnose van de ik-figuur.

Vervlakking

De *negatieve symptomen* die beschreven staan in *DSM-IV* hebben betrekking op de afwezigheid of de vervlakking van zaken. Twee van die zaken zijn concentratie en motivatie waardoor het vaak onmogelijk is voor mensen met schizofrenie om te studeren of te werken. Tevens vlakken de emoties af waardoor het moeilijk is om sociale contacten te onderhouden en wordt contact met andere mensen het liefst vermeden.³⁶ Eerder noemde ik al dat Job alleen de straat op gaat wanneer de kans erg klein is dat hij andere mensen tegen komt. Tenzij hij verplicht wordt door het bezoek van zijn schoonmaker blijft hij de rest van de dag thuis. Op de derde bladzijde van ‘Buitenlandse dienst’ wordt al de eerste waarschuwing met het oog op de geestelijke gesteldheid van de ik-figuur: ‘tussen mijn meubeltjes, mijn boeken en siervissen leid ik er een keurig werklozenleven.

[...] En al mijn liefde gaat op aan spulletjes, aan mijn boeken, mijn prenten, een oude asbak en een doos vol wijnkurken niet uitgezonderd, stomme spulletjes die mijn genegenheid niet op de proef stellen en in die gestolde emotie gevangen zitten, als in amber' (p. 75). Job leeft afgezonderd in zijn 'etagewoninkje' dat hij het liefst niet verlaat en hij heeft geen contact met mensen, maar zoekt zijn heil bij levenloze objecten. Naast de waanvoorstellingen past Job dus ook goed in het profiel van iemand met schizofrenie wat betreft de *negatieve symptomen*.

Paranoia

De *positieve symptomen* hebben, in tegenstelling tot de negatieve, betrekking op zaken die juist duidelijk aanwezig zijn bij mensen met een dergelijke psychische stoornis. Wanen en hallucineren zijn de bekende verschijnselen, maar schizofrene personen zijn ook vaak paranoïde en denken dat ze achtervolgd worden of dat er complotten tegen hen zijn opgezet. Deze symptomen zijn bij Job minder sterk aanwezig, maar komen af en toe wel voor. Als Gamal na zijn dienst vertrekt, dan heeft Job 'een bang vermoeden dat hij elke week een vloek uitsprekt boven mijn drempel. Wanneer hij beneden de straatdeur achter zich dichttrekt zwaait de deur van mijn woning vanzelf weer open. De klink is dan met zo'n stille kracht omlaag gedrukt dat die drie dagen nodig heeft om zich weer op te richten. "Wie is daar?" horen mijn burens me dagenlang roepen' (p. 78). Hier toont zich de paranoïde aard van Job. Hij is bang voor Gamal, omdat hij met een 'stille kracht' ervoor zorgt dat de deur dagenlang niet in het slot valt. Vervolgens denk Job dagenlang dat de deur openvalt en dat er iemand zijn huis binnenkomt. Hij leeft in de waan dat hij geluiden hoort die er eigenlijk niet zijn. Gevolg daarvan is de paranoïde actie dat hij constant vraagt: "wie is daar?". Vooralsnog heb ik voornamelijk laten zien dat Job visueel hallucineert, maar hij blijkt ook 'dingen te horen'. Deze vorm van hallucinatie wordt ook geschaard onder de *positieve symptomen* en komt veel voor bij schizofrene personen.

Ondanks dat Job niet echt last heeft van achtervolgingswaan heeft zijn denkbeeldige schoonmaker dat wel. Gamal schrijft in zijn brief aan Job dat hij een haat voelt van de Nederlanders jegens hem, omdat ze zijn brieven hebben open gemaakt: 'Ze hebben mijn brieven geopenen en mijn gedachten gebruiken' (p. 83). Het laatste deel van de zin is kenmerkend voor een persoon met schizofrenie. De angst dat iemand, een instantie of in dit geval de Nederlanders hem kwaad willen doen is een veel voorkomende waan.³⁷

Aanvankelijk identificeert Job zich met de gedachten van Gamal en deelt hij zijn angst en afkeer tegenover de Nederlanders. De Nederlanders hebben besloten dat Job zijn 'beroep niet meer mag uitoefenen' (p. 84). Verderop in het verhaal als Job met zijn psycholoog aan het praten is en de brief voorleest komt hij tot een treffende conclusie: 'Getier van een krankzinnig is het, onmiskenbaar'. Het is een nuchtere constatering, maar het is wel opmerkelijk dat hij eerst een 'verwante ziel' zag in zijn waandenkbeeld Gamal. Indirect geeft Job hier commentaar op zichzelf. Gamal en de brieven die hij schreef zijn uit Jobs hersenen voortgekomen en zijn verwijt aan het adres van Gamal is dus (onbewust) aan zichzelf gericht.

5.4 Projectie

Nu uiteen is gezet waarom de hoofdpersoon van het verhaal aan schizofrenie zou kunnen lijden en de waarneming van de werkelijk door de ik-figuur onbetrouwbaar is, blijft er nog een vraag over: wat is de functie van de hallucinatie in het verhaal?

In deze lezing van 'Buitenlandse dienst' lijkt het erop dat Job zijn hallucinatie ergens voor nodig heeft. Dat het (onbewust) inbeelden van Gamal hem helpt om met bepaalde zaken in zijn leven om te gaan. In het verleden is Job leraar geweest, maar 'de meerderheid' heeft besloten dat hij zijn beroep niet meer mag uitoefenen. Een reden voor dit besluit kan gevonden worden in zijn psychische stoornis. Misschien heeft hij een psychose gehad, is hij gediagnosticeerd met schizofrenie en om die reden arbeidsongeschikt verklaard.

In het gesprek met 'mevrouw Liesje' laat Job weten dat Gamal bij zijn kennismakingsgesprek heeft laten doorschemeren 'dat zijn denkbeelden in Cairo subversief gevonden werden' (p. 88) en dat hij is weggestuurd van de Universiteit. Een gelijkenis met Job kan hier makkelijk gemaakt worden, want ook hij is weggestuurd van de instelling waar hij les gaf. Dat is niet de enige overeenkomst, want na het lezen van Gamals brief denkt Job: 'we hebben veel meer gemeen dan ik steeds heb gedacht' (p. 83). Als Gamal een hersenschim is van Job, dan is het niet ondenkbaar dat deze figuur elementen van hemzelf bevat. Sterker nog: waarschijnlijk gebruikt Job de Egyptenaar om problemen van hemzelf op te projecteren. Volgens 'Mevrouw Liesje' had Gamal ook 'seksuele problemen die hij niet met name wilde noemen' (p. 87) en vraagt ze aan Job:

'had hij niet een buurmeisje bezwangerd?' (p. 88). Als voorgaande het verleden is van Jobs hallucinatie, dan is het aannemelijk dat dit raakvlakken heeft met Jobs eigen verleden. Dit zou verklaren waarom hij uit zijn functie als leraar is ontheven en veroordeeld is tot een werkloos bestaan. Job heeft een manier gevonden om zijn ontslag en de aanleiding daartoe te verwerken. Hij heeft een persoon gecreëerd die de last van zijn beschuldigingen kan dragen. Niet verrassend is het dat hij die persoon de *speaking name* Gamal geeft. De naam die bijna identiek is aan het Arabische woord voor kameel. Een lastdier dat de schuld van zijn meester kan dragen. Daarbij is het lastdier ook nog eens de schoonmaker van wat Job noemt 'zijn tweede lichaam'. Job heeft Gamal nodig om zich te reinigen van zijn schuld uit het verleden. Er moet orde op zaken worden gesteld, maar dat kan Job niet zonder zijn waanvoorstelling. Tijdens het gesprek met de psycholoog komt al naar voren dat Gamal 'vrijwel klaar voor verzending' is, maar het duurt nog even voordat hij hem echt kan laten gaan. Op de avond van de onthulling van de hallucinatie, nog voordat Job Gamal ziet lopen, merkt hij op: 'het is of ik na een lang ziekbed voor het eerst weer buiten ben en ik denk aan mijn dood, zoals een jongen soms aan zijn dood denkt, met een verlangen dat alleen zo hevig is omdat het nog heel lang onvervuld zal blijven' (p. 89). Hier klaart iets op in het gevoel en de geest van Job. Aan het begin van het verhaal deelde hij mee dat alle dagen hetzelfde zijn en toen waren zijn gedachtes minder vrolijk gestemd: 'soms heb ik het gevoel dat ik op sterven na dood ben' (p. 75). In het laatste citaat is niet de levenslust te lezen die hij ervaart tijdens zijn wandeling. Job is zich meer bewust van zichzelf en van het feit dat hij bestaat, maar als hij Gamal ziet lopen, wordt hij zich blijkbaar ook weer bewust van zijn verleden: 'ik ben met schuld beladen, diepbedroefd. Nee, ik heb nog lang geen orde op zaken gesteld' (p. 89). Job wil nog geen afscheid nemen van zijn schoonmaker en lastdier, want hij is nog niet klaar met zijn schuld en verdriet. Dan komt het tot een confrontatie en komt Job toch los van Gamal en moet hij hem laten gaan. De ontkenning van het verhaal is de genezing van Job. Hij kan nu niet meer op Gamal leunen, maar moet het zelf doen. Dat schrikt hem af, want hij dacht 'nog lang geen orde op zaken gesteld' te hebben. Job is van hem af, maar bij schizofrenie is terugval geen zeldzaamheid³⁸: 'tijdens de rest van de wandeling, [...], bekruipt me bij herhaling het gevoel dat hij zich nog steeds in mijn buurt ophoudt. Als een volgtijger. Een gevoel dat dan telkens op niets waarneembaars blijkt te berusten' (p.90). Job is zich bewust geworden van het feit dat Gamal niet echt is, want ook nu denkt hij dat de Egyptenaar nog steeds in zijn buurt is, maar dat gevoel blijkt op 'niets waarneembaars' te berusten. Job heeft de grip op de realiteit weer terug, maar hoe

lang dat duurt is de vraag, want 's avonds ziet hij Gamal alweer onder zijn raam langs over straat lopen.

5.5 Het slot

In het gedeelte van het verhaal waar Job vertelt over zijn dagboeken waarin hij 'nauwgezet' verslag doet van wat hem overkomt, komt aan het licht dat hij zijn besef van tijd is kwijtgeraakt. Gebeurtenissen blijken langer geleden te hebben plaatsgevonden dan hij dacht. Aan het einde van dit gedeelte begint het werkelijke verhaal, hiervoor heeft de ik-figuur alleen vertelt hoe zijn leven eruit zag in de voorgaande drie jaar. Een paar van de aantekeningen gaan over Gamal.

Ik schrijf ze hier over om het amber eraf te smelten, om die voorvallen een vervolg, een geschiedenis te geven. Verwacht van dit relaas geen ontknoping. Ik schrijf het om er een ontknoping mee te bewerkstelligen, een verzoening, een ruzie desnoods. Het slot ligt aan de overzijde van de stilte achter de laatste zin. [...] Vroegere verhalen hebben het leven slechts beschreven; dit verhaal moet mijn leven veranderen. (p. 80).

