

Gender en klasse in de sociaal-realistische romans van Piet van Aken (1920-1984)

Vrouwelijkheidsconstructies vanuit het
perspectief van de feministische narratologie

Bernard Verstraete

Proefschrift voorgelegd tot het behalen van de graad van Doctor in de Letterkunde
2018

voor wijlen mijn ouders

Promotor Prof. dr. Yves T'Sjoen
Vakgroep Letterkunde

Copromotor Prof. dr. Lars Bernaerts
Vakgroep Letterkunde

Decaan Prof. dr. Marc Boone

Rector Prof. dr. Rik Van de Walle

INHOUD

Woord vooraf	vii
Samenvatting	ix
Summary	xv
Inleiding	1
Piet van Aken (1920-1984)	9
<i>DEEL EEN: THEORETISCH KADER</i>	21
Hoofdstuk 1 NARRATOLOGIE	23
1.1 De geschiedenis.....	25
1.2 De auteur.....	25
1.3 De vertelinstantie	30
1.4 Focalisatie	31
1.5 Bewustzijnsvoorstelling	41
1.6 Karakterisering van personages.....	47
Hoofdstuk 2 GENDER	63
2.1 Gender als narratologische categorie.....	64
2.2 Theoretische verantwoording.....	65
2.3 Gender als (zelf)representatie	69
2.4 Weerbarstig lezen.....	118
<i>DEEL TWEE: GEVALSTUDIES</i>	125
De ‘mythische romans’	127
Hoofdstuk 3 HET HART EN DE KLOK (1944) - De genese van de burgervrouw	129
3.1 De geschiedenis.....	129
3.2 De vertelinstanties, de focalisatie en de bewustzijnsvoorstelling	136
3.3 Karakterisering van personages.....	163
3.4 Vrouwelijkheidsconstructie concreet: sekse en gender als proces in een patrifocale burgerlijke context	186

3.5	De oedipale logica weerbarstig gelezen	206
Hoofdstuk 4	DE DUIVEL VAART IN ONS (1946): De genese van de middenklasse vrouw	209
4.1	De geschiedenis	210
4.2	De auteur	239
4.3	De vertelinstanties, de focalisatie en de bewustzijnsvoorstelling	243
4.4	Karakterisering van personages	273
4.5	Vrouwelijkheidsconstructie concreet: sekse en gender tussen instinct en 'ziel'	301
4.6	De oedipale logica weerbarstig gelezen	325
	Vrouwelijkheidsconstructie in de 'mythische' romans.....	328
	B: De 'klassieke' sociale romans	337
Hoofdstuk 5	HET BEGEREN (1952): de socialistische vrouw	339
5.1	De geschiedenis	339
5.2	De vertelinstanties, de focalisatie en de bewustzijnsvoorstelling	346
5.3	Karakterisering van personages	356
5.4	Vrouwelijkheid concreet: keuken, bed en authentieke begeerte	380
5.5	De oedipale logica weerbarstig gelezen	391
Hoofdstuk 6	KLINKAART (1954): de onderworpen proletarische vrouw	395
6.1	De geschiedenis	395
6.2	De vertelinstanties, de focalisatie en de bewustzijnsvoorstelling	400
6.3	Karakterisering van personages	409
6.4	Vrouwelijkheid concreet: 'assujetissement' – vervreemding.....	431
6.5	De oedipale logica weerbarstig gelezen	433
	Vrouwelijkheidsconstructie in de 'klassieke' sociale romans.....	435
	C: De postindustriële roman.....	437
Hoofdstuk 7	DE HOOGTEWERKERS (1982): de verkrampte geïndividualiseerde vrouw	439
7.1	De geschiedenis	439
7.2	De vertelinstanties, de focalisatie en de bewustzijnsvoorstelling	446
7.3	Karakterisering van personages	456
7.4	Vrouwelijkheid concreet: moeizame constructie van een vrouwelijke seksuele identiteit.....	480
7.5	De oedipale logica weerbarstig gelezen	483
Besluit	487
Bibliografie	505

Woord vooraf

Het schrijven van dit proefschrift was zoals gebruikelijk een werk van lange adem met de nodige pieken en dalen. Soms ging het wat moeizamer, dan weer vlotter. Er ging veel intens studiewerk aan vooraf en de verwerking ervan gaf veel voldoening. Maar altijd was er de inspirerende en ondersteunende omgeving van de vakgroep Letterkunde en van tal van mensen daarbuiten.

Ik kan me goed voorstellen dat professor Yves T'Sjoen even aarzelde toen ik hem in mijn laatste weken als leraar Nederlands als vreemde eend in de academische bijt vroeg om mijn voorstel om te doctoreren in overweging te nemen. Ik ben hem uitermate dankbaar dat hij na een eerste gesprek bereid was mij als promotor te begeleiden en de weg te wijzen in de administratieve geplogenheden. De jaren daarna heeft hij mijn onderzoek trefzeker begeleid met inspirerende vragen en kritische aantekeningen. Ook voor zijn minutieuze lectuur van mijn teksten ben ik hem dankbaar. In mijn dank en waardering moet ik zeker ook professor Lars Bernaerts betrekken. Hij was eerst als lid van de doctoraatsbegeleidingscommissie en daarna als copromotor van onschatbare waarde. Bij hem kon ik altijd terecht met mijn vragen over narratologische aspecten. Met zijn enthousiaste en scherpzinnige analyses zette hij mij vaak op weg naar een oplossing voor een aantal netelige vraagstukken.

Ook professor Chia Longman moet ik hier bedanken. Zij was de eerste twee jaar mijn copromotor tot talrijke andere drukke academische bezigheden haar noopten de begeleiding stop te zetten. Professor Bernaerts nam toen van haar over. Professor Longman introduceerde mij op interuniversitaire genderseminaries waar ik vertrouwd raakte met de vele genderinvalshoeken die ik kon gebruiken bij de analyse van de vrouwelijkheidconstructies. Mijn dank ook aan professor Bart Vervaeck (KU Leuven) en professor Koen De Temmerman, de andere leden van de doctoraatsbegeleidingscommissie voor de aandacht voor en de commentaar op de eerste versies van de hoofdstukken. Professor Bart Keunen dank ik voor de introductie in Jamesons ideologiekritische hermeneutiek. Zijn grondige en indringende analyse van mijn eerste pogingen waren zeer verhelderend. Psychoana-

lyticus dr. Abe Geldhof was zo vriendelijk om wat ik aan lacaniaanse ideeën wilde verwerken te duiden en om mij waar nodig te corrigeren. Zijn inbreng was zeer waardevol, waarvoor mijn dank

Ten slotte ben ik nog Bea Maenhout en Waldo Verstraete dankbaar voor hun mentale en praktische ondersteuning. Bea voor haar interesse in de vorderingen en vooral voor de vrouwelijke invalshoek van haar vragen over de inzichten die mijn onderzoek opleverde. Ze hebben mij behoed voor mogelijks te weinig genuanceerde mannelijke conclusies. Waldo heeft mij als digibeet meer dan eens uit de penarie geholpen met oplossingen van ICT- en tekstverwerkingsproblemen. Ook zijn terloopse taalkundige tussenkomsten waardeer ik ten zeerste. Oud-collega Luc Inion was zo vriendelijk om de Summary bij te vijlen. Mevrouw Gitte Callaert dank ik voor de hulp bij de eindredactie van mijn proefschrift. Daarmee is het lijstje namen verre van volledig. Er zijn nog heel wat mensen uit mijn kennissenkring die bij gelegenheid naar de voortgang vroegen. Zij beseffen waarschijnlijk niet hoeveel deugd hun sporadische interesse telkens deed. Zij zullen het mij hopelijk niet kwalijk nemen dat ik ze hier niet vermeld. Het risico dat ik iemand vergeet is te groot. Ik reken erop dat zij wel weten wie ik bedoel. Zonder die hele inspirerende en ondersteunende omgeving had ik dit onderzoek nooit tot een goed einde gebracht.

Samenvatting

Piet van Aken (1920-1984) werd in de Vlaamse literatuurgeschiedenis bij de vormvernieuwers van de naoorlogse generatie gerekend (Brems, 2006). Tussen 1942 en 1982 publiceerde hij naast verhalen en literaire kritische bijdragen zeventien romans, waarvan er vijf als sociaal-realistische romans gecatalogiseerd kunnen worden. Die heb ik voor de gevalstudies geselecteerd. *Het hart en de klok* (1944), *De duivel vaart in ons* (1946), *Het begeren* (1952), *Klinkaart* (1954) en *De hoogtewerkers* (1982). In de jaren 1960 tot 1980 werden de eerste vier herhaaldelijk herdrukt. Hij was in die periode een belangrijke figuur in het Vlaamse literaire landschap. Tegelijk werden zijn literaire naam en faam tot dit sociaal-realistisch werk gereduceerd.