Na deze passage komt Job geen enkele keer terug op zijn overgeschreven aantekeningen terwijl hij toch grootse ontwikkelingen voorspelt, want 'dit verhaal moet' zijn 'leven veranderen'. Als Gamal een voorstelling is van Jobs geest, dan zijn de brieven ook door hem bedacht, maar wellicht dat hij ze zelf ook daadwerkelijk heeft geschreven. De brieven waar Gamal mee aan komt zetten, zijn de aantekeningen van Job zelf. Eerder heb ik laten zien dat vooral de eerste brief geen steek houdt en erg merkwaardig is. In bovenstaand citaat wordt op 'dit relaas' vooruitgewezen door de ik-figuur en hier wordt al duidelijk gemaakt dat er geen ontknoping van verwacht hoeft te worden. De aantekeningen, en dus de brieven, zijn slechts een middel dat gebruikt wordt om een ontknoping te bewerkstelligen. De ontknoping van het verhaal is helemaal aan het einde van het verhaal als Job Gamal moet laten gaan, omdat hij geen contact meer met hem kan krijgen.

'Het slot ligt aan de overzijde van de stilte achter de laatste zin' is een frase die meerdere leesbeurten nodig heeft om begrepen te worden. De raadselachtige zin blijkt belangrijk te zijn voor begrip van het verhaal, of in ieder geval voor begrip van Kellendonks idee van

een verhaal. Uit voorgaande analyse is duidelijk geworden dat na het lezen van het verhaal, het niet direct is afgelopen. Letterlijk is het verhaal afgelopen, maar door de laatste gebeurtenis, de ontmanteling van de hallucinatie, wordt al het voorgaande in een ander licht geplaatst. Er vindt niet alleen een ontzuivering plaats voor de hoofdpersoon, maar ook voor de lezer. Als de ik-figuur hallucineert, dan kunnen alle andere gebeurtenissen ook een hallucinatie zijn. De vraag is of het mogelijk is dat er daadwerkelijk een slot aan het verhaal zit zoals in het citaat gesuggereerd wordt. Bovenstaande lezing zou een aannemelijk slot voor het verhaal kunnen geven, maar ook dat is een lezing die gebaseerd is op de onbetrouwbare informatie die de ik-figuur geeft. Daarnaast waarschuwt Job hier dat er geen ontzetting van dit relaas verwacht moet worden. De lezer die hoopt aan het einde van het verhaal het boek dicht te kunnen slaan en terug te kunnen denken aan een afgerond verhaal komt bedrogen uit. Er is geen ontzetting en het slot is niet binnen het verhaal te vinden.

Bovenstaande ligt in dezelfde lijn als het probleem dat in *Letter en Geest* aan de kaak wordt gesteld wat betreft het afsluiten van een verhaal: 'je kunt een verhaal niet anders dan gekunsteld en onnatuurlijk besluiten'. Een verhaal gaat in principe altijd door en houdt niet op omdat de tekst eindigt. Alleen de dood zou een natuurlijk eind voor een verhaal zijn. In 'Buitenlandse dienst' gaat er niemand dood, dus het natuurlijke besluit moet nog komen, het slot ligt aan de overzijde van de stilte achter de laatste zin', wellicht als Job overlijdt.

6 'DOOD EN LEVEN VAN THOMAS CHATTERTON'

De analyse van 'Dood en leven van Thomas Chatterton' zou te kort schieten als alleen de tekst behandeld zou worden. Een wijdere blik en aanvullende informatie kunnen een heel andere betekenis aan het verhaal geven dan het aanvankelijk heeft. Ook voor dit verhaal is een structurele analyse zeer nuttig alvorens aan te vangen met het interpretatieve deel.

6.1 Tijd

'Dood en leven van Thomas Chatterton' speelt zich waarschijnlijk af in 1797. Het is een korte ontmoeting van de ik-persoon met een 'u' die op bezoek komt. De tijd die het, in *preasens* geschreven, verhaal beslaat is de leestijd van veertien bladzijdes, omdat de verteltijd gelijk is aan de vertelde tijd. Nergens wordt er in het verhaal een afbakening van de duur van het verhaal gegeven en ook over het tijdstip wordt niets vermeld.

Fabel

Het verhaal opent midden in een gesprek van de ik-persoon met een nog onbekende 'u'. De 'u' is op bezoek om rond te kijken in het huis van de 'ik'. De 'ik' is immobiel en samen met zijn hond veroordeeld tot de sofa. De 'ik' vertelt aan de 'u' wat er allemaal te zien is en wat hij vooral moet gaan zien. Uit de tekst van de 'ik' blijkt dat hij een Brit is en de aangesprokene een Fransman. De gevleugelde woorden van de Fransman doen de Brit vaststellen dat hij een dichter is. De Brit komt erachter dat zijn bezoeker geen kaartje heeft voor de bezienswaardigheden en daarnaast niet zit te wachten op zijn verhalen en praatjes. 'U bent een *serieuze* jongeman' (p.167) concludeert hij. Het onderwerp van het gesprek komt op Thomas Chatterton en daarmee op de reden van het bezoek van de Fransman. Het gemoedelijke gesprek slaat om in een verhitte discussie over Chatterton. De Fransman schrijft hem een geniestatus toe, terwijl de Brit hem niet serieus neemt en af doet als 'een verklede aap' (p. 169). De reden van het felle verweer van Britse zijde komt door de beschuldigingen van de Fransman die de Brit een gruweldaad in de schoenen schuift. De hooghartigheid van de 'ik' zou Chatterton tot zelfmoord hebben

gedreven. De gesproken woorden van de Fransman zijn niet te lezen in het verhaal. Toch kan uit de reactie van de Brit opgemaakt worden welke strekking de, geïmpliceerde, tekst van de bezoeker heeft.

Thomas Chatterton publiceerde middeleeuwse gedichten onder de naam Thomas Rowley. Een vervalser in de ogen van de 'ik', want in 1769 had Chatterton hem een brief gestuurd waarin hij beweerde interessante documenten te hebben. Al snel verbrak de 'ik' het contact toen hij vermoedde dat de documenten vervalst waren. De brief die het contact met Chatterton beëindigde is volgens velen de oorzaak van zijn zelfmoord vertelt de 'ik'. De 'ik' heeft een map vol met verhalen over de suïcidale Chatterton die zelfs zijn weg naar zelfmoord beschrijven. 'Het is allemaal verzonnen' (p. 172) volgens hem. Zijn woorden over Chattertons sterven beschrijven precies het schilderij dat Henry Wallis maakte van de tragische zelfmoord:

Zijn gezicht is grauw, maar hij glimlacht en inderdaad, u hebt allemaal gelijk, hij is mooi. Het zolderraam, dat uitkijkt over de stad, staat halfopen en over zijn slaap en zijn wang valt het strijklicht van zijn leugenachtige glorie, die al daagt boven de daken van Londen. Zijn dode hand omklemt een prop papier, op de vloer ligt een gebroken ampul, snippers liggen overal en op de tafel naast zijn bed staat een kaars te walmen. (p. 173)



Henry Wallis, The Death of Chatterton (1856)

De 'feiten' zijn de enige dingen die hem houvast geven en erop wijzen dat Chatterton door het innemen van arsenicum of vitriool om het leven is gekomen. Het laatste middel gebruikte hij om zich te genezen van 'venerische pokken' (p.173) die hij had opgelopen door de vele seksuele contacten. Hij wijst de Fransman erop dat zelfmoord een rage is tegenwoordig onder jongeren en dat hij moet oppassen met de 'leugens' van zijn 'dweeppoëzie' (p. 173).

De Brit zet zijn bevindingen uiteen: 'elk verhaal kan gelogenstraf worden, met de nodige speurzin en vasthoudendheid' (p. 174). Feiten 'zijn losse stenen, puin, zonder de mortel van de persoonlijkheden door wie ze zijn begaan'. De 'ik' oreert over geschiedschrijving en hoe deze te beïnvloeden is. Daarnaast is er ook geen interesse voor de echte geschiedenis, want mensen hebben liever de kopieën, omdat ze die nodig hebben om zich te kunnen inleven in de tijden van weleer. 'Ze maken een knus kostuumstuk van dat verre, vreemde verleden' (p. 175).

Hij komt terug op de beschuldigingen die hem verwijten de aanzet te zijn geweest van de zelfmoord en hij stapt nu in de slachtofferrol. Door de leugens van Chatterton is zijn plek in de geschiedenis bepaald als 'de moordenaar van Chatterton' (p. 176). Men herinnert hem niet om wat hij heeft gedaan, maar vooral om wat hij in 1769 niet heeft gedaan.

Hij heeft het ooit opgenomen voor Richard III in een boek waarin hij zijn bezwaren uit tegen de voorstelling van Shakespeare over de koning in kwestie. Hij hoopt dat er ooit een goedzak zal zijn die de geschiedenis vervalst en het voor hem zal opnemen(!).

Het betoog beëindigt hij met een voorstel om de Fransman een rondleiding te geven langs de curiosa in het gebouw.

6.2 Personages

Horatio Walpole

Aanvankelijk is het moeilijk te achterhalen wie de vertellende ik-persoon is in het verhaal. Als er alleen naar de tekst gekeken wordt, dan blijft hij slechts een naamloze personage uit het verhaal van Kellendonk. Hij is tachtig jaar, zeer slecht ter been en beheert een namaakkasteel vol met allerhande curiosa. De zelfmoord van Thomas

Chatterton wordt hem door sommigen aangerekend en hij verdedigt zich tegenover de bezoeker. De tekst van het verhaal bestaat louter uit uitspraken van de ik-persoon.

Er zijn verwijzingen in het verhaal die de hoofdpersoon op een persoon uit de Britse literatuurgeschiedenis laten lijken. Maar als de lezer niet thuis is in 18e en 19e eeuwse geschiedenis zal deze bron van informatie onaangeroerd blijven. Voor beter begrip van het verhaal is het noodzakelijk kennis te nemen van de Britse schrijver Horatio (Horace) Walpole (24 september 1717 – 2 maart 1797)³⁹. Hij is vooral bekend geworden met de gothic novel *The Castle of Otranto* (1764) en als verzamelaar van curiosa voor in zijn gothic villa Strawberry Hill te Twickenham.

De briefwisseling tussen Chatterton en Walpole heeft ook daadwerkelijk plaatsgevonden zoals het beschreven is in het verhaal van Kellendonk. Het begeleidende bericht bij de gevonden documenten van Chatterton waren nog geen reden tot argwaan voor Walpole:

Sir

Being versed a little in antiquitys, I have met with several Curious Manuscripts among which the flowing may be of Service to you, in any future Edition of your truly entertaining Anecdotes of Painting – In correcting the Mistakes (if any) in the Notes you will greatly oblige

Your most humble Servant

Thomas Chatterton

Bristol, March 25th

Corn Street.⁴⁰

Aanvankelijk was Walpole geïnteresseerd in de documenten van Chatterton, maar op aanraden van zijn vrienden Thomas Gray en William Mason heeft hij het contact beëindigd. Zij waarschuwden hem voor deze jonge oplichter. Britse schrijvers van de generatie na Walpole zoals Wordsworth, Coleridge, Keats en Hazlitt hielden hem verantwoordelijk voor de zelfmoord van de jonge Chatterton.⁴¹ Hoewel deze tragische gebeurtenis en de mogelijke aanleiding niet letterlijk plaatsvinden in het verhaal, staat het wel centraal. Hierdoor raken Walpole en de bezoeker in een discussie waarin Walpole zich fel verweert.

Ook in details blijft Kellendonk trouw aan de historische figuur, want zelfs toespelingen op de geaardheid van Walpole zijn in het verhaal verwerkt. Walpole trouwde nooit en hield zich voornamelijk op met oudere dames (onder andere Madame Du Deffand), maar

ook wordt tot op de dag van vandaag gediscussieerd over zijn mogelijke interesse in mannen.⁴² Een antwoord is hier nog niet op gevonden en zelf zal hij er niets over hebben uitgelaten, omdat homoseksualiteit in die tijd nog strafbaar was.

De overeenkomst tussen het hoofdpersonage uit 'Dood en leven van Thomas Chatterton' en de Britse schrijver is evident. Kellendonk houdt zich nauwkeurig aan de historische feiten. Walpole had een groot landhuis met veel curiosa en hij heeft in 1768 het boek *Historic Doubts on the Life and Reign of King Richard the Third* geschreven als bezwaarschrift tegen de feiten in de geschiedschrijving over koning Richard III. Zelfs het hondje Tonton is niet een fictief figuur. Hij zegt de hond gekregen te hebben van 'Madame du Deffand' (p. 165). Met Marie Anne de Vichy-Champrond, later marquise du Deffand, heeft Walpole na zijn bezoek aan Parijs lang en intensief contact gehad.⁴³ Marquise du Deffand (1697 – 1780) was een prominente parisienne die zich ophield in de kring van kunstenaars en intellectuelen van het achttiende-eeuwse Parijs. In de biografie over Walpole, geschreven door Stephen Gwynn is het volgende te lezen: 'She [Madame du Deffand] left Horace Walpole her papers, many of which had interest; a little gold box with the picture of her favourite dog; and finally *Tonton, the dog* of her last years'⁴⁴ (mijn cursivering, DvZ). Zowel de personages als de dieren zijn ontleend aan de geschiedschrijving. Opvallend hierbij is dat in Kellendonks verhaal de naam Deffand eindigt met de letter 't' in plaats van een 'd'. Het kan een drukfout zijn, maar misschien heeft de schrijver hier fictionaliteit willen veinzen.

Alfred de Vigny

De aangesprokene in het verhaal komt geen enkele keer expliciet aan het woord. Wat hij zegt, is alleen af te leiden uit de reactie van Walpole. Ook van hem blijft zijn naam onbekend, maar er worden wel een aantal eigenschappen vrijgegeven. De 'u' is een Fransman met bewondering voor Chatterton die graag met Walpole hierover wil spreken. Walpole bestempelt hem als dichter om zijn 'wonderbaarlijke retoriek' (p. 168) en herhaalt nog eens het chiasme van de Fransman: 'le martyre perpétuel et la perpétuelle immolation'.

Aangezien de ik-persoon een treffende gelijkenis vertoont met een historisch figuur is het interessant om te onderzoeken wie het andere personage zou kunnen zijn.

In 1835 verschijnt er van de Franse schrijver Alfred de Vigny (27 maart 1797 – 17

september 1863) het toneelstuk *Chatterton*. Zoals de titel al doet vermoeden is dit stuk gebaseerd op het korte leven van de Britse schrijver. Daarnaast is het hierboven geciteerde chiasme een zinsnede uit het voorwoord van *Chatterton*.⁴⁵ De paar kleine details wijzen overtuigend in de richting van De Vigny.

De Vigny's toneelstuk is een romantisch drama in drie bedrijven dat deels gebaseerd is op het laatste jaar van het leven van Thomas Chatterton. Het korte leven van Chatterton is illustratief voor het romantische idee van een jonge geest die zijn weg niet kan vinden in een maatschappij van middelmatigheid. Zijn creativiteit botst continu met de wereld om hem heen en uiteindelijk is zelfmoord de enige uitweg om een einde te maken aan het lijden van de dichter, 'parce que mieux vaut la mort que la folie'.⁴⁶ In de karakterbeschrijving van Chatterton bij het toneelstuk staat dat hij bleek, mager en uitgeput is van slapeloze nachten en nadenken. Een figuur met een levensverhaal dat perfect dienen kan als materiaal voor een drama waar romantici zich mee kunnen identificeren. Voor sommigen was de herkenning zo groot dat een stroom van zelfmoorden het gevolg was.⁴⁷

Als De Vigny in het verhaal van Kellendonk aan het ijsberen is, merkt Walpole op: 'laat de vloer maar lekker dreunen onder uw Wertherlaarzen' (p.170). Deze onmiskenbare verwijzing naar de creatie van Goethe die in 1774 op papier verscheen, opent nog een verbinding met De Vigny. Als romantische dichter volgt hij met *Chatterton* in de voetsporen van Goethe met zijn jonge Werther. Hoewel de aard van het lijden verschilt, is het in beide gevallen onontkoombaar (le martyre perpétuel) en is zelfmoord de enige uitweg. Walpole wijst De Vigny later nog op de invloed die teksten zoals *Chatterton* hebben, want 'zelfmoord is een rage tegenwoordig' (p. 173). Hoewel *Die Leiden des jungen Werthers* al zestig jaar oud was en ook in Frankrijk bekendheid genoot, zorgde De Vigny's verhaal nog voor veel ophef in Frankrijk. De controversie ontstond omdat, net als bij Goethes boek, het toneelstuk vermoedelijk de aanzet gaf tot een reeks zelfmoorden.

Thomas Chatterton

Hij is niet een acterende personage in de tekst, maar wel cruciaal. Thomas Chatterton (20 November 1752 – 24 augustus 1770) is het onderwerp van Kellendonks verhaal. Door een van zijn bewonderaars, Wordsworth, werd Chatterton beschreven als 'the marvelous

boy, the sleepless soul that perished in his pride'.⁴⁸ Op 11-jarige leeftijd publiceerde hij zijn eerste gedicht en hij was slechts zeventien jaar oud toen hij zichzelf vergiftigde op een zolderkamer in London.

Als schrijver hield hij zich bezig met middeleeuwse poëzie en probeerde dit ook te creëren. Onder het pseudoniem Thomas Rowley schreef hij gedichten en publiceerde deze. Volgens Chatterton was Rowley een middeleeuwse monnik die zijn werk opgeborgen in een kerk had achtergelaten. Chatterton beweerde dat hij deze 'authentieke' middeleeuwse poëzie had gevonden en dat hij het slechts gekopieerd naar buiten bracht. Helaas voor hem, en dit was waarschijnlijk ondraaglijk, werd het niet gewaardeerd en deed zijn grote voorbeeld Horace Walpole zijn werk af als vervalsing. Hoewel Walpole zijn gevonden documenten afwees, heeft Chatterton wel zijn eigen gedichten uitgebracht. In het voorwoord van zijn gedichten citeert Chatterton Mr. George Catcott of Bristol, de man die verantwoordelijk is voor de publicatie van de gedichten van Rowley. In het citaat geeft Catcott een deel van hun communicatie weer over de herkomst van de gedichten:

The young man [Chatterton] as at first very unwilling to discover from whence he had the original; but, after many promises made to him, he was at last prevailed on to acknowledge, that he had received this, [...], from his father, who had found them in a large chest in an upper room over he chapel on the north side of Redclift church.⁴⁹

Met dit voorwoord voert Chatterton bewijs aan voor de legitimatie van de gedichten van Rowley en doet hij zich voor als publicist en editeur van de bundel. Tevens wordt er bij de gedichten een vertaling gegeven van woorden die bij de moderne achttiende-eeuwse lezer voor onduidelijkheid konden zorgen.

6.3 Ruimte

De actieruimte van het verhaal is vrij beperkt. Het gesprek vindt plaats in één vertrek waarbij de ik-persoon (Walpole) continu op zijn sofa zit en de u-persoon (De Vigny) staat of aan het ijsberen is (p. 170). Op basis van de achtergrondinformatie over de historische figuur Walpole is vast te stellen dat het vertrek zich bevindt in het landhuis Strawberry Hill in Twickenham, een voorstad ten zuidwesten van Londen. Onduidelijk is of Walpole

het toen ook al openstelde voor betalende bezoekers, maar vandaag de dag is zijn verzameling aan gothic curiosa nog steeds te bewonderen. Het landhuis is nu een museum dat de ondertitel draagt: 'The creation of Horace Walpole'⁵⁰. De *gothic novels*, waarvan Walpole schrijver was, speelden zich voornamelijk af in de middeleeuwen. Het huis met zijn middeleeuwse attributen is een plek waar het verleden bezocht kan worden. Aan de hand van voorwerpen die aan het verleden doen herinneren kan het opnieuw beleefd worden. Het verhaal 'Dood en leven van Thomas Chatterton' is net als het huis van Walpole: een ruimte in het verleden. Het huis bewerkstelligt dit door de curiosa en het verhaal door de personen en de gebeurtenissen die worden opgevoerd of besproken.

Gotiek

In 1747 koopt Walpole een kleine boerderij met een groot stuk land op het platteland buiten Londen aan de Thames. Hij is van plan om een klein gotisch kasteel voor zichzelf te bouwen. Als hij zijn plan te kennen geeft in een brief aan Horace Mann reageert deze verbaasd: 'Why will you make it Gothic? I know that it is the taste at present but I really am sorry for it'.⁵¹ Mann was een vriend van Walpole die in Toscane woonde. Walpole schreef hem om te vragen of er in Italië misschien nog interessante attributen te vinden waren voor zijn gotische villa. Zelf noemt Walpole Strawberry Hill een kasteel, maar het is in feite te klein om deze naam te dragen. Als antiquair en geschiedkundige met een voorliefde voor de gotische bouwkunst staat Walpole aan het begin van herleving van deze architecturale stroming. Strawberry Hill is het eerste gotische gebouw dat niet in de middeleeuwen is gebouwd.⁵²

Walpoles liefde voor de gotiek houdt niet op bij zijn huis. In de eerste roman die hij schrijft, handelt over een familiedrama op een kasteel in de middeleeuwen. De bovennatuurlijke gebeurtenissen en horrorelementen van het verhaal plaatsen *The Castle of Otranto* (1764) in het genre van de *gothic novel*. *The Castle of Otranto* wordt beschouwd als de eerste roman in dit genre en wederom staat Walpole aan het begin van een gotische stroming in de kunst.⁵³ Bij de eerste druk deed Walpole voorkomen alsof hij de vertaling van een Italiaanse roman had gevonden. Deze manoeuvre achtte Walpole nodig, omdat hij bang was dat het boek zijn reputatie zou beschadigen. Na het succes van de eerste uitgave bekende hij in het voorwoord van de tweede druk dat het verhaal geheel

zijn werk was geweest.⁵⁴ Afgezien van beschimpende opmerkingen van sommige van zijn vrienden deed zijn bekentenis niets af aan de populariteit van het boek.

6.4 Vertelsituatie

'Dood en leven van Thomas Chatterton' heeft een interessante vertelsituatie. De ik-figuur is als enige aan het woord waardoor de hele tekst in de directe rede is geschreven. De monoloog vormt de gehele verhaallijn. Toch is de actie van het verhaal een gesprek tussen twee personen. De interactie en de gesproken tekst van de gesprekspartner zijn af te leiden uit de tekst uit de monoloog. Wanneer deze regels zich voordoen krijgt de aangesproken figuur De Vigny gestalte: 'Zangvogeltjes moet je niet te veel zaad geven? Haha! Wie zei dat - heb ik dat gezegd?' (p. 169). Dit soort uitspraken roepen de conversatiepartner in leven en geven hem een gezicht. Binnen de monoloog ontstaat een dialoog.

De weergave van de werkelijkheid is erg eenzijdig, omdat de lezer één kant van de dialoog leest in de woorden van Walpole. Tevens is er, net als in 'Buitenlandse dienst', geen onafhankelijke vertelinstantie die objectief de twee figuren tegenover elkaar zet. Niet alleen is de verteller onbetrouwbaar in zijn observatie van de werkelijkheid, maar ook de woorden van De Vigny worden tweedehands aan de lezer verstrekt.