In die sociaal-kritische romans verbindt Van Aken op een heel eigen wijze expliciet de historische sociale context en de genderpositionering. Hij besteedt daarbij ruim aandacht aan de constructie van de vrouwelijke personages. Die romans lenen zich dan ook voor een kruispuntanalyse van gender en klasse. De eerste vier romans situeert hij nadrukkelijk einde negentiende, begin twintigste eeuw. In die periode schetst hij met veel concrete gegevens de opkomst van het industriële kapitalisme en van de proletarisering van de subagrarische paupers. Gender, en vrouwelijkheid in het bijzonder, worden door die context bepaald

Het hart en de klok brengt het verhaal van de jonge vrouw Roza Steenklamp. Zij is de dochter van de eigenaar van een industriële steenbakkerij. Zij bewondert bij haar vader de patrifocale burgerlijke eigenschappen van affectcontrole en daadkracht die hem en het bedrijf welvaart gebracht hebben en ze kijkt neer op de tomeloze zinnelijkheid die haar broers met de paupers gemeen hebben. Zij vraagt zich af wat zij als jonge burgerlijke vrouw aan moet met haar libidineuze gevoelens voor een man die bovendien uit is op de overname van het bedrijf. Ze vreest dat zij afbreuk zal doen aan de burgerlijke waarden als ze toegeeft aan de vrouwelijke jouissance. Haar broers schakelen elkaar uit in een gevecht om een vrouw. Zijzelf zal uiteindelijk met toestemming van haar vader trouwen met die andere man die de vrouw in haar tot leven gewekt heeft. Op die manier blijft het bedrijf in de familie. Zij bestendigt als vrouw de sociale cohesie en de suprematie van de patrifocale burgerlijke cultuur. En zij ontdekt wat vrouwelijke ervaring van sekse is.

De duivel vaart in ons speelt zich af vlak na de Eerste Wereldoorlog in de schaduw van datzelfde bedrijf, maar nu wordt het verhaal verteld van Godelieve, een jonge vrouw uit de middenklasse. De proletariërs geven zich na gedane arbeid 's nachts en op feesten over aan wilde libidineuze orgieën in de herberg van Godelieves ouders. Zij werd daarvan door haar ouders scrupuleus weg gehouden. Ze wordt in de roman geconstrueerd als een onschuldige, maagdelijke jonge vrouw die een platonische relatie heeft met Claude, de zoon van de meestergast. Die jongen heeft samen met de zoon van Roza Steenklamp (uit *Het hart en de klok*) gestudeerd aan een katholiek college. Daardoor is hij doordrongen van de christelijk burgerlijke beschaving, die door de gnomische figuur van de Dominee in een expliciet nietzscheaanse verwoording als decadent wordt omschreven. Claude is zijn proletarische afkomst ontgroeid en hij leunt als middenklasse man aan bij de als gecorrumpeerd voorgestelde christelijk-burgerlijke kapitalistische klasse. Tot de Joker, een leeftijdgenoot van Claude, na jaren op zee in het dorp terugkeert. Hij wordt gesitueerd aan de onderkant van de proletarische klasse. Hij wordt – opnieuw door de Dominee – omschreven als het prototype van de nietzscheaans-dionysische mens. Hij zet zijn zinnen op Godelieve, het mooiste meisje van het dorp. Hij appelleert onweerstaanbaar aan haar ‘Geschlechtlichkeit’, de vrouwelijke jouissance die als ‘ziel’ wordt omschreven. Zij biedt zich omwille van hun jarenlange platonische relatie eerst aan Claude aan. Hij wijst haar door zijn christelijke scrupules af omdat zij niet kan garanderen dat zij genoeg van hem houdt om met hem te trouwen. Onmiddellijk daarna geeft zij zich over aan de Joker en in zijn armen beleeft zij een verrukkelijk orgasme, waarbij zij zich voelt als een ‘teef wier spieren huiverden van bronst’. Claude en de Joker vechten om haar en de Joker dient Claude ongewild een dodelijke slag toe. Hij verschuilt zich in de buurt om aan het gerecht te ontsnappen. In een lange bewustzijnsmonoloog en in gesprekken met de Dominee reflecteert Godelieve over haar vrouwelijke ervaring van seksualiteit, haar ‘Lebensinstinkt’ dat aan de daarop gebaseerde liefde eeuwigheidswaarde verleent.¹ Toch verraadt Godelieve de schuilplaats van de Joker opdat hij door het gerecht veroordeeld wordt. Zo denkt ze hem en hun relatie in de verburgerlijkte middenklasse te incorporeren. Ook hier wordt vrouwelijkheid bepaald door de burgerlijke normen. De jonge vrouw heeft een beschavende rol. Zij incorporeert de lagere voorburgerlijke waarden in de dominante cultuur en vertolkt een inconsistente synthese in een middenklasse die de burgerij ontsmet en revitaliseert.

Het begeren speelt zich af rond 1900 in dezelfde omgeving, maar met andere protagonisten. De arbeiders uit de steenbakkerijen zijn in staking gegaan tegen hun uitbuiting. Ze worden door een lock-out uitgehongerd. Dan komt een vakbondsman in de streek aan en hij slaagt erin de arbeiders te verenigen rond een solidaire stakerskas. In eerste instan-

¹ Omwille van die nietzscheaanse vrouwelijkheidsconstructie werd deze roman door de dominante katholieke literaire kritiek in de lijst van voor katholieken ‘verboden boeken’ opgenomen.

tie is dit het verhaal van een man Balten Reusens, een kleine, strak kapitalistisch ingestelde boer, die de harde opstelling van de patroon bewondert en die de stakers ‘sukkel’ vindt. Maar dan haalt zijn broer, die met hem en nog een jongere broer samenwoont, een vrouw in huis. Balten wordt meegezogen in een rauwe begeerte naar zijn schoonzus, Maria. Hij neemt wat of wie hij begeert, maar zij weerstaat hem stilzwijgend. Het maakt hem razend. Hij merkt dat Maria ‘warm’ en ‘hartstochtelijk’ is wanneer zij zorgt voor wie gekwetst en uitgebuit wordt. Daarnaast helpt Maria de stakers bij het oprichten van een socialistische bond. Maria wordt hier geconstrueerd als het prototype van de socialistische vrouw.² Als vrouw in een extreem patri focale samenleving weet zij uit ervaring wat het betekent uitgebuit te worden en zij weet dat alleen koppige weerstand en solidariteit, waartoe zij als vrouw gepredisponerd is, daaraan iets kunnen doen. Geleidelijk aan ontdekt Balten dat de sociale begeerte op dezelfde manier als de individuele begeerte mensen op weg zet naar hun ‘zaligheid’. Hij ziet in dat hij als man bij een vrouw de helende ‘zaligheid’ zoekt, die reminiscenties oproept aan de symbiotische eenheid tussen ‘infans’ en Moeder (Freud/Lacan). Wat de man begeert, is op te gaan in de vrouwelijke wellust die hij diep in haar situeert als de bron van alle ‘zaligheid’. De kracht van de vrouw (Maria) ligt in het gegeven dat zij zich weerbarstig kan opstellen. Zij bepaalt wie ze toelaat. Balten begint ook te begrijpen dat de sociale begeerte, die de uitgebuiten motiveert om te streven naar een voor iedereen warme en zalige klasseloze maatschappij van dezelfde aard is als wat hij bij de vrouw Maria zoekt. Hij transfereert en sublimeert zijn mannelijke begeerte tot het niveau van de sociale begeerte. Het is de enige manier om Maria te ‘krijgen’. Het vrouwelijk personage fungeert hier als katalysator. Zij neemt de individuele begeerte op in de alomvattende sociale begeerte.

Klinkaart is het verhaal van de lange eerste werkdag van een elfjarig meisje rond de eeuwwisseling (1900). Het verhaal wordt gepresenteerd vanuit haar focalisatie. Zij heeft de jaren daarvoor over de kleintjes thuis gemoederd. Ze voelde zich daar goed bij en ze is trots dat ze met de groten mee mag naar de steenbakkerij. Ze is als focalisator een onbevengene kind. Haar bewustzijn registreert wat de andere personages, vooral haar grotere zus Nel, zeggen. Zo ervaart de lezer dat haar een lange werkdag te wachten staat waarover de dreigende schaduw hangt van haar ‘inschrijving’ door de patroon op het einde van de werkdag. Dan zal ze als proletarische vrouw-in-wording onderworpen worden aan het jus primae noctis van de grote baas, die dat recht dan doorgeeft aan de meestergast, zijn bastaardzoon. In het patri focaal kapitalisme, zoals ook De Beauvoir dat omschrijft, is het ‘a-sujettissement’ (Foucault) (Butler) van de vrouw dubbel. Het meisje wordt als vrouw van haar subjectiviteit vervreemd en aan de patri focale kapitalistische orde onderworpen.

² Marxistisch geïnspireerde Lacanianen hebben het over een matriarchaal marxisme versus een patriarchaal kapitalisme (Pavon-Cuellar, 2017) (Tomšič, 2015).

Alle mannen – ook de medewerkers – ontlenu in de geest van de mythe van de omnipotente Oervader (Freud) (Lacan) het recht om de vrouw als object van hun begeerte te behandelen. Toch construeert Van Aken ook in deze novelle in zijn vrouwelijke personage Nel een weliswaar kleine kern van vrouwelijke weerbarstigheid.

In zijn laatste roman *De hoogtewerkers* situeert Van Aken zijn personages in dezelfde streek, maar in de postindustriële context van de jaren 1970. In de configuratie van het neoliberale, meritocratische nieuwe kapitalisme (Sennet, 2007) is de steenbakkersindustrie ontmanteld en vervangen door multinationals die op de golven van het fluctuerend kapitaal delokaliseren en die belang hebben bij flexibele gedecontextualiseerde en geïndividualiseerde subjecten. Zij worden daarbij gereduceerd tot hun seksuele identiteit, waarbij mannen meer gericht zijn op autonomie (thanatos) en vrouwen op symbiose (eros) (Verhaeghe, 2014). Louis is zo een gedecontextualiseerde op zijn eenzellige autonomie gerichte man. Hij heeft ooit in een van die steenbakkerijen gewerkt, maar hopt nu van klus naar klus en van vrouw naar vrouw. Hij komt voor logies terecht bij Irma, een jonge weduwe en haar tienerdochter. Louis en Irma gaan een aarzelende relatie aan, gebaseerd op onregelmatige seks, waarbij het initiatief meestal van Irma uitgaat. Vooral vanuit de mannelijke focalisatie van Louis wordt zij geconstrueerd als een verkrampde vrouw, die vreest dat hij haar vanuit zijn eenzellige drang naar autonomie in de steek zal laten. Dan zal zij als op symbiose gerichte vrouw ‘leeg’ achterblijven. Zij staan voor elkaars ‘zijnstekort’ (Lacan). Om een subject te worden heeft mannelijkheid (thanatos) vrouwelijkheid (eros) nodig en omgekeerd. Maar beide heffen elkaar op, zodat het subject in die begeerde zijnseenheid tegelijk ten onder gaat. Het zijnstekort is het perpetuum mobile van de begeerte. In de personageconstructie wordt dat in Louis vertaald in zijn castratieangst, in Irma in haar neurotische verlatingsangst. Na een conflict over Louis’ (onschuldige) omgang met haar dochter, gaat Louis bij haar weg. Toch keert hij uiteindelijk naar haar terug. Zij wijst hem af, maar holt hem dan huilend en struikelend achterna. Van de aan het nieuwe kapitalisme gerelateerde decontextualisering en individualisering is het vrouwelijk subject nog meer dan het mannelijke het slachtoffer.

Die voor Van Aken typische correlatie tussen gender en klasse heb ik met de focus op de vrouwelijkheidsconstructie geanalyseerd vanuit het perspectief van de feministische narratologie. De analyse van vertelinstantie, focalisatie en bewustzijnsvoorstelling laat zien welke instantie zich uitspreekt over vrouwelijkheid en welke haar percipieert en appercipieert en hoe dat zich in de bewustzijnsvoorstelling manifesteert. Feministische narratologen stellen vast dat het vrouwelijke narratieve subject ondervertegenwoordigd is. Ook bij Van Aken domineert de mannelijke vertelinstantie en focalisatie, ook als de vertelling en de focalisatie in hoofdzaak bij een vrouwelijk personage gelegd werden. Wat zij vertellen en hoe zij zichzelf percipiëren integreert altijd mannelijke intradiegetische vertelling en focalisatie. De voorstelling van het vrouwelijk bewustzijn is telkens mannelijk mee ingekleurd. Vrouwelijkheid wordt voorgesteld binnen een ‘male-

centered frame of reference' (De Lauretis). Van Aken werkt in zijn vrouwelijke personages ook een vrouwelijkheid uit, die als 'authentiek' kan worden omschreven. Zelfs daar is het referentiekader patrifocaal. Hij refereert wel aan de echte complexe en contradicto-
rische ervaringen van jouissance van reële vrouwen, maar hij doet dat met eerder vage, mannelijke metaforen. Het voelt aan als een goedmenende constructie van vrouwelijkheid door een White European Male.

Feministische narratologie houdt rekening met de ideologische context van creatie en receptie van literatuur en ze schrijft zich in onder de ideologiekritiek. Literatuur is in die optiek een van de ideologische apparaten (Althusser) waarmee de dominante klasse haar ideologie in het collectieve onbewuste masseert. Feministische kritische cultuurkritiek stelt vast dat de narratologische achterstelling van het vrouwelijke een vertaling is van de positionering ervan in de subjectconstitutie zoals die in de psychoanalytische theorie geconceptualiseerd wordt (Butler) (De Lauretis). Dat vertaalt zich in de karakterisering van de personages die ook bij Van Aken patrifocaal gekleurd is. De Lauretis vindt de narratieve beweging zelf oedipaal. Voor Fetterley maakt dat lezen voor vrouwen tot een schizofrene bedoening. Ze dreigen 'vermannelijkt' te worden ('immasculation'). Zij pleit dan ook voor een weerbarstige lezing.

Omdat gender in de feministische analyse genormeerd wordt door de dominante ideologie leggen zij bij de voorstelling van vrouwelijkheid ook een verband met het marxistisch vertoog over klasse. De analyse van de karakterisering van de personages met Jamesons ideologeem toont aan dat ook bij Van Aken vrouwelijkheid voorgesteld wordt binnen een dwingende heteroseksuele matrix, die opgedrongen wordt door de ideologie van de kapitalistische burgerlijke cultuur. Die ideologische subtekst gaf Van Aken als 'socialistisch' auteur een eigen stek in de sociaal-kritische literatuur van de tweede helft van de twintigste eeuw. Zijn vrouwelijkheidsconstructie bleef binnen het mannelijk referentiekader, maar de nietzscheaanse invulling ervan plaatste hem buiten de burgerlijke context, die in Vlaanderen toen katholiek was.

Summary

In the history of Dutch Literature Piet van Aken (1920-1984) is mentioned as one of the prominent representatives of the Flemish Post War Generation, known for its renewal of Flemish prose (Brems, 2006). Between 1942 and 1982 Van Aken published besides other works five social realistic novels. Four of them before 1954. They were more than once reprinted in the sixties and the seventies. He thus can be said to have been important in the Flemish literary landscape of that time. As a consequence his fame was reduced to social realism, which does him in some way wrong. In the 1982-novel he took up that theme.

In these social critic novels Van Aken in a very specific way connects gender and class. He thereby pays a fair lot of attention to the construction of female characters and the way they perform femininity within the borders of the class they belong to. These novels lend themselves to an intersectional analysis of gender and class.

In the earlier novels Van Aken explicitly situates the story at the end of the nineteenth and the beginning of the twentieth century. With a lot of historical concrete data he describes the investigation of industrial capitalism and the proletarianizing of the sub-agrarian paupers in his native region. Gender and femininity in particular are determined by this social context.

Het hart en de klok (1944) (The Hearth and the Clock) is the story of a young woman, Roza Steenklamp. She is the daughter of the owner of an industrial brickyard. She admires her father's patrifocal bourgeois values of affect control and dynamism that have yielded him and the company prosperity. She despises the unbridled libertinism that her two brothers have in common with the paupers. She wonders how she as a young bourgeois woman should cope with the libidinous arousal provoked by a man who moreover strives to take over her father's company. She fears that yielding to the feminine 'jouissance' will injure the bourgeois values. Her brothers eliminate each other in a fight to death over a woman. She herself will finally – with her father's formal permission – marry the man who aroused her as a woman. The company remains in the family, be it under another patronym. As a woman she confirms social cohesion and the supremacy of patrifocal bourgeois culture. And she discovers what female experience is like.