Daarnaast is het goed mogelijk dat Walpole zich een gesprekspartner inbeeldt en dat hij alleen in de ruimte zit. Hij doet alsof hij een dialoog voert, maar in werkelijkheid zit hij in zichzelf te praten. De legitimatie van dit vermoeden ligt besloten in het feit dat De Vigny geen enkele keer acterend wordt opgevoerd en dat hij zelf geen eigen tekst heeft in het verhaal. Alle informatie die de lezer krijgt, is gebaseerd op wat de ik-figuur zegt. Met 'Buitenlandse dienst' in het achterhoofd is het ook helemaal niet vreemd om ervan uit te gaan dat het hoofdpersoonage last heeft van waandenkbeelden. Het grote verschil is dat er in dit verhaal geen verdere aanwijzingen zijn om aan te nemen dat De Vigny een hallucinatie is van Walpole.

Nergens in het verhaal wordt zwart op wit gezegd dat het citaat afkomstig is van een ik-figuur die luistert naar de naam Horace Walpole. De aanwijzingen uit de monoloog wijzen wel heel sterk in zijn richting, maar het is niet helemaal hard te maken. De derde verklaring voor de monoloog die tussen aanhalingstekens is geplaatst zou zijn dat een

onbekende persoon zich voordoet als Walpole. Deze persoon, die nergens in het verhaal bekend wordt gemaakt, vertelt een verhaal waarin hij een loopje neemt met een deel van de historische feiten. Hierbij gaat dezelfde analyse op als bij de eerste verklaring waarbij Walpole en De Vigny elkaar ontmoeten, zonder dat daarbij gehallucineerd wordt. Bij deze insteek zou het goed mogelijk kunnen zijn dat er een statement gemaakt wil worden over geschiedschrijving en het vertellen van verhalen. In paragraaf 7.3 zal ik hier verder op in gaan.

6.5 Historische problematiek

De historisch weergave van de personages in ‘Dood en leven van Thomas Chatterton’ vraagt om een onderzoek naar historische feiten zoals in paragraaf 4.2 is gedaan. De gelijkenissen zijn groot en de weergave van de personages sluit nauwkeurig aan bij de feiten. De schrijver heeft zijn onderzoek goed gedaan en de gegevens nauwkeurig verwerkt.

Door het nalopen van deze personen uit de achttiende- en negentiende-eeuwse geschiedenis van Groot-Brittannië en Frankrijk is er een historische onjuistheid aan het licht gekomen. Horatio Walpole is geboren op 24 september 1717. In het verhaal doet hij een mededeling over zijn leeftijd: ‘komend jaar word ik tachtig’ (p. 166) en op basis hiervan heb ik de tijd van het verhaal bepaald op het begin van 1797. De schrijver zou dat jaar de leeftijd van tachtig jaar hebben bereikt, maar hij is op 2 maart 1797 gestorven. Nauwkeuriger gesteld: het verhaal speelt zich af tussen 1 januari 1797 en 2 maart 1797, want anders zou de hoofdpersoon niet meer in leven zijn. Tot zover zijn er nog geen problemen. Het eerste grote probleem doet zich voor als we nagaan wie de aangesproken ‘u’-figuur is. Hij is een ‘*serieuze* jongeman’ met wie Walpole in gesprek gaat. De persoon die eerder gedefinieerd is als Alfred De Vigny werd geboren op 27 maart 1797 (!) in Frankrijk. Historisch gezien is het onmogelijk dat de twee figuren elkaar in het echt ontmoet hebben, laat staan met elkaar gesproken hebben. Vijfentwintig dagen na de dood van Walpole werd De Vigny geboren en hier begint het historische verhaal gebreken te vertonen. De tekst is fictief, dus een historische incorrectheid als deze zorgt binnen het verhaal niet voor problemen. Toch is het bijzonder dat de personages zo nauwkeurig zijn gebaseerd op hun historische evenbeeld en dat er dan een dergelijke incongruentie zich voor doet. Deze historisch onmogelijke ontmoeting zou verklaren

waarom de De Vigny geen tekst heeft in het verhaal, want een gesprek waarbij één van de deelnemers dood is, is in werkelijkheid niet mogelijk. Tegelijk wordt hierdoor het verhaal nog merkwaardiger, want Walpole beeldt zich in dat hij een ontmoeting heeft met iemand die vijftwintig dagen na zijn sterven pas wordt geboren. De informatie die in het verhaal, en dus door Walpole, over De Vigny wordt gegeven zou voor hem helemaal niet beschikbaar zijn. Twijfel over de realiteitswaarde doet zijn intrede bij deze constatering. Daarnaast dwingt het tot een herlezing van het verhaal waarbij elk historisch feit op losse schroeven komt te staan.

Twee figuren zijn bij elkaar gebracht in fictie, maar hebben een bestaanswereld in de historische non-fictie. In de laatste staan ze fysiek los van elkaar. Door De Vigny's fascinatie voor Chatterton en zijn gelijknamige toneelstuk kunnen de twee met elkaar in verband worden gebracht. Er is echter fictie nodig om ze met elkaar in contact te laten komen en deze wordt door Kellendonk in 'Dood en leven van Thomas Chatterton' gefaciliteerd. Walpole is een oude man, die zich nog steeds verdedigt tegen de beschuldigingen en De Vigny is een jonge enthousiaste schrijver met bewondering voor Chatterton. Het is een curieuze, maar interessante ontmoeting.

Op het moment dat Walpole de mappen tevoorschijn haalt met daarin 'feiten' over het leven van Chatterton beschrijft hij de dood van de jonge dichter. Deze passage, die al eerder is geciteerd bij de afbeelding van het schilderij van Henry Wallis, is ontleend aan wat er is afgebeeld op het schilderij. Wederom een chronologische onmogelijkheid. Het schilderij is in 1865 geschilderd en Walpole kan deze dus onmogelijk gezien hebben. (De Vigny ook niet, want hij stierf in 1863). De 'ik'-figuur uit het verhaal, die ontzettend veel gelijkenis vertoont met Horace Walpole, spreekt woorden die hij waarschijnlijk zelf nooit echt heeft uitgesproken. Het is niet onmogelijk, want de woorden bestonden toen ook al, maar het is wel heel erg onwaarschijnlijk. De zinnen die samen het beeld vormen van Chattertons dood kunnen pas na het verschijnen van het schilderij worden uitgesproken. Als het een historisch correct verhaal zou zijn, dan zou dit een enorme inbreuk zijn op de chronologie, want het lineaire tijdsbegrip wordt hier geweld aangedaan.

7 EEN HISTORISCH VERHAAL

In *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*⁵⁵ zet Wesseling uiteen hoe postmodernisten omgaan met de geschiedenis. In het proefschrift geeft ze eerst een overzicht van de historische roman zoals die begonnen is met Sir Walter Scott, vervolgens zet ze uiteen wat de modernisten met het genre hebben gedaan en tenslotte hoe postmodernisten de geschiedenis behandelen. Hieronder volgt een aantal punten die essentieel zijn voor mijn analyse van het verhaal ‘Dood en leven van Thomas Chatterton’.

7.1 Postmoderne historische roman

Om het verschil aan te geven tussen de omgang van modernisten en postmodernisten met de geschiedenis haalt Wesseling Brian McHale (1987) aan.⁵⁶ Modernisten twijfelen aan de manier waarop de werkelijkheid wordt weergegeven en stellen daarom epistemologische vragen bij geschiedschrijving. In principe tornen modernisten niet aan de geschiedenis zoals die algemeen bekend is, maar wel of deze gekend en beschreven kan worden. In modernistische historische romans is een hoge mate van zelfreflexiviteit aanwezig, omdat ze zich bewust zijn van het interpretatieve probleem dat schrijven over geschiedenis met zich meebrengt. De ambivalente term geschiedenis wordt opgedeeld in twee realiteiten, namelijk ‘the *res gestae*, the actual deeds committed by persons from former epochs, and the *historia rerum gestarum*, the narrative about those events’.⁵⁷ De vertelling van de werkelijke daden is een reflectie en geenszins een perfecte weergave van het verleden. Modernisten doorbreken de relatie tussen de *res gestae* en de *historia rerum gestarum* door expliciet de kloof tussen de twee te tonen in hun romans. Een veel voorkomend procedé is het beschrijven van een gebeurtenis vanuit meerdere perspectieven zonder dat het ene perspectief hoger gewaardeerd wordt dan het andere. Door het meervoudige perspectief blijft onduidelijk wat de ware *res gestae* is geweest, maar het laat vooral zien hoe subjectief en verschillend schrijvers over dezelfde historie kunnen schrijven. Het epistemologische probleem komt hierdoor duidelijk aan het licht, want de lezer wordt in onwetendheid gelaten over de juiste beschrijving van de

werkelijkheid. Dan rijst de vraag of de werkelijkheid überhaupt wel te beschrijven en te kennen is?

Postmodernisten daarentegen zijn ervan overtuigd dat het onmogelijk is om de werkelijkheid te kennen of weer te geven en pronken met het feit dat ze zelf alternatieve geschiedenissen kunnen schrijven. Ze zijn vooral bezig met de ontologische vraagstelling omtrent de geschiedenis en creëren een eigen realiteit in het verleden. In filosofie is ontologie (letterlijk: zijnsleer) de studie naar het *zijn*, het bestaan van dingen. In verband met geschiedschrijving is het de vraag of de geschiedenis wel kan zijn en of er slechts één werkelijkheid is of dat er meerdere naast elkaar kunnen bestaan. Dit is in principe een gradueel verschil met de epistemologische benadering van geschiedenis. De postmodernisten zijn de twijfel over het kennen van de werkelijkheid in zekere zin voorbij en houden zich bezig met vragen over het bestaan ervan. Ze zijn toch niet helemaal los van de modernistische twijfel, want ook in postmoderne romans is het beschrijven van de werkelijkheid een probleem. In romans worden personages, gebeurtenissen en ruimtes beschreven, dus is de (on)mogelijkheid om de werkelijkheid te beschrijven inherent aan het medium. In een roman kan geen werkelijkheid gecreëerd worden die de lezer aan kan nemen als één waar hij zelf in leeft en waarvan hij gelooft dat deze bestaat. Wel kan een aannemelijke werkelijkheid beschreven worden. De realiteit in een tekst zal altijd een bepaalde afstand houden tot de lezer. Een tekst is niet capabel om iets in de realiteit te creëren, behalve dan dat letters de woorden, woorden de zinnen en zinnen de tekst vormen. Modernisten kunnen verschillende versies van de geschiedenis geven, maar postmodernisten kunnen niet verschillende realiteiten aan de lezer voorleggen die hij allemaal als werkelijkheid kan ervaren.

Het verschil tussen modernisten en postmodernisten is de manier waarop de *res gestae* behandeld worden. Modernisten probeerden zo trouw mogelijk te blijven en een weerspiegeling te schrijven van deze feitelijke daden, maar postmodernisten hebben deze intentie niet. Ze creëren op papier een geschiedenis die verder afwijkt dan subjectiviteit veroorzaakt kan hebben. In een postmoderne historische roman is het niet ondenkbaar dat Napoleon en Hitler tegelijk worden opgevoerd.