De duivel vaart in ons (1946) (*The Devil has taken Possession of Us*) is set just after the First World War in the shadow of the same company. Here the story of Godelieve is told, a young middle class woman. After a hard day's work and on festive days the proletarians indulge in wild libidinous orgies in the public house that is run by Godelieve's parents, who scrupulously have kept her far from these activities. As a character she is constructed as an innocent, virginal young girl who has a platonic relation with Claude, the son of the foreman. Together with Roza Steenklamp's (*Het hart en de klok*) son the young man has attended a catholic grammar school. He thus got convinced of the Christian-bourgeois civilization, which in explicitly Nietzschean terms is decried by the gnomic character of 'de Dominee' (the Reverend) as decadence. Claude had thus outgrown his proletarian background and as a middle class man he leans towards the Christian-bourgeois capitalist class that is characterized as corrupt. Then 'de Joker' (he named himself after the playing card), Claude's contemporary returns to the hamlet after twelve years at sea. As a character he is situated at the underside of the proletarian class. He is as well – by 'de Dominee' again – characterized as the prototype of the Nietzschean dionysian human. He sets his heart on Godelieve, 'the by far prettiest girl in the hamlet'. He irresistibly appeals to her 'Geschlechtlichkeit' (Nietzsche), the female 'jouissance', which is defined as 'soul'. For the sake of their long-term platonic relationship, she offers herself to Claude. From his Christian scruples he turns her offer down because she can't guarantee she loves him sincerely and exclusively enough to marry him. Immediately afterwards she turns to 'de Joker' and in his arms she experiences a delightful orgasm that makes her feel like 'a bitch whose muscles shiver of heat'. Claude and 'de Joker' start a fight for her and 'de Joker' unintentionally gives Claude a mortal blow. To escape the police he hides in the neighbourhood. In a long consciousness monologue and in dialogues with 'de Dominee' Godelieve reflects on her experience of feminine sexuality, her 'Lebensinstinkt' (Nietzsche), that grants the resulting love lasting value.¹ Godelieve betrays Joker's shelter, so he can be sentenced in court. She thus intends to incorporate him and their relation in middle class civilization. Here too woman has a civilizing role. As a character Godelieve incorporates the 'lower' pre-bourgeois values in the dominant culture and she embodies an inconsistent synthesis in a middle class that disinfects and revitalizes the decadent bourgeoisie.

In *Het begeren* (1954) (*Desire*) the story runs in the same area but with different protagonists. The workers of a brickyard are out on a wild strike against their exploitation. Then a trade unionist arrives and he manages to unite the workers around a strike fund. Initially this is the story of Balten Reusens, a smallhold farmer, who considers himself an entrepreneur. He admires the tough stance of the brickyard proprietor and he despises the strikers as 'suckers'. But then his brother who lives with him and another (younger)

¹ Because of this Nietzschean femininity construction the dominant catholic literary criticism included this novel in the list of for Catholics'forbidden books' (Hardy, 1946)

brother marries and he brings that 'strange' woman, Maria, at home. Balten conceives an irresistible raw desire for his sister-in-law. She gives him the cold shoulder. It stirs him to a frenzy. He is used to grasp what and whom he desires. Balten notices that Maria is a warm and passionate woman when she cares for the wounded and the starving. She helps the strikers in the establishment of the socialist union. Maria is presented here as a genuine 'socialist' woman.² As a woman in an extremely patrifocal society she knows what it means to be downtrodden and that only stubborn resistance and solidarity (where to she as a woman is predisposed) can help. Gradually Balten understands that what he expects to find with a woman is the healing 'salvation' that evokes the symbiotic feeling of wholeness of the 'infans' and the 'Mother'. For a man 'salvation' is being part of feminine sensuality that is the deepest core of femininity. The strength of a woman lays in the fact that she decides whether she allows him into it or not. He also comes to the insight that social 'desire' that drives the downtrodden to pursue a classless society that is warm and blissful for everybody and his personal desire are of the same kind. For Maria's sake he reluctantly transfers and sublimates his manly desire to the level of social desire. It's for him the only way to 'get' Maria. The female character in this novel thus functions as a catalyst. It incorporates individual desire into the all-embracing social desire.

Klinkaart (1954) ([Handmade] Brick) is the story of the long lasting first working day of an eleven-year old girl by the end of the century (1900). The girl-character doesn't have a name. The narrative is entirely based on her characterbound focalization. Till that first day she has mothered her little brothers and sisters and her older sister Nel's 'little one'. Nel is seventeen and she refuses to marry her child's father. Doing the household felt fine for the girl-character. Nevertheless she is proud of going to work in the brickyard together with the grown-ups. As a focalizer she is an innocent child. Her narrative consciousness records what the other characters, especially her older sister Nel, say. A reader thus learns that a long working day awaits her and that at the end of that day she has to be 'enrolled' by the big boss. As a proletarian woman-to-be she will be subjected to the *jus primae noctis* of the old man, who afterwards passes that right to the foreman, his illegitimate son. In 'patriarchal capitalism' – as among others De Beauvoir names it – the 'a-sujettissement' (Foucault) (Butler) is two-fold. The girl is alienated from her feminine subjectivity and she is subjected to the patrifocal capitalist order. All men – even the fellow-workers – derive from the myth of the Omnipotent Primal Father (Freud) (Lacan) the right to treat woman as the object of their desire as is promised them. Yet Van Aken constructs in this novel in the Nel character a core of female resilience and resistance.

In his last novel *De hoogtewerkers* (1982) (The Level Workers) Van Aken situates his characters in the same region, but in the post-industrial context of the 1970's. In the social

² Marxist Lacanian psychoanalysis uses concepts such as 'matriarchal marxism' and 'patriarchal capitalism' (Pavon-Cuéllar, 2017) (Tomšič, 2015).

configuration of neo-liberal meritocratic new capitalism (Sennet, 2007) the brickyards are dismantled and replaced by multinationals that on the flow of fluctuating capital relocate and are in need of flexible decontextualized and individualized subjects as employees. They then are as subjects reduced to their sexual identity, whereby a man is focused on autonomy ('thanatos') and woman on symbiosis ('eros') (Verhaeghe, 2014). Louis is such a decontextualized and on self-containedness oriented man. He has ever worked in one of those brickyards, but now he hops from job to job and from woman to woman for one-night stands. He finds a lodging with Irma, a young widow and her teenaged daughter. Louis and Irma involve in a wavering relation, based on irregular sexual contact, mostly initiated by Irma. Particularly in a male focalization, she is as a character constructed as a constrained woman. She fears that by his male desire for autonomy Louis inevitably will abandon her, leaving her behind as a symbiotically 'void' woman. In Lacan's terms masculinity (Thanatos) and femininity (Eros) are each other's 'lost object *a*', its other's incompleteness. To become a subject masculinity needs femininity and vice versa. But both cancel each other out, so that in the desired completeness of being the subject at once disappears. This incompleteness of being is the perpetuum mobile of desire. In the construction of characters in this novel it is transformed in Louis' castration anxiety and in Irma's neurotic separation anxiety. After a conflict about Louis' (innocent) dealing with her daughter, Louis leaves her. Finally he returns to her – he no longer longs for a self-contained life. At first she turns him away, but runs after him stumbling and bitterly crying. In this novel the female subject is more than the male victim of the decontextualization and individualization in new capitalism.

In each of the five novels there is a for Van Aken typical correlation of gender and class in the construction of femininity, that I have analysed in the perspective of feminist narratology. The study of narration and focalization reveals which narrative subject makes a pronouncement on femininity and which one perceives and evaluates it and how that defines the construction of femininity. Feminist narratologists pointed out that in Western fiction the female narrative subject is underrepresented. In Van Aken's novels male narrative agents such as narrators and focalizers dominate even when the main narrator or focalizer is a female character. What they tell and how they view themselves always incorporates male intradiegetic narration and focalization. Femininity is thus represented within a 'male-centered frame of reference' (De Lauretis). Van Aken pays a substantial amount of attention to what may be called 'authentic' femininity. Even then the frame of reference is patrifocal. He clearly does not refer to the genuine complex and contradictory experiences of real women. It feels like a well-intentioned construction of femininity by a 'White European Male'.

Poststructuralist feminist narratology takes into account the ideological context of creation and reception of literature. Inspired by Jürgen Habermas and others it considers itself a Critical Theory. Literature is then one of the 'ideological apparatuses' (Althusser) by means of which the dominant class massages its ideology into the 'political uncon-

scious' (Jameson). Feminist critical analysis of culture postulates that the narratological subordination of femininity transposes the positioning of it in the subject constitution such as it is conceptualized in psychoanalysis as a theory (Butler) (De Lauretis). That shows in Van Aken's novels in the construction of the female characters that proves to be patri-focal. Teresa De Lauretis even supposes an oedipal logic at the basis of narrativity itself. For Judith Fetterley it brings about that for women reading might be a rather schizo-phrenic activity. As they are obliged to read within a 'male-centered frame of reference', they are threatened by 'immascultation'. She and others therefor plead for a 'resisting reading'.

As the dominant patrifocal ideology sets the norms for gender, feminist analysis relates the construction of femininity in fiction to the Marxist class discourse. The investi-gation into the construction of the characters shows that in Van Aken's novels femininity is represented within a compulsory heterosexual matrix of reference that is imposed by a capitalist bourgeois culture. That ideological subtext situates Van Aken as a socialist author in a particular niche in the social critic literature of the second half of the twenti-eth century. The Nietzschean interpretation of femininity placed him outside the at that time dominantly catholic bourgeois context.

Inleiding

*Quante volte mi sono domandato
se legarsi a una massa era possibile,
quando non si era mai voluto bene a nessuno, [...] se era possibile amare una collettività,
se non si era amato profondamente delle singole creature umane.*
Antonio Gramsci in een brief d.d. 9 juni 1924 aan zijn geliefde Giulia Schucht
geciteerd in *Amare è un gesto politico* (Ognibeni, 2013)

‘Hoe vaak heb ik me niet afgevraagd of het mogelijk is zich te binden aan een massa, als men nog nooit van iemand heeft gehouden, [...] of het mogelijk is van een collectief te houden, als men niet intens van individuen heeft gehouden.’

Die verzuchting van de Italiaanse schrijver, politicus en marxistisch denker Antonio Gramsci (1891-1937) lijkt op maat geschreven van Piet van Aken roman *Het begeren* (1952). Als jonge snaak vond ik die roman in de bibliotheek van mijn ouders. Het was mijn eerste kennismaking met de (Vlaamse) literatuur. Voor de school mocht ik die roman toen niet lezen omdat hij in *Boekengids*, het Orgaan van het algemeen verbond van katholieke boekerijen, een ‘zedelijke quotering’ II–Streng Voorbehouden Lectuur‘ meekreeg: ‘Deze boeken mogen a) slechts bij uitzondering, b) om gegronde redenen, c) door rijpere lezers worden gelezen’.¹ Vooral de rol van het vrouwelijk personage Maria in de evolutie van het mannelijk personage Balten naar het socialisme intrigeerde mij. Omdat hij haar op zijn manier begeerde, vond hij aansluiting bij de collectieve begeerte. Begeerte had hem aangeraakt

Mijn interesse voor Van Aken en voor de vrouwelijkheidsconstructies in zijn sociale romans is gebleven, vooral voor de ideologische connotatie, die de katholieke recensien-

¹ Paul Hardy, de criticus van dienst, verontschuldigde zich er tegenover zijn geestesgenoten voor ‘dat [hij] een bespreking van meer dan gewone lengte [zou, bv] wijden aan een boek, waarvan [hij] de morele inhoud bezwaarlijk [kon] goedpraten’ (Hardy, 1952, p. 89).

ten bleef ergeren. Klasse en gender correleren in die romans. Die samenhang vormt het object van mijn onderzoek.

Geïnspireerd door Maaïke Meijers scherpe genderanalyse van Willem Elsschots gedicht *Het huwelijk* (1917) (Meijer, 1996, pp. 67-76) en door Mieke Bals pleidooi voor een genderideologische narratologie in *Femmes Imaginaires* (Bal, 1986) opteerde ik voor een gendernarratologische analyse van de vrouwelijkheidsconstructies in de vijf meest uitgesproken sociale romans van Piet van Aken.

Bal en Meijer, en met hen vele anderen, deconstrueren wie subject is in het tekst-analytisch instrumentarium: in de vertelling, de focalisatie en de bewustzijnsvoorstelling. Zij stellen vast dat in de androcentrische teksten die zij analyseren de subjectposities overwegend door mannelijke tekstuele subjecten worden ingenomen. Vrouwelijkheid wordt als object geconstrueerd. Dat is geen toeval. Literatuur is een van de ideologische apparati zoals Althusser die definieert. De verdeling van de narratologische subject- en objectposities reflecteert dan ook de contradicties in de onbewuste ideologische (politieke, [Jameson]) verhouding tot de werkelijkheid, zoals dit ook het geval is in andere hegemoniale ideologische vertogen als de psychoanalyse en het marxisme, die in de tweede helft van de twintigste eeuw opgeld deden. In de patrifocale westerse cultuur wordt vrouwelijkheid dan ook geconstrueerd vanuit een 'grammatica van (seks)verschil, een structurele hiërarchie' (Meijer, 1996, p. 8).

Onderzoeksvragen en begripsbepaling

De vraag hoe de vrouwelijkheidsconstructies in Van Aken's sociale romans de klassenbepaalde genderideologische contradicties 'vertalen', staat in dit onderzoek centraal. Daar aan gaan een aantal vragen vooraf. Hoe construeren vertelinstantie, focalisatie en bewustzijnsvoorstelling als narratieve constructieve factoren personages? Hoe (re)presenteren zij sekse en gender en hoe is die (re)presentatie verdeeld? In welke mate is vrouwelijkheid daarbij het subject van de representatie, of is zij hoofdzakelijk object van een mannelijke voorstelling? Hoe worden vrouwelijke personages daardoor gekarakteriseerd? Daarnaast moet ook worden onderzocht hoe in die representatie van vrouwelijkheid sporen te ontdekken zijn die leiden naar de onderliggende genderideologische vertogen en hoe de vrouwelijkheidsconstructies evolueren naargelang de dominante cultuur andere accenten legt. Ten slotte is er de vraag naar de mogelijkheid of onmogelijkheid van een feministische weerbarstige lezing.

Daarmee zijn ook de begrippen opgesomd die bepaald moeten worden. Een analyse van de constructie van vrouwelijkheid in literaire werken veronderstelt een werkbare en afgelijnde definitie van verteltheoretische begrippen. Initieel vertrek ik daarbij van Mieke Bals *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative* (Bal, 1985 [2009]). Zij bouwt daarbij voort op de structuralistische benadering van Gérard Genette. Brian McHale had

het over het ‘Genette–en–Balmodel’ (McHale, 1981, p. 187). Waar nuttig modificeer ik de begrippen aan de hand van aanvullingen en bijstellingen die ik vond bij Göran Nieragden (Nieragden, 2002), Dorrit Cohn (Cohn, 1978) en William Edmiston (Edmiston, 1989).

Mieke Bal hield daarnaast een goed gedocumenteerd pleidooi voor een postklasieke, ideologische, gendernarratologie (Bal, 1986). Aanvullingen en verfijningen vond ik bij Susan Lanser (Lanser, 1986), Elaine Showalter (Showalter, 1986) en Robyn, R. Warhol (Warhol, 2012). In *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction* en andere teksten paste Teresa de Lauretis die heuristische consequent toe (De Lauretis, 1987). Zij kwam, net als Mieke Bal trouwens, uit bij het marxisme en de psychoanalyse als de ideologische constructen die de distorsies reveleren in de subjectconstitutie en in de constitutie van gender. Ook Judith Butler in onder meer *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. (Butler, 1990 [2007]) toont aan hoe de hegemoniale patri focale vertogen vrouwelijke subjectiviteit louter als ‘het tekort’ invullen. Hun analyse en de echo’s ervan bij vele andere feministische cultuurcritici gebruik ik om de ideologische gelaagdheid van de vrouwelijkheidsconstructie te duiden.

Voor De Lauretis is het duidelijk dat de narratieve beweging oedipaal is. Judith Fetterley kwam in een scherpe feministische analyse tot de vaststelling dat de Amerikaanse literatuur (en bij uitbreiding de westerse) zo dominant patri focaal was (en is?) dat er voor vrouwelijke lezers enkel de mogelijkheid overbleef om zich te identificeren met een mannelijk bewustzijn. Die traumatiserende ‘immasculation of women by men’ wil zij keren door een weerbarstige (‘resisting’) lezing (Fetterley, 1978).

Met dat narratologische instrumentarium deconstrueer ik de manier waarop (vrouwelijke) personages voorgesteld worden. Om de ideologische gelaagdheid bloot te leggen doe ik een beroep op Fredric Jamesons *The Political Unconscious. Narrative as a socially symbolic act* (Jameson, 1981[2002]). Met het semiotisch vierkant dat Jameson aan Greimas ontleent, kan ik het ideologisch dialectisch kader van het personagesysteem schetsen. Dat veronderstelt in eerste instantie dat de manier waarop een tekst de personages voorstelt in kaart wordt gebracht om van daaruit te bepalen welke filosofische referentiekaders eraan ten grondslag liggen. Wat de personages percipiëren en appercipiëren (focalisatie) en hoe en door wie dat verwoord wordt (vertelinstantie en bewustzijnsvoorstelling) reveleert volgens Vincent Jouve de ideologische laag die personages kregen (Jouve, 2001). Die analyse leidt naar de ideologische subtekst en naar de immanente contradicties daarin.

Theoretisch kader en methode

Gendernarratologie, ideologiekritiek en feministische cultuurkritiek vormen de hoofdbestanddelen van het theoretisch kader. In de vijf geselecteerde sociale romans van Piet van Aken onderzoek ik eerst de genderdistributie in de narratieve constructieve factoren.