Een meer specifieke vorm van geschiedschrijving binnen het postmodernisme wordt aangeduid met 'counterfactual conjecture'. Dit houdt in dat de schrijver een wereld creëert die tegenovergesteld is aan die uit de algemeen geaccepteerde geschiedenis. De zwakkeren die geen stem hebben gehad, laten de romanciers spreken in een wereld

waarin zij, die verloren hebben, de overwinnaars zijn. Bijvoorbeeld een wereld waarin vrouwen aan de macht zijn of een Amerika waar de indianen de slag tegen de kolonisator gewonnen hebben. Dit spel met het ontologische vraagstuk laat zien hoe arbitrair geschiedschrijving is en dat we afhankelijk zijn van geschiedschrijvers voor onze conceptie van het verleden. Wesseling plaatst enkele kanttekeningen bij McHales concept, omdat ze vindt dat de postmoderne historische roman meer behelst dan slechts het herschrijven van geschiedenis. De zelfreflexiviteit van de modernisten onderschrijft zij, maar deze staat volgens haar niet recht tegenover de counterfactual conjecture van de postmodernisten, omdat postmodernisten ook nog steeds veel bezig zijn met epistemologische problemen.

De term 'Uchronie' betekent letterlijk een gefantaseerde tijd, net zoals utopie een niet bestaande (geïdealiseerde) plaats is. Dit doet direct denken aan *science fiction* of *fantasy* verhalen, maar Wesseling past het toe op historische verhalen.⁵⁸ Als er in historische romans een tijd wordt gecreëerd die 'utopisch' van aard is dan kan dat volgens haar geschaard worden onder de noemer Uchronie. Helaas maakt Wesseling niet erg duidelijk wat het essentiële verschil is met counterfactual conjecture, behalve dan dat de nadruk komt te liggen op het utopische aspect van de Uchronie.

7.2 'Dood en leven van Thomas Chatterton' als (post)modern historisch verhaal

In het vorige hoofdstuk maakte ik duidelijk dat de lezer wel bekend moet zijn met de achttiende-eeuwse Britse literatuurgeschiedenis om Kellendonks spel met de *res gestae* te kunnen herkennen. Ook Wesseling merkt op dat een lezer wel bekend moet zijn met de werkelijke geschiedenis om zich bewust te kunnen zijn van een parodie.⁵⁹ Een schrijver kan wel een eigen realiteit beschrijven door feiten, personages en gebeurtenissen aan te passen of te verdraaien, maar als de lezer dat niet doorheeft, dan blijft het een historisch verhaal zonder postmodern te zijn. Het verhaal is realistisch voor de onwetende lezer en wellicht wordt hiermee het ontologische probleem geïllustreerd: de lezer neemt de fictionele geschiedenis voor waar aan en dan wordt bewezen dat de perceptie van het verleden aan toeval onderhevig is. Enerzijds is geschiedschrijving afhankelijk van de auteur, maar aan de andere kant hangt er ook veel af van de voorkennis van de lezer.

De lezer van 'Dood en leven van Thomas Chatterton' moet goed op de hoogte zijn van de Britse literatuurgeschiedenis om de twee personages te kunnen duiden. Omdat ze niet bij naam worden genoemd, is het lastig om te gaan zoeken in naslagwerken. Een grondige zoektocht naar Thomas Chatterton zal pas enige duidelijkheid scheppen in het verhaal en een gezicht geven aan de naamloze personages. Horace Walpole komt dan naar voren als degene die het werk van Chatterton afkeurde door het te bestempelen als plagiaat. Na een zoektocht naar welke Franse dichters iets te maken kunnen hebben gehad met de Engelse schrijver is het Alfred de Vigny met zijn toneelstuk *Chatterton* die naar voren komt.

Als dat werk is gedaan, dan kom je tot de conclusie dat er iets vreemds aan de hand is en dat het verhaal niet zomaar historisch is. Het lijkt meer op een historisch verhaal dat het predicaat postmodern moet hebben. De twee opgevoerde personages kunnen elkaar in werkelijkheid nooit hebben ontmoet. Kellendonk heeft een (fictionele) wereld gecreëerd waarin Horace Walpole en Alfred de Vigny elkaar ontmoeten en met elkaar converseren. Ik laat hier buiten beschouwing of De Vigny nu echt aanwezig is in het verhaal of dat het een hersenschim is van Walpole, want voor het postmoderne probleem maakt het geen verschil. Deze gebeurtenis gaat tegen de historische feiten in en het verhaal kan beschouwd worden als counterfactual. Het gaat te ver om te stellen dat het een Uchronisch verhaal is, omdat er niet een plaats (en tijd) wordt geschetst die door de omgekeerde feiten een utopie zou zijn. Walpole spreekt wel een verlangen uit dat er een schrijver zal zijn die de perceptie van het verleden in de toekomst zal veranderen in zijn voordeel: 'God geve dat er ooit een goedgezak zal opstaan die zich zal inzetten voor mijn eerherstel, en met meer succes dan ik me beijverd heb om Richard III' (p.178).

Naast het feit dat historisch gezien de personages elkaar niet hebben kunnen ontmoeten, zijn de andere feiten naar waarheid gehanteerd. Zoals uit paragraaf 6.2 bleek, komen de feiten nagenoeg overeen met de gegevens uit de twee Britse literatuurgeschiedenissen. Hier is weinig tot geen vrijheid genomen om de feiten te verdraaien of aan te passen. Het onderwerp van het verhaal, Thomas Chatterton, heeft wel te maken met het vervalsen van geschriften. Chatterton was immers een schrijver die pretendeerde gedichten te hebben gevonden van de middeleeuwse dichter Thomas Rowley. Daarnaast beklagt Walpole zich over het feit dat hij in de werkelijke geschiedenis de dupe is geworden van valse beschuldigingen. De ironie is dat deze personages met hun conversaties worden beschreven in een fictief verhaal dat zich gedeeltelijk baseert op de geschiedenis zoals die

is opgenomen in literatuurgeschiedenissen en encyclopedieën. De historie van Kellendonk kan niet zonder meer als waarheid worden aangenomen, omdat klaarblijkelijk niet alle feiten zijn meegenomen in het verhaal.

Aan het eind van het verhaal doet Walpole wederom zijn beklag: ‘men, dat naamloze almachtige wezen *men*, heeft besloten dat ik de beul ben van Chatterton’ (p. 176), want ‘tegen zo’n appetijtelijk samenstel van leugens staan de feiten machteloos’ (p. 174). Hier laat Kellendonk Walpole uitspraken doen die het verhaal een metafictioneel karakter geven. Het personage geeft commentaar op het schrijven van geschiedenis waar hij de nadelen van heeft ondervonden. In dit geval is hij de zwakkere uit de echte geschiedenis die een stem krijgt door dit verhaal van Kellendonk. Thomas Chatterton is eigenlijk de overwinnaar, omdat hij postuum gevierd is als geniale dichter en gefunctioneerd heeft als voorbeeld voor de volgende generaties (romantische) schrijvers. Een van die schrijvers is Alfred de Vigny die een toneelstuk aan hem gewijd heeft, maar ook in eigen land zijn er schrijvers (Wordsworth, Coleridge, Keats en Hazlitt) die Chatterton beschouwden als een genie. Op hetzelfde moment schoven de bewonderaars Walpole de schuld van de zelfmoord in de schoenen en op die manier zijn Chatterton en Walpole onlosmakelijk met elkaar verbonden in de geschiedenis van de Britse literatuur. Dit is in het nadeel van Walpole, want zegt hij : ‘Alles wat ik gedaan heb valt in het niet bij wat ik, toen in ’69, niet gedaan heb’ (p. 176). Nooit heeft hij de kans gekregen om zich te verdedigen, maar Kellendonk vervult Walpoles eerder genoemde wens en neemt het voor hem op in het verhaal ‘Dood en leven van Thomas Chatterton’. Hoewel het verhaal niet een studie is naar de opgetekende geschiedenis rondom Chatterton en Walpole, zoals Walpole heeft gedaan met Richard III, wordt hij opgevoerd in ‘Dood en leven van Thomas Chatterton’ en kan hij zich in het verhaal verdedigen tegenover de geschreven geschiedenis.

Deze behandeling van een gebeurtenis uit de geschiedenis door Kellendonk ligt op dezelfde lijn als Wesselings idee over counterfactual conjecture. Kellendonk schrijft echter niet opnieuw een geschiedenis waarin Walpole naar voren komt als de held en Chatterton als de verliezer. Wel relateert de ‘verliezer’ Walpole de geschiedenis en stelt hij de feiten ter discussie. In dit opzicht past het verhaal enigszins binnen Wesselings kader van de postmoderne historische roman. Het is interessant om te kijken naar de uitspraken van het hoofdpersonage over geschiedschrijving.

7.3 Geschiedschrijving

‘De geschiedschrijving hangt aan elkaar van de leugens en de vervalsingen’ (p. 175). Dit is de meest expliciete uitspraak van Walpole in ‘Dood en leven van Thomas Chatterton’ over geschiedschrijving en hij geeft onomwonden weer hoe hij er tegenover staat. Zijn uitspraken doen dienst als argument om zijn gelijk aan te tonen in de kwestie over Chattertons zelfmoord en hoe de (vervalste) geschiedenis hem tot een indirecte moordenaar heeft gemaakt. Afgezien daarvan worden er wel erg ferme uitspraken gedaan over de subjectiviteit van geschiedschrijving en dat maakt het verhaal, naast metafictioneel ook metawetenschappelijk.

Epistemologisch

Modernisten twijfelden aan de mogelijkheid om de werkelijkheid te beschrijven en waren zich bewust van het feit dat hun visie op de realiteit onvolkomen was. Hoewel Walpole in Kellendonks verhaal overtuigd is van zijn eigen gelijk, is hij zich bewust van de betrekkelijke waarheid van geschiedschrijving. Na zijn eigen onderzoek naar waarheid en vervalsing in Shakespeare’s voorstelling *Richard III* komt hij tot de conclusie dat:

[...]elk verhaal gelogenstrafft kan worden, met de nodige speurzinnigheid en vasthoudendheid. Ik meende toen dat we de feiten van de geschiedenis moeten eerbiedigen, omdat ze werkelijk zijn en omdat alles wat werkelijk is eerbied verdient. Verzinsels als uw Chatterton-mythe dwingen de feiten tot een onderhuids, kwaadaardig bestaan. Niet slechts die van het verleden, ook de weerbarstige levende feiten van het hier en nu die zich niet naar uw mythe willen plooiën. Ze veroorzaken dan een pijn die in eenzaamheid geleden moet worden, buiten de geschiedenis, door ieder afzonderlijk mens. Wie de geschiedenis vervalst zet een lange herhaling van doem en mislukking in gang. Ik ben daar nog steeds van overtuigd, maar dat de feiten daar iets aan kunnen doen geloof ik niet meer. Ze betekenen niets, op zichzelf. Ze zijn losse stenen, puin, zonder de mortel van de persoonlijkheden door wie ze zijn begaan. (p. 174)

Walpoles betoog is enigszins gekleurd door zijn persoonlijke aandeel in het geheel, maar hij maakt wel een belangrijk punt. Hij begint ermee te zeggen dat ‘elk verhaal gelogenstrafft kan worden’ en dat elk verhaal dus als onwaar kan worden afgedaan door

een schrijver of historicus, als zijn eigen verhaal maar goed genoeg is. In Kellendonks verhaal wil de hoofdpersoon duidelijk maken dat de 'u' niet zomaar moet geloven wat de Chattertonianen beweren, want zij hebben met succes beweerd dat Chatterton de held is en Walpole de verliezer. Tegelijkertijd gooit hij daarmee zijn eigen glazen in, want een absolute uitspraak als deze heeft ook betrekking op het verhaal dat hij zelf vertelt. Hij versterkt zijn standpunt, door zijn eerbied voor de feiten van de geschiedenis uit te spreken. In tegenstelling tot de vervalsers van zijn plek in de geschiedenis, hecht hij wel waarde aan de werkelijkheid. Maar als de verzinsels de overhand hebben en een vaste plek in de geschiedenis krijgen, zijn de werkelijke feiten gedoemd tot een leven buiten de geschiedenis en op den duur bestaan ze niet meer. Wat niet is opgenomen in de geschiedenis, zal vergeten worden en uiteindelijk ophouden te bestaan.