Het is immers van belang wie wat inbrengt (zegt en ziet) in de bewustzijnsvoorstelling. Zodoende probeer ik een nauwgezette karakterisering van mannelijke en vrouwelijke personages te schetsen. Daarin zet ik de genderconstructie met het ideologeem (Jameson) af tegen de ideologische achtergrond en systematiseer ik genuanceerd de genderverhoudingen. Voor dat laatste pas ik op de perceptie en apperceptie (focalisatie) de criteria toe die ik aan Jouve en Hamon ontleen. Met de verzamelde gegevens reconstrueer ik de concrete vrouwelijkheidsconstructie in de onderzochte romans. Als laatste probeer ik een aanzet te geven tot een feministische weerbarstige lezing van teksten van een DWEM (Dead White European Male).

Piet van Aken is in tegenstelling tot zijn tijd- en generatiegenoten Louis Paul Boon en Ivo Michiels ook in academia in vergetelheid geraakt. In een preliminair hoofdstuk schets ik de contouren van het auteursbeeld: hoe hij door de literaire kritiek werd gepercipieerd en hoe hij zichzelf als literator profileerde. Het auteursbeeld bepaalt hoe dan ook de subjectpositie van de lezer en van een eventuele onderzoeker. Van Aken was in de tweede helft van de twintigste eeuw een auteur die vaak gelezen en om zijn literaire kwaliteiten geprezen werd. Een onderzoek naar de verwevenheid van klasse en gender in zijn werk kan dan ook relevant en representatief zijn. Het legt immers bloot hoe literatuur als ideologisch apparaat de hegemoniale genderideologische vertogen onbewust legitimeert of in dit geval kritiseert.

In een eerste deel behandel ik het theoretisch kader. Het eerste hoofdstuk bevat de basiselementen van de klassieke structuralistische narratologie vanuit de vraag hoe ze relevant zijn voor de analyse van de vrouwelijkheidsconstructie. Zijn de narratieve instanties die verantwoordelijk zijn voor de vertelling, de focalisatie en de bewustzijnsvoorstelling mannelijk of vrouwelijk? Dat is van belang voor de authenticiteit van de karakterisering van de vrouwelijke personages, van de vrouwelijkheidsconstructie.

In een tweede hoofdstuk benader ik gender als narratologische categorie. Belangrijk is ook hoe Mieke Bal verantwoordt hoe de inbreng van gender de narratologie tot een kritische theorie maakt in de betekenis die de Frankfurter Schule daaraan gaf. Op die manier kan gender als representatie en zelfrepresentatie in verband gebracht worden met het ideologisch aspect van de subjectconstitutie. Die constructivistische benadering van gender, die de feministische cultuurkritiek hanteert, spoort met het concept van het personage en van vrouwelijkheid en mannelijkheid in fictie als constructie. Het veronderstelde patrifocale karakter van literatuur noopt volgens Fetterley vrouwelijke lezers tot een weerbarstige lectuur.

Gevalstudies en corpuskeuze

Deel Twee bevat de gevalstudies. In de vijf hoofdstukken wordt telkens een sociale roman van Piet van Aken volgens het ontwikkelde model geanalyseerd. In de gekozen romans werden de gebeurtenissen en de personages expliciet geplaatst in een goed gedocumenteerde sociale en ideologische context. De vijf geselecteerde romans spelen zich af in Van Akens geboortestreek aan de boorden van de Rupel: Terhagen, een wijk van Rumst tegen Boom aan.² De opkomst en de teloorgang van de industriële steenbakkerijen komen als historische achtergrond in de romans uitvoerig aan bod. Die sociaalhistorische context is bovendien bepalend voor de subjectconstitutie en voor de vrouwelijkheidsconstructie.

De vijf geselecteerde romans heb ik in drie categorieën ingedeeld. Die driedeling van het corpus maakt het mogelijk de evolutie in de vrouwelijkheidsconstructies te schetsen. Als constructie is gender immers mee bepaald door de hegemoniale vertogen.

A: *Het hart en de klok* (1944) en *De duivel vaart in ons* (1946) benoem ik naar Jean Weisgerber als Van Akens ‘**mythische romans**’. Ze vormen samen met *De falende god* (1942) een trilogie waarin de geschiedenis verteld wordt van de stichting van een steenbakkersdynastie.³ In een rurale omgeving richt een man een bedrijfje op dat door zijn nakomelingen wordt uitgebouwd. De drie romans samen schetsen hoe een agrarische gemeenschap omgevormd wordt tot een burgerlijke samenleving waarin individuen uit de onderklasse zich opwerken tot een middenklasse. De vrouwelijke hoofdpersonages spelen daarin een gemeenschapsstichtende rol. In die eerste romans maakt Van Aken van zijn geboortestreek en van de oprichting van de steenfabrieken een legende, die ‘vergeleken kan worden met de legende van het graafschap Yoknapatawpha’ van Faulkner (Weisgerber, 1964 [1968], p. 194).

De gebeurtenissen worden expliciet gesitueerd tegen de achtergrond van de beginnende industrialisering van de streek. In *Het hart en de klok* wordt de geschiedenis gesitueerd in het jaar 1890 en in *De duivel vaart in ons* in het jaar 1925 met een terugverwijzing naar het stakingsjaar 1903. In *Het hart en de klok* ligt de focus op de burgerlijke eigenaarsfamilie en in *De duivel vaart in ons* op arbeidersgemeenschap met haar atavistische hartstochten. Het vrouwelijk hoofdpersonage staat symbool voor sociale mobiliteit. Zij incorporeert de paupers in een burgerlijke of verburgerlijkte (midden)klasse.

B: *Het begeren* (1952) en *Klinkaart* (1954) waren de romans waarop Van Aken als sociaal geëngageerd auteur van socialistischen huize werd vastgepind. Het werden in de receptie

² De toeristische dienst heeft er een *Piet Van Aken Wandelroute* uitgestippeld die de wandelaar gidst ‘langs plaatsen die van belang waren in [...] het literair werk van de schrijver’ (http://www.wandelroutes.org/wandelen/-wandelroute/Piet_Van_Aken_wandelroute).

³ *De falende god* bespreek ik niet, omdat er nauwelijks sprake is van een vrouwelijkheidsconstructie.

als het ware Van Aken's klassiekers. Ik bespreek ze onder de noemer '**klassieke sociale romans**'. In *Het begeren* worden de gebeurtenissen gesitueerd tegen de achtergrond van een staking en de opkomst van een prille vakbondsbeweging. Daarin speelt het vrouwelijk personage een belangrijke rol. Er worden geen concrete data vermeld. In een tijdschrift-artikel 'gaf Van Aken aan dat het om een concrete staking in 1905 ging (Van Aken, 1953). De beschrijving van de arbeidsomstandigheden wijst indirect ook naar die periode. Dat is ook het geval in *Klinkaart* waar evenmin concrete data worden vermeld. Hier wordt de eerste arbeidsdag van een jong meisje verteld. In deze novelle ligt de focus bijna uitsluitend op het proletariaat, meer bepaald op de dubbele onderdrukking van de vrouw in een 'paternalistisch kapitalisme' (De Beauvoir, 1949 [1978], p. 78).

C: *De hoogtewerkers* (1982) wordt expliciet gesitueerd in een **postindustriële** samenleving. De sociale context is versplinterd en de personages zijn geïsoleerde individuen die in een meritocratische neoliberale samenleving hun seksuele identiteit bijeen bricoleren (Sennet, 2007), (Verhaeghe, 2012). De personages behoren tot de lagere middenklasse. De sociale tegenstellingen blijven vaag op de achtergrond aanwezig. Wel worden de contouren van een neo-kapitalistische samenleving expliciet aangegeven als de socioculturele context waarin de personages geconstrueerd worden.

In elk van de gevalstudies komen dezelfde aspecten uit het theoretisch kader aan bod. Kern van de methode is een gendernarratologische analyse van de vrouwelijkheidsconstructie, aangevuld met een ideologiekritische verklaring van de genderconstructie. Bij de analyse van concrete vrouwelijkheidsconstructies koppel ik geregeld terug naar de feministische cultuurkritiek.

In de vijf gevalsstudies volg ik telkens hetzelfde traject. Omdat de romans niet meer bekend zijn begin ik met een reconstructie van de vertelde geschiedenis en van de socio-economische context zoals die in de romans vrij nadrukkelijk aan bod komt. Daarna volgt telkens een analyse van de vertelinstanties, de focalisatie en de bewustzijnsvoorstelling. In de karakterisering van de personages komen de personageconstructie en de ideologische gelaagdheid ervan uitgebreid aan bod, met de focus op gender. Daar ligt telkens het zwaartepunt van de analyse. Daarna reconstrueer ik de vrouwelijkheidsconstructie en formuleer ik een aanzet tot een weerbarstige lezing.

Die vaste basisconstructie zou de indruk kunnen wekken dat de onderzoeksresultaten al bij voorbaat bepaald werden door de methodologische uitgangspunten. Dat is niet het geval. De verwoording van de bewustzijnsvoorstelling van de personages drong expliciet een ideologische interpretatie op. In *Klinkaart* komt het concept vervreemding in de voorstelling van het prille meisjesbewustzijn voor. In *Het begeren* komt het begrip niet enkel in de titel voor. De romans verbergen hun ideologische boodschap niet. Bij de analyse van de vrouwelijkheidsconstructie verwijs ik geregeld naar de feministische cultuurkritiek. Ook hier geldt dat de gegevens naar de theorie leiden en niet omgekeerd.

De eigenheid van de romans zorgde ervoor dat niet in elke analyse evenveel aandacht besteed wordt aan de verschillende aspecten. Bij *De duivel vaart in ons* dwong de specifieke structuur van de roman er niet alleen toe ook aandacht te schenken aan de auteur als narratologische categorie. Ook de analyse van vertelinstanties, focalisatie en bewustzijnsvoorstelling zit bij deze roman noodgedwongen anders in elkaar. De roman is als het ware een trilogie in één boek.

Met de combinatie van de gebruikte methodologieën heb ik gepoogd een grondige studie op te zetten van de betrokken romans, die een dimensie kan toevoegen aan de vele reeds bestaande gedegen analyses van de sociale roman in de twintigste eeuw. Wellicht kan de genderinvalshoek ook een bijdrage leveren aan de inzichten over hoe literatuur als ideologische apparaat de in een cultuur dominante genderopvattingen als vanzelfsprekend helpt overkomen. De ideologische theorieën waaraan ik in navolging van Mieke Bal, Teresa de Lauretis, Judith Butler en anderen de vrouwelijkheidconstructie aftoets lijken misschien niet meer actueel. Toen Van Akens romans gepubliceerd en gelezen werden, waren ze zeker invloedrijk en van kracht. Ze hebben bovendien nog altijd een zekere (rest)waarde. Ook in recente publicaties komen ze nog aan bod (Butler & Weed, 2011), (De Lauretis, 2011), (Pavon-Cuéllar, 2017), (Verhaeghe, 2012).

Piet van Aken (1920-1984)

Overzicht

Piet van Aken was als leerling op de middelbare school in Boom en daarna op het Atheneum in Mechelen al vrij intensief met schrijven bezig. Hijzelf geeft de namen op van ‘twee merkwaardige leraars’: in Boom ‘Rudolf Roels, die bij mij [Piet van Aken, bv] de ambitie wakker heeft gemaakt om schrijver te worden’ en in Mechelen Filip De Pillecijn, ‘die ze vorm heeft gegeven’ (Florquin, 1979, p. 60).

De jonge Piet van Aken publiceerde verhalen en zeker één gedicht in jongerentijdschriften als Vlucht en Kentering, in het Lierse studentenblad Sirene en later in het bekende literaire tijdschrift Vormen. Van Aken is blijven publiceren in tijdschriften waarvan hij, soms vanaf het eerste nummer, medewerker [Vormen, Proloog, Tijd en Mens, De Vlaamse Gids, Dietsche Warande en Belfort] of redacteur [De Faun, Nieuw Vlaams Tijdschrift] was (Stuyck, 2003-2004). ‘Zijn eerste verhalen, waarvan sommige zelfs nooit verschenen, zijn immers ofwel wazige stemmingsbeelden à la De Pillecijn, ofwel naturalistisch aandoende geschiedenissen, die zich in een agrarisch milieu afspelen en die als zodanig aan Streuvels herinneren’ (Van Aken (jr), 1989, p. 6) of aan Antoon Coolen (Florquin, 1979, p. 57).

In zijn retoricajaar gaf hij in eigen beheer *Twee van 't gehucht. Een vertelsel uit de potjeerdestreek'* (1938-1939) uit.¹ Van Aken liet 75 exemplaren drukken en gaf ze aan vrienden. Hij financierde de uitgave met de 500 frank die hij van zijn leraar Nederlands Filip De Pillecijn had gekregen voor het schrijven van een brochure voor het IJzerbedevaartcomité. Hij had die in opdracht van De Pillecijn persklaar gemaakt. Met het geld kocht hij zich een schrijfmachine en betaalde hij dit predebuut.

¹ In 1991 gaf het Humanistisch Vrijzinnig Centrum voor Lectuurbegeleiding een lichtjes gewijzigde (spelling en typische dialectwoorden) versie uit met een voorwoord van Hubert Lampo en een nabespreking van Jan Lampo en Paul van Aken (zoon van de auteur).

Het 'officiële' debuut kwam er in 1942 met *De falende god*. Dan volgden in snel tempo de sociaal-realistische romans *Het hart en de klok* (1944), *De duivel vaart in ons* (1946), *Het begeren* (1952) en *Klinkaart* (1954). Hij werd achteraf vooral met die laatste twee geassocieerd.

Toch behandelde hij ook andere thema's als het verzet en de collaboratie in *Alleen de doden ontkomen* (1947), de nozemjeugd in *De wilde jaren* (1958), de koloniale problematiek in *De nikkers* (1959), de wegbrenging van de Vlaams-nationalistische leider Joris van Seeveren naar Abbéville in de meidagen van 1940 in *De verraders* (1964). In *De jager, niet de prooi* (1964) zoekt een teruggekeerde Korea-vrijwilliger in zijn verleden naar de wortels van zijn mislukking. Het werd, volgens mij terecht, beschouwd als 'een van de hoogtepunten uit zijn werk' (Popelier, 1972, p. 26). Ook in 1964 verscheen *De onschuldige barbaren* dat op de Boekenbeurs de prijs van de lezer kreeg, terwijl de recensenten eerder meewarig reageerden. Van Aken zelf noemde het in het interview met Joos Florquin 'geen literair boek. Het is een blijmoedig boek' (Florquin, 1979, p. 63). Het leest als een klakkeloze Vlaamse versie van *De lotgevallen van Tom Sawyer* van Mark Twain. Voor *Slapende honden* (1965) kreeg Van Aken in 1966 de Driejaarlijkse Staatsprijs voor de roman. In deze roman gaat een gewezen verzetsstrijder twintig jaar na de oorlog op zoek naar wie hem indertijd verraden heeft. In 1966 publiceerde Van Aken met *Grut. De mooie zomer van 40* nog twee novellen met de seksuele initiatie van een jongen als thema.

Dan 'zweeg' Van Aken. Hij bundelde wel nog zijn vaak harde, subjectivistische literaire kritieken uit het NVT in *Agenda van een heidens lezer* (1967).

Pas dertien jaar later publiceerde hij nieuw werk. De sociaal-psychologische problematiek uit de vorige periode kwam opnieuw aan bod in *Dood getij* (1979). Hier wordt een jongen van dertien geïnitieerd in de wereld van de arbeid en van de erotiek. In *De Goddemaers en andere verhalen* (1980) bundelde Van Aken een aantal verhalen van vroeger. Hij zette ze in een chronologische volgorde waardoor een geschiedenis van een geslacht ontstond. Een lezer die met Van Aken's werk vertrouwd was, herkende in een aantal personages voorstudies voor personages uit de sociale romans uit de eerste periode van zijn schrijverschap. In *De hoogtewerkers* (1982) komt het postindustriële sociale landschap in beeld. In de sleutelroman *De blinde spiegel* (1981) schreef Van Aken zijn ontgoocheling over de corrumpering van de socialistische idealen van zich af.

Auteursbeeld

Piet van Aken (1920-1984) was een niet onbelangrijke figuur in de Vlaamse literatuur van de tweede helft van de twintigste eeuw. Hij wordt in de literatuurgeschiedenisoverzichten geplaatst bij de eerder schaarse vernieuwers van het naoorlogse proza. Hugo Brems vermeldt daarbij in navolging van Bert Voeten naast Van Aken ook Louis Paul Boon, Pliet

van Lishout en Hubert Lampo (Brems, 2006, p. 41).² Michel Dupuis nam in dit rijtje ook Hugo Claus en Ivo Michiels op (Dupuis, 1988, p. 493). Voor Jean Weisgerber hoorden Kamiel van Baelen, Marnix Gijssen, Eugène Bosschaerts en Paul Rogghé daar eveneens bij (Weisgerber, 1964 [1968], p. 48).