Walpole doet deze uitspraken met betrekking tot zijn eigen plek in de geschiedenis, maar de tekst geeft ook kritiek op de geschiedschrijving in het algemeen. Door dit specifieke voorval te beschrijven geeft Kellendonk aan dat de geschiedenis in twijfel getrokken kan worden. Feiten zijn niet heilig en geschiedschrijvers hebben de macht om naar eigen inzicht de gebeurtenissen uit het verleden te presenteren. Om te zeggen dat de weergave van het verleden door een schrijver gekleurd is door subjectiviteit is niet schokkend, maar hier wordt beweerd dat de geschiedeniswetenschap bedriegt en vervalst. Hoeveel waarde moet er gehecht worden aan geschiedschrijving? In 'Dood en leven van Thomas Chatterton' worden de geschiedschrijvers gelijkgesteld aan fictieschrijvers. De feiten kunnen gebruikt worden, maar net als in fictie worden ze niet altijd naar historische waarheid gehanteerd. Volgens Walpole is zijn plek in de geschiedenis door 'zo'n appetijtelijk samenstel van leugens' vast komen te staan (p. 174).

Over de dode Chatterton zegt Walpole: 'Wat heeft Chatterton gemeen met het prul dat door de straten van Londen zwierf, behalve zijn naam? En toch bestaat hij, meer dan bij zijn leven bestaat hij. En door hem besta ik' (p. 178). Chatterton genoot tijdens zijn leven minder bekendheid en aanzien dan Walpole, die een welgestelde, voorname man (zoon van Sir Robert Walpole) was.⁶⁰ Na zijn zelfmoord is Chatterton de schrijver geworden die in de geschiedenis te boek staat als een geniaal dichter. Walpole's naam is onlosmakelijk verbonden met Chatterton, alleen heeft het niets met zijn schrijverskunsten te maken, maar met de beruchte briefwisseling en de afwijzing van Chattertons documenten. De feiten kunnen hier niets aan veranderen, omdat ze 'op zichzelf niets betekenen'. Alleen als ze in de geschiedenis zijn opgenomen met 'de mortel van de persoonlijkheden door

wie ze zijn begaan' krijgen ze betekenis. Maar als het 'naamloze almachtige wezen *men*' hier geen oren naar heeft, blijft de mythe in leven. Hetzelfde geldt voor de Chatterton-mythe die altijd als een grote schaduw over Walpole heen zal hangen.⁶¹

De benaderingswijze van Walpole is epistemologisch en stelt dat de werkelijkheid afhankelijk is van de schrijver en dat diens visie bepalend is. Door het beschrijven van een geschiedenis worden er automatisch feiten en personen buitengesloten of op een minder prominente plaats gezet. Het is onmogelijk om de volledige geschiedenis te kennen, laat staan in een tekst weer te geven. Tegelijkertijd wordt door Walpole de kwestie zó ver doorgetrokken dat er versies van de geschiedenis geschreven kunnen worden die niet op waarheid gebaseerd zijn. Als elk verhaal gelogenstraf kan worden 'met de nodige speurzin en vasthoudendheid', dan kan ook elk verhaal als waarheid worden gepresenteerd en als zodanig geaccepteerd worden. Geschiedenis kan geschreven worden en is daarbij niet afhankelijk van de feiten, want die staan volgens Walpole machteloos 'tegen zo'n appetijtelijk samenstel van leugens'. Hierdoor krijgt de tekst meer het karakter van een ontologische kwestie, omdat de twijfel verder gaat dan de vraag of de werkelijkheid beschreven kan worden en of de perceptie daarvan volledig is.

Als we ervan uitgaan dat niet Walpole de verteller is, maar een onbekende zoals ik suggereerde in paragraaf 6.4 gaat het om een verhaal in een verhaal. De onbekende persoon vertelt een verhaal en daarmee wordt geëxpliciteerd waar in de tekst over gesproken wordt. De tekst zelf is ook een verhaal dat vertelt wordt en is mogelijk ook een 'samenstel van leugens'. Door het plaatsen van de aanhalingstekens wordt de lezer direct gewaarschuwd voor het feit dat hier iemand aan het woord is, maar dat niet duidelijk is wie. Het kan dus iedereen zijn en er is geen reden om aan te nemen dat er een verhaal verteld wordt dat vrij is van historische incongruentie of leugens. Het hele verhaal 'Dood en leven van Thomas Chatterton' is een illustratie bij wat er in de tekst wordt gezegd over de betrouwbaarheid van schrijvers en vertellers.

In Kellendonks verhaal wordt gesteld dat de werkelijkheid (uit het verleden) gecreëerd kan worden door schrijvers. Hierin gaat de twijfel een stap verder dan bij de modernisten en wordt de realiteit zelf in twijfel getrokken. De werkelijkheid die een individu ziet of ervaart is niet de enige. Ook is de geschiedenis zoals die opgetekend is niet de enige en er kunnen meerdere verhalen naast elkaar bestaan. Het verhaal 'Dood en leven van Thomas Chatterton' is illustratief voor deze ontologische twijfel.

Ontologisch

Het feit dat Walpole en De Vigny elkaar nooit gekend of ontmoet kunnen hebben is een sterk argument om te pleiten voor het postmoderne karakter van het verhaal. Hieronder nogmaals het verschil tussen de omgang met het verleden door modernisten en postmodernisten volgens Wesseling:

In modernist writing, this activity forms a subject of explicit reflection. Postmodernist counterfactual parody is far more implicit in this respect. Rather than explicitly reflecting upon historiographical constraints, it makes its metahistorical point by parodically inverting and exaggerating the rhetoric of historical representation.⁶²

Kellendonks verhaal is een parodie op de geschiedenis. Beide personages hebben echt bestaan, maar de hele gebeurtenis die is opgetekend in het verhaal heeft nooit plaatsgevonden. Hiermee wordt dus een metahistorisch punt gemaakt zonder daar expliciet op te reflecteren. De lezer krijgt het voorgeschoteld als ware het een werkelijke geschiedenis. Kellendonk presenteert echter het verhaal wel als fictie. Hij is vrij om met de feiten te doen wat hij wil, omdat hij niet pretendeert een historisch correct verhaal te hebben geschreven. Dan is het wel frappant dat hij dat voor de rest van het verhaal wel doet, want hij volgt immers nauwkeurig de Britse literatuurgeschiedenis. Hiermee wordt historische waarheid geveinsd. In 'Dood en leven van Thomas Chatterton' wordt een punt gemaakt door de historische representatie te veranderen en subtiel te spelen met de feiten. Zoals gezegd is dit alleen waar te nemen door hen die bekend zijn met de werkelijke historie.

Op het verhaal zelf wordt niet gereflecteerd, maar op geschiedschrijving in het algemeen is er veel expliciet commentaar zoals beschreven is bij het epistemologische vraagstuk in de vorige paragraaf. De hoofdpersoon Walpole gaat verder met zijn betoog en wijdt ook uit over de beleving van mensen en de geschiedenis. De leugens zijn geen probleem en worden volgens hem zelfs toegejuicht.

Clio

‘Het geloof is sterker dan de rede. Clio kan niet zonder mythen’ (p. 175). De eerste zin bestempelt de mens als een onredelijke wezen dat meer waarde hecht aan geloof dan aan de rede. De rede zal het onderspit delven tegenover het geloof in bepaalde verhalen. In Walpoles geval heeft men meer waarde gehecht aan de mythe om Chatterton heen, dan aan de feiten. De feiten waar de rede zich mee voedt, worden door het geloof op een lager plan gesteld of zelfs genegeerd.

De tweede zin is op zichzelf gezien volstrekt logisch. Clio is één van de negen muzen, tevens dochter van Zeus en Mnemosyne en is dus een mythologisch figuur.⁶³ Het is vanzelfsprekend dat zij niet zonder mythen kan, want anders bestaat ze zelf niet. Clio is de muze van de geschiedschrijving en deze informatie geeft meer inhoud aan de uitspraak van Walpole. Als zij symbool staat voor de geschiedschrijving is de zin waarin ze genoemd wordt complementair aan de voorgaande. De geschiedschrijving kan niet zonder mythes, zonder verzonnen verhalen die voor de rede niet te bevatten zijn en dus feitelijk incorrect zijn. Wederom een uitspraak die de leugenachtigheid van geschiedschrijving wil blootleggen, iets verder in de tekst versterkt Walpole deze uitspraak door te zeggen dat er ‘geen groter Jezebel [is] dan Clio’. Hier wordt het beeld uit de Griekse mythologie versterkt met een iconische personage uit de Bijbel. Jezebel was een heidense vrouw die trouwde met koning Achab van de Israëlieten. Zij vereerde de afgod Baäl en stond bekend als een leugenachtige prostituee.⁶⁴ De mening van Walpole is duidelijk en hij drukt zich zeer sterk uit. Tot nu toe richtte hij zich vooral op de geschiedschrijving en de auteurs daarvan, nu richt hij zich ook tot hen die gebruik maken van de geschiedschrijving: ‘Oorspronkelijke poëzie is iets voor stoffige oudheidkundigen. [...] De meeste mensen vinden kopieën veel echter dan de oorspronkelijke werken waarnaar ze vervaardigd zijn. Kopieën strelen de eigentijdse smaak. Ze maken een knus kostuumstuk van dat verre, vreemde verleden’ (p. 175).

Niet alleen Chatterton, maar ook Ossian wordt door Walpole genoemd als voorbeeld van de ‘kounterfeitsels’ die overal gelezen worden. Het werk van Ossian is vergelijkbaar met dat van Thomas Rowley, de middeleeuwse monnik van Chatterton. Ossian is de naam die de Schotse schrijver James Macpherson (1736-1796) bedacht heeft. Macpherson deed voorkomen alsof hij epische gedichten had gevonden van een Schotse voorvader geschreven in het Gaelic. Hij vertaalde de gedichten naar het Engels en publiceerde de zogenaamde vertalingen. De gedichten waren enorm populair en zelfs Goethe citeert

eruit in *Die Leiden des jungen Werthers* (1774). Er waren enkele critici die de authenticiteit van zijn vertalingen aan de orde stelde, maar pas na zijn dood is uitgewezen dat er geen schrijver is geweest die Ossian heette en dat de (vertaalde) gedichten van Macphersons hand afkomstig zijn.⁶⁵

Volgens Walpole wil men (dat naamloze almachtige wezen, men) helemaal geen oorspronkelijkheid, maar een lege huls dat naar hun smaak het verleden weergeeft. Als ze maar kunnen geloven dat het een werkelijkheid is geweest. De echte geschiedenis is niet toegankelijk, want 'we hebben vervalsingen nodig om het verleden bewoonbaar te maken' aldus Walpole. De vervalsingen vormen het verleden zoals we dat kennen en Clio (de geschiedschrijving) kan niet bestaan zonder haar mythen (vervalsingen). Om met een absolute uitspraak de kwestie samen te vatten en te relativieren: geen geschiedenis is waar.

CONCLUSIE

Letter en Geest: een spookverhaal

Taal is een problematisch medium en staat op gespannen voet met de geest en de werkelijkheid. De roman wijst vooruit naar het betoog dat Kellendonk houdt in zijn essay 'Idolen'. Een verhaal, roman of novelle zal nooit een weerspiegeling zijn van de werkelijkheid, maar zal juist een beeld aan de werkelijkheid opdringen. Deze gedachte krijgt al vorm in *Letter en Geest*. Meerdere malen wordt expliciet commentaar gegeven op de (on)mogelijkheden van taal en de relatie tussen de letter en de geest. Het directielid Van Uffel zet al vroeg in de roman de toon: 'Hoe weten we zo zeker dat we iets begrijpen wanneer we lezen? Er is geen groter eenzaamheid dan die van de taal'. Doordat dit al vroeg in het verhaal wordt uitgesproken, lijkt het alsof de schrijver zijn eigen glazen ingooit in het nadeel van het verhaal. Als men niet kan begrijpen wat men leest, dan weet men ook niet zeker of hetgeen men hier leest en gaat lezen wel begrijpt. Maar deze gedachte wordt met opzet bij de lezer opgedrongen, want hier gebeurt exact waar Kellendonk zijn essay 'Idolen' mee afsluit: 'Het transparante venster waar je [als lezer] voor zit moet af en toe beslagen raken'. De uitspraak van Van Uffel zorgt ervoor dat er al direct een waas op het venster van de lezer terecht komt. Vanaf het begin wordt de lezer op het hart gedrukt zich af te vragen of hij wel begrijpt wat hij leest.

Van Uffel is ook degene die de bibliotheek beschouwt als een opslagplaats voor 'stoffelijke overschotten van myriaden gedachten', oftewel wat je in boeken leest is een dood beeld van iets dat iemand ergens in de werkelijkheid heeft waargenomen. Het is niet goed gesteld met de mogelijkheden van taal in de roman. Afbeelden doormiddel van taal is, volgens Kellendonk in 'Idolen', als een vader die een beeld maakte van zijn overleden kind, hoe vaak hij er ook naar keek: 'het dode kind werd daar alleen maar doder van'.

Er kleeft iets ironisch aan de kritiek die er gegeven wordt op de (on)mogelijkheden van taal in *Letter en Geest*. Kellendonk is genooddaakt om deze ideeën kenbaar te maken via diezelfde taal. Op het moment dat een dergelijke uitspraak wordt gedaan, heeft het ook betrekking op de uitspraak zelf. Waarschijnlijk is Kellendonk zich hier wel bewust van geweest en heeft hij zijn kritiek geschreven met dezelfde houding die hij verwacht van

kunstenaars: ‘Oprecht veinzen, [...] we doen net alsof we weten waar we het over hebben, en vergeten geen moment dat we maar doen alsof’. Doormiddel van Mandaat wordt ook het vertellen van een verhaal geïllustreerd en met vooral veel aandacht voor de problemen rondom het afsluiten van het verhaal. Dit kan alleen op een onnatuurlijke manier, zolang de dood niet zijn intrede doet. Het leven van de hoofdpersoon wordt aan het einde van het verhaal als het ware stilgezet op een willekeurige plek, zoals bijvoorbeeld op een tegel op een perron.

Net als bij het verhaal ‘Buitenlandse dienst’ wordt op het einde de lezer goed duidelijk gemaakt dat hij een verhaal aan het lezen is. In ‘Buitenlandse dienst’ wordt dat duidelijk gemaakt door de ontmaskering van de geestelijke gesteldheid van de hoofdpersoon, maar in *Letter en Geest* gebeurt dat op een veel explicietere manier. De lezer leest over een lezer die op het punt staat zijn boek dicht te slaan, langzaam afscheid neemt van het verhaal en zich weer bewust wordt van zijn werkelijke omgeving. Deze situatie zal de lezer onmiddellijk op zichzelf betrekken. Wat Kellendonk in ‘Idolen’ voor ogen heeft, wordt in *Letter en Geest* op een onmiskenbare manier toegepast, want met regelmaat vestigt het kunstwerk niet alleen de aandacht op zichzelf, maar ook op haar toeschouwer.

‘Buitenlandse dienst’

In dit verhaal probeert Kellendonk de lezer om de tuin te leiden met een ik-figuur wiens perceptie van de werkelijkheid uitermate onbetrouwbaar is. Het verhaal kan gelezen worden als een realistisch verhaal over een kluizenaar die een merkwaardige schoonmaker in dienst heeft. Een *close reading* van het verhaal laat zien dat er veel meer lijnen te trekken zijn tussen de signaalpunten in het verhaal. Subtiel worden er hints gegeven die tot nieuwe inzichten leiden en uiteindelijk voor een interpretatie kunnen zorgen. Het is een interessant verhaal waarin Kellendonk laat zien dat hij niet zomaar een verhaal heeft geschreven, maar dat het verhaal nauwkeurig is opgebouwd om twijfel bij de lezer te veroorzaken die pas op het einde bevestigd wordt. De hoofdpersoon van het verhaal is aanvankelijk geen vervreemdend personage en de lezer kan eenvoudig sympathie voor hem opbrengen. Voordat Jobs schoonmaker komt, zorgt hij dat ‘alle sporen van’ zijn ‘lichamelijke bestaan verwijderd’ zijn. Hij is vriendelijk, verzorgd en begaan met het lot van zijn schoonmaker. Logischerwijs roept de ik-figuur geen achterdocht op, omdat het verhaal door zijn ogen gepresenteerd wordt. Hij zal geen negatief waardeoordeel over zichzelf uitspreken, laat staan zijn handelen, op negatieve

wijze, afzetten tegen dat van de andere personages. Ondanks dat er al aanwijzingen zijn die het verhaal een merkwaardig karakter geven, zoals de manier waarop Job met de schoonmaker omgaat, wordt de onbetrouwbaarheid van de ik-persoon pas echt duidelijk als hij aan het einde hallucineert. Gamal verblijft illegaal in Nederland en woont in kraakpanden, waar hij op een armoedig matrasje slaapt. Er is geen enkele reden om te denken dat de hoofdpersoon niet te vertrouwen is, want de vreemde ontmoetingen en gesprekken lijken toch vooral te wijten te zijn aan de Egyptische schoonmaker. Kellendonk laat de lezer geloven in een onbetrouwbare hoofdpersoon die wellicht lijdt aan schizofrenie.

Bij dit kunstwerk is het niet altijd evident dat het om een kunstwerk gaat. Er zijn subtiele aanwijzingen die vragen kunnen oproepen bij de lezer aangaande de betrouwbaarheid van de hoofdpersoon, maar pas bij de hallucinatie aan het einde van het verhaal wordt de twijfel en argwaan bevestigd. Er ontstaat vervreemding en de lezer wordt zich bewust van het feit dat hij iets leest dat waarschijnlijk niet erg betrouwbaar is, want de hoofdpersoon hallucineert en het is goed mogelijk dat ook eerdere gebeurtenissen in het verhaal een hallucinatie zijn geweest. Tevens zal de lezer zich niet langer meer identificeren met de hoofdpersoon. Kellendonk creëert afstand tussen het verhaal en de lezer. Door de onzekerheid over de werkelijkheid die in het verhaal gepresenteerd wordt, zal de lezer zich bewust worden van de 'gekunstelde vorm' van het verhaal. 'Buitenlandse dienst' is geen weerspiegeling van de werkelijkheid, maar het verhaal dringt de werkelijkheid een beeld op van een hallucinerend persoon.

Kellendonk komt in 'Buitenlandse dienst' tot het punt dat hij in zijn essay 'Idolen' als ideaal stelt: kunst die de aandacht op zichzelf vestigt. Door de onbetrouwbare hoofdpersoon wordt de aandacht van de gebeurtenissen in het verhaal op een hoger plan getild en gericht op het verhaal zelf. Kellendonk heeft het verhaal subtiel opgebouwd naar een apotheose van ontzuivering toe. De ontzuivering geldt echter alleen voor de hoofdpersoon, want de lezer komt juist met meer vragen te zitten en zal misschien het verhaal nog een keer willen lezen voor een beter begrip ervan. Het is een vrij kort verhaal, maar er zijn zoveel lijnen te ontwaren die bij een eerste keer lezen over het hoofd worden gezien. In het hoofdstuk 'Jobstijding' heb ik geprobeerd om een aannemelijke verklaring te vinden voor de gebeurtenissen in 'Buitenlandse dienst' en ik denk dat deze erg plausibel is en de gebeurtenissen in een kloppend geheel plaatst. Het nadeel van elke interpretatie van dit verhaal is dat ze gebaseerd is op de

hersenschimmen van de ik-figuur Job. Zoals al werd aangekondigd aan het begin van het verhaal ligt ‘het slot aan de overzijde van de stilte achter de laatste zin’, maar het is niet duidelijk waar.

‘Dood en leven van Thomas Chatterton’

Het laatste verhaal van de bundel *Namen en Gezichten* is van een hele andere orde dan ‘Buitenlandse dienst’. Een vergelijking kan getrokken worden met het schizofrene karakter van de hoofdpersoon. Eén lange monoloog zonder onderbrekingen suggereert een ik-figuur die in zichzelf praat en zich inbeeldt dat er een gesprekspartner is, die er in werkelijkheid niet is. Deze aparte vertelsituatie zorgt ervoor dat de lezer zich toch afvraagt wat er aan de hand is, want dit is, wederom, niet zomaar een verhaal. Hier is iets vreemds aan de hand en het verhaal laat zich niet erg gemakkelijk lezen. Naast de vertelsituatie wekt de inhoud van het verhaal de nodige argwaan op. De hoeveelheid namen die voorbij komen en de citaten waarmee gestrooid wordt, houden de lezer scherp.

Wesselings studie stelt via dit onderzoek een interessante vraag aan het verhaal van Kellendonk: is het een postmodernistisch historisch verhaal? De historische feiten blijken grotendeels te kloppen, maar het feit dat de twee personages elkaar nooit in werkelijkheid hebben kunnen ontmoeten, is een postmodern verschijnsel. Maar dit postmoderne verschijnsel lijkt te worden gebruikt om een modernistisch probleem te behandelen, namelijk de onbetrouwbaarheid van de geschiedschrijving en de leugens die daarbij gebruikt worden.

Uit hoofdstuk 7, ‘Een historisch verhaal’, blijkt dat ‘Dood en leven van Thomas Chatterton’ zich niet zondermeer onder de noemer modern of postmodern laat scharen. Het expliciete commentaar van de hoofdpersoon op de geschiedschrijving en de perceptie van de werkelijkheid is een kenmerk van een modernistisch werk. De inhoud van het commentaar is ook modernistisch van aard, want Walpole spreekt over verschillende verhalen die dezelfde geschiedenis beschrijven. Een sterker punt is het feit dat hij zich druk maakt over deze ‘verzinsels’ en ‘leugens’, want in een postmodern werk zou hier geen probleem van gemaakt worden. Postmodernisten omarmen juist de mogelijkheid om meerdere geschiedenissen naast elkaar te laten bestaan en combineren historische feiten met fictie. Een voorbeeld van postmodernistische omgang met

historische feiten is de opvoering van Alfred de Vigny in Kellendonks verhaal. In werkelijkheid heeft hij nooit met Horace Walpole in gesprek kunnen gaan, omdat hij pas geboren werd toen Walpole al overleden was. De kwestie over De Vigny als werkelijk aanwezig persoon in het verhaal of als denkbeeldige voorstelling verandert hier niets aan. In beide gevallen is het historisch onmogelijk, omdat Walpole nooit kennis heeft gehad van de persoon De Vigny. Kellendonks verhaal neigt meer naar het modernisme door het expliciete commentaar op geschiedschrijving van de hoofdpersoon. Door de onmogelijke ontmoeting creëert Kellendonk echter wel een eigen geschiedenis die niet strookt met de historische feiten en hierdoor heeft het verhaal een zweem van postmodernisme over zich.

In het verhaal wordt er vanuit gegaan dat de lezer bekend is met de figuren uit de, voornamelijk Britse, literatuurgeschiedenis die *en passant* voorbij komen, want ze worden verder niet toegelicht of als karakter uitgewerkt. Omdat het niet allemaal erg bekende figuren zijn, kan de relaas van Walpole al gauw worden afgedaan als nonsens. Hierdoor bereikt Kellendonk eenvoudig wat hij in zijn essay als doel stelt: het constante bewustzijn van de gekunsteldheid van het kunstwerk. Maar het zou te makkelijk zijn om te stellen dat Kellendonk een onbegrijpelijk verhaal heeft willen schrijven om maar de suggestie van een kunstwerk te wekken. Om coherentie te kunnen vinden in dit verhaal is informatie van buitenaf nodig. Kellendonk is secuur te werk gegaan en heeft nauwkeurig alle feitjes verwerkt in het verhaal. Er is geen onzinnigheid in het verhaal te vinden. Alle uitspraken van Walpole zijn te herleiden op historische feiten. Met een *overkill* aan informatie heeft hij in compacte vorm een vernuftig verhaal geschreven. Het verhaal is nogmaals alleen interessant voor de lezer die dezelfde informatie als Kellendonk paraat heeft of de moeite neemt om het verhaal te controleren op de historische feiten. Deze lezer zal zich constant bewust zijn van Kellendonks spel met de historische feiten en daardoor ook van de kunstmatigheid van het kunstwerk dat 'Dood en leven van Thomas Chatterton' heet. De onwetende lezer zal zich continu afvragen waar het verhaal nou over gaat en wie de personages zijn. Zowel de aanwezigheid als de afwezigheid van voorkennis zorgt voor Kellendonks gewenste effect bij de lezer.

De gemene deler

De verhalen zijn erg verschillend, maar hopelijk is uit deze studie duidelijk geworden dat Kellendonks poëtica in elk van de drie verhalen vorm krijgt. In *Letter en Geest* is de stem van Kellendonk het duidelijkst aanwezig. Het verhaal kan ook makkelijk verweven worden met concrete ideeën over taal en verhalen, want het hoofdpersonage werkt immers in een Bibliotheek, een plek waar taal wordt opgeslagen. Door het commentaar in het verhaal wordt des te beter het doel bereikt dat Kellendonk voor ogen heeft in 'Idolen', want het kunstwerk vestigt de aandacht op zichzelf en er wordt duidelijk gemaakt waarom het kunstwerk niet meer geloof mag eisen dan ze voor zichzelf nodig heeft. Taal is een onbetrouwbaar medium en een verhaal 'mag zich nooit beroepen op "het leven"'. In 'Buitenlandse dienst' wordt niet expliciet vorm gegeven aan de poëtica van Kellendonk, maar volgt het verhaal wel de richtlijnen die hij later stelt in zijn essay. Ondanks dat het niet direct aan de oppervlakte ligt, wordt uiteindelijk wel duidelijk dat het verhaal niet is wat het lijkt. Tevens vestigt het verhaal de aandacht op zichzelf en de onbetrouwbaarheid van de gegevens die middels de tekst verstrekt zijn aan de lezer. 'Dood en leven van Thomas Chatterton' is het verhaal met de meeste haken en ogen. Ten eerste is het al niet duidelijk wie er aan het woord is en dan is er de grote hoeveelheid namen en feiten die alleen voor ingewijden bekend zijn. Daarbij wordt in het verhaal ook de geschiedschrijving in twijfel getrokken en wordt betoogd dat ze volstaat met leugens, omdat dat de enige manier is om het 'verleden bewoonbaar te maken'.

In alle verhalen is Kellendonk erin geslaagd de lezer te laten merken dat hij een kunstwerk aan het lezen is dat geen weerspiegeling is van de werkelijkheid en dat ook niet pretendeert te zijn. In elk verhaal zijn er aspecten te vinden die de lezer kunnen doen opkijken van de tekst en hem laten afvragen wat hij nu aan het lezen is en of hij begrijpt wat er staat geschreven. Bij een ervaring met Kellendonks kunst moet 'het transparante venster waar je voor zit af en toe beslagen raken met rijm, en moet het glas zichtbaar worden door de spookachtige ijsvarens die erop groeien'.

Noten

¹ F. Kellendonk, *Het Complete Werk*. Amsterdam, 1993. p. 859.

² Ibidem.

³ Ibidem. p. 860.

⁴ F. Kellendonk, *Het Complete Werk*. Amsterdam, 1993. p. 850.

⁵ Kellendonk verklaart dat de Bijbelvertaling die hij heeft gebruikt dateert uit 1937 en is uitgegeven door de apologetische vereniging 'Petrus Canius'.

⁶ Ibidem. p. 849.

⁷ Ibidem. p. 846.

⁸ Ibidem. p. 851.

⁹ Ibidem. p. 852.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem. p. 853.

¹² Ibidem. p. 854.

¹³ Ibidem. p. 859.

¹⁴ Ibidem. p. 858.

¹⁵ Ibidem. p. 859.

¹⁶ Deze redenering geldt alleen voor de veinzende persoon zelf. Toeschouwers zullen altijd blijven getuigen dat de veinzer in kwestie veinst; ook als hij zelf dit bewustzijn niet heeft en is hij vergeten dat hij doet alsof. Iemand kan veinzen dat God bestaat, maar als deze vergeet dat hij dit veinst dan wordt de eerder geveinsde werkelijkheid realiteit. Deze realiteit is voor toeschouwers nog steeds veinzerij en ze zullen de werkelijkheid niet delen met de veinzende persoon die vergeten is dat hij doet alsof.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem. p. 860.

²¹ F. Kellendonk, *Letter en Geest: een Spookverhaal*. Amsterdam, 1982.

²² *Bijbel: NBG-vertaling 1951*. Haarlem, 1995. p. 161.

²³ *Het Complete Werk*. p. 852.

-
- ²⁴ Van Dale: *Groot Woordenboek der Nederlandse Taal*. Utrecht, 2004.
- ²⁵ C. Verhoeven, *Mensen in een grot: beschouwingen over een allegorie van Plato*. Baarn, 1983. p. 46-54.
- ²⁶ Stephen P. Thornton, *Solipsism and the Problem of Other Minds*. Limerick, 2004.
- ²⁷ *Het Complete Werk*. p. 859.
- ²⁸ S. Vestdijk, 'Het pernicieuze slot'. In: *Forum* 3, 1934. p. 1200.
- ²⁹ *Bijbel: NBG-vertaling 1951*, Mattheüs 10:39. Haarlem, 1995. p. 9.
- ³⁰ F. Kellendonk, 'Beeld en gelijkenis' in: *De veren van de zwaan*. Amsterdam, 1987. p. 141.
- ³¹ *Ibidem*. p. 144-145.
- ³² F. Kellendonk, *De Verhalen van Frans Kellendonk*. Amsterdam, 2004.
- ³³ Van Dale. Utrecht, 2005.
- ³⁴ *The Cambridge Companion to Moliere*, ed: D. Bradley en A. Calder. Cambridge, 2006. p. 71-81.
- ³⁵ American Psychiatric Association, *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, DSM-IV-TR*. Washington, 2000.
- ³⁶ *DSM-IV*. p. 297 & p. 311.
- ³⁷ *DSM-IV*. p. 298.
- ³⁸ *DSM-IV*. p. 300.
- ³⁹ *The Oxford Companion To English Literature*. Ed. M. Drabble. Oxford, 2000. p. 1071-1072.
- ⁴⁰ R.W. Ketton-Cremer, *Horace Walpole*. Northampton, 1964. p. 259.
- ⁴¹ *The Cambridge Guide To Literature in English*. Ed. Ian Ousby. Cambridge, 1993. p. 990.
- ⁴² Amanda Vickery, 'Horace Walpole and Strawberry Hill' in: *The Guardian*, 20 februari 2010. Ook te lezen op: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2010/feb/20/horace-walpole-strawberry-hill>. Zij vraagt zich in het artikel af: 'Was Walpole gay? Is Strawberry Hill the manifestation of a gay aesthetic?'. Volledige beantwoording van deze vraag blijft uit.
- ⁴³ B. Craveri, *Madame du Deffand and her World*. Boston, 1994. p. 260-336.
- ⁴⁴ Stephen Gwynn, *The life of Horace Walpole*. 1932. p. 237.
- ⁴⁵ A. de Vigny. *Oeuvres Complètes*. Ed. Paul Viallaneix. Paris, 1965. p. 568.

-
- ⁴⁶ Ibidem. p. 582.
- ⁴⁷ D. Hollier, *A New History of French Literature*. Cambridge, 1989. p. 655.
- ⁴⁸ *Oxford Companion to English Literature*. Ed. M. Drabble. Oxford, 2000. p. 192.
- ⁴⁹ T. Rowley, *The Rowley Poems by Thomas Chatterton*. Ed: M.E. Hare. Oxford, 1911.
- ⁵⁰ <http://www.twickenham-museum.org.uk/detail.asp?ContentID=174>
- ⁵¹ R.W. Ketton-Cremer, 1964. p. 135.
- ⁵² Hill, Rosmary, "Welcome to Strawberry Hill: Chronology and Architecture at the Service of Horace Walpole" in: *Times Literary Supplement*, May 19, 2010.
http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/the_tls/article7130418.ece
- ⁵³ D. Punter, *The Gothic*. Malden, 2004. p. 177.
- ⁵⁴ R.W. Ketton-Cremer, 1964. p. 194-195.
- ⁵⁵ E. Wesseling, *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*. Utrecht, 1990.
- ⁵⁶ Ibidem. p. 124.
- ⁵⁷ Ibidem. p. 87. Wesseling geeft in haar noten aan dat de filosoof Hegel als autoriteit geldt op dit gebied en dat zij de termen van hem geleend heeft.
- ⁵⁸ Ibidem. p. 106.
- ⁵⁹ Ibidem. p. 112.
- ⁶⁰ *The Cambridge Guide To Literature in English*. Ed. Ian Ousby. Cambridge, 1993. p. 990.
- ⁶¹ De laatste zin in *The Cambridge Guide to Literature in English* geeft weg dat de geschiedenis toch in het voordeel van Walpole is bijgesteld: 'His reputation was impugned by Wordsworth, Coleridge, Keats and Hazlitt who *wrongly* thought him responsible for the death of Chatterton' (Mijn cursivering DvZ).
- ⁶² E. Wesseling, 1990. p. 122.
- ⁶³ M.P.O Morford en R.J. Lenardon, *Classical Mythology*. Oxford, 2007. p. 130.
- ⁶⁴ R. Brownrigg, *Who's Who in the Bible*. New York, 1980. p. 209.
- ⁶⁵ *The Oxford Companion To English Literature*. Ed. M. Drabble. Oxford, 2000. p. 627-628.