Vandaag de dag blijven enkel L.P. Boon, Hugo Claus en Ivo Michiels over. Piet van Aken raakte vergeten. Hendrik-Floris Jaspers noemt hem 'nog zo'n slachtoffer van de collectieve literaire amnesie' (Jaspers, 2013). Toen het tijdschrift Knack na een mislukte poging een eigen Vlaamse literaire canon samen te stellen *Het Vlaamse literaire erfgoed in 15 vensters* publiceerde, werd *Klinkaart* (1954) er als naturalistische roman in opgenomen (Hellemans, 2011). In *De leeslijst. 222 werken uit de Nederlandse literatuur* in redactie van Nina Geerdink, Jos Joosten en Johan Oosterman werd *Alleen de dooden ontkomen* (1947) opgenomen (Geerdink, Joosten, & Oosterman, 2015, pp. 302-303).

Tijdgenoten gaven Boon en Van Aken een prominente stek (Lampo H. , 1946, p. 93). Voor het jaar 1952 werd *Het begeren* door Hulsker en Stuivering tot boek van het jaar gekozen (Hulsker & Stuivering, 1956). Dat jaar verschenen nochtans ook: Hubert Lampo: *De belofte aan Rachel*, Herman Teirlinck: *Het gevecht met de Engel* en Hugo Claus: *De Hondsdagen* (Weisgerber, 1964 [1968], p. 55).

Van Aken's werk werd ook ruimer verspreid. Onder andere *Zondaars en sterren*, *Het begeren* en *Klinkaart* werden verfilmd. Een aantal romans werden vertaald in het Duits, Deens, Zweeds of Bulgaars (Venderickx, 2010). Een Spaanse uitgave van *Het Begeren* (1952) werd door de censuur verboden (Auwera, 1969, p. 163).

Vormvernieuwing

In vergelijking met de romanliteratuur uit het Interbellum nam bij de naoorlogse generatie de vormvernieuwing hand over had toe met onder meer wisselende vertelstandpunten en verhaallijnen (Brems, 2006, p. 190). Met die 'modernistische experimenten' legde die generatie de 'noodzakelijke springplank' voor de volgende generatie (Dupuis, 1988, p. 493). Van Aken was daarvan een van de exponenten. Zo liet hij in *De duivel vaart in ons* (1946), voor Hugo Claus in *De Metsiers* (1950) (Janssens, 1967, p. 124) en voor Louis Paul Boon in *Menuet* (1955) (Van de Maele, 1987, p. 3), dezelfde gebeurtenis beurtelings door elk van de hoofdpersonages vertellen. Bovendien integreerde Van Aken in die roman twee krantenverslagen (uit Volksgazet en uit Gazet van Antwerpen) (Van de Maele, 1989, p. 95).

Reeds in 1946 bestempelde Hubert Lampo (tijdgenoot en vriend) Van Aken als de

² (Voeten, 1945, p. 35) geciteerd in (Brems, 2006, p. 755).

grootste stylist van het oogenblik in Zuid-Nederland [...] één der eersten [...], wier werk zich in het buitenland zal opdringen om er naar Europeesche maat beoordeeld te worden' [...] [Van Aken heeft daarbij, bv] 'een sterken doch geassimileerden invloed [ondergaan] van de jong-Amerikanen. (Lampo H. , 1946, pp. 94-95)

Die 'jong-Amerikanen' schreven in essentie episch en verhalend en benadrukten zowel het individueel-psychologische als het maatschappelijk gebeuren (Lampo J. , 1991, p. 65). Weisgerber vernoemde daarbij onder anderen Erskine Caldwell en William Faulkner,

die hij [Piet van Aken, bv] door en door kent. Dat blijkt vooral uit zijn naturalistische stijl, uit zijn belangstelling voor sociale kwesties en in het bijzonder die van het gezin en uit het regionalisme dat in de eerste plaats wordt gekenmerkt door het overbrengen van algemeen menselijke problemen naar het vertrouwde milieu van de geboortestreek. (Weisgerber, 1964 [1968], p. 194)

Daarmee geeft Weisgerber ook aan waar de inhoudelijke vernieuwing bij Van Aken ligt.

De naoorlogse generatie

In de Vlaamse roman in het Interbellum – bij de vorige generatie - hadden twee tendensen opgeld gedaan. Enerzijds was er de boerenroman bij Timmermans en Claes in het voetspoor van Streuvels en Buysse, zij het met minder scherp inzicht in het menselijk tekort en met minder interesse voor de algemeen menselijke problemen dan bij die twee voorgangers. Anderzijds verzetten Roelants en Walschap zich tegen die traditionele streekroman. Onder invloed van de humanitaire idealen van het expressionisme werd bij hen 'de Mens' hoofdonderwerp van de roman. In die romans vinden we 'sterk levende individuen' in een netwerk van betrekkingen. Bij Elsschot, Zielens en Matthijs lag de klemtoon op het maatschappelijk verband waardoor het individu wordt beïnvloed. Bij Roelants, Lebeau, Van Hoogenbemt lag de focus dan eerder op de individuele psychologie (Dupuis, 1988, pp. 441-497).

Na de Tweede Wereldoorlog benadert de nieuwe generatie (Daisne, Lampo, Boon, Van Aken, Claus) die psychologische en sociale problemen vanuit een 'aanzienlijk verruimde visie' (Dupuis, 1988, p. 493). Bij Van Aken, Lampo en Boon wordt de psychologie van het individu in sterke mate bepaald door de geest van de tijd (Weisgerber, 1964 [1968], p. 49). Bernard Kemp brengt Van Aken (en Boon) onder bij het sociaalrealisme en hij bestempelt ze als 'socialistische auteurs' (Van Vlierden, 1969, p. 134). Van Aken stond in de naoorlogse periode inderdaad bekend als socialistisch auteur vooral op basis van *Het begeren* (1952) en *Klinkaart* (1954). Die receptie werd later nog versterkt door de sleutelroman *De blinde spiegel* (1981) waarin de auteur amper versleuteld zijn frustratie over de teleurgang van de socialistische idealen in partij en vakbond van zich afschrijft. Toch gaat

het in Van Aken's werk over meer aspecten van de realiteit, zoals de oorlog en de naweeën ervan (de collaboratie), de kolonie Kongo en de jeugdmisdadigheid.

Sociaalrealisme

Sociaalrealisme was het etiket dat aan Van Aken's auteursbeeld kleefde. Maar Van Aken was geen realist pur sang. 'Toch kan deze in aanleg epische natuur [Van Aken, bv] in aanleg geen vrede nemen met een reportage van de actualiteit. In en doorheen het verslag is hij op zoek naar een zingevende symboliek.' Dit levert een ironische distantie op die uitmond in een soort verzoening met een grimmig bekeken wereld. De auteur plooit daarvoor ook terug op zichzelf en op de 'artistieke werkzaamheid' (Van Vlierden, 1969, p. 136). Hierin ligt de eigenheid van Van Aken. Hij wil het leven niet uitbeelden zoals het is, maar hij offert de historische waarheid op aan de verbeelding 'die volgens hem de grondstof van de roman is' (Weisgerber, 1964 [1968], p. 193).³

Over schrijven heeft Van Aken geregeld uitspraken gedaan die mee dit auteursbeeld bepaald hebben. In een bijdrage aan *De Bron*, het tijdschrift van de Rijksmiddelbare school te Boom waar Van Aken van 1932 tot 1936 leerling was, schreef hij:⁴

in een zekere zin is de schrijver een vakman die met verbeelding werkt, zoals een metsers met de mortel of een steenmaker met de klei, waarbij op te merken valt dat de verbeelding een grondstof is die de deur op onbepaalde einders openzet [...]. Wie het leven aan een boek meet, stoot zich een buil telkens hij de deur uitgaat [...]. Er is altijd iets van het leven dat zijn plaats niet krijgt in het boek, even goed als er altijd iets van het leven is dat een veel TE GROTE plaats krijgt in het boek. (Van Aken, 1949, pp. 17-18) geciteerd in (Van Aken (jr), 2004, p. 12)

In *Agenda van een heidens lezer* (1967), een bundel literair-kritische artikelen, noteerde Piet van Aken dat fictie 'de realia in een dramatische context plaatst' (Van Aken, 1967, p. 144). Of nog: 'de eigen, blinde en doofstomme waarheid van het verhaal [bestaat] slechts in functie van wat de auteur als homme de métier inbrengt, [...] door de inbreng van creatief vakmanschap' (Van Aken, 1967, p. 158). Dat gold voor hem ook voor de 'conventionele roman' waarin de personages 'hun eigen leven leiden [en] het verhaal een eigen waarheid [heeft], d.i. van het geschreven woord op papier' (Van Aken, 1967, p. 159). Daarmee verdedigde Van Aken zich tegen het verwijt van de jongere generatie schrijvers – Paul De Wispelaere voorop – dat hij niet (vorm)vernieuwend meer was.

³ Volgens Weisgerber dankt die generatie romanschrijvers de idee dat de roman een verhaal is aan Walschap (Weisgerber, 1964 [1968], p. 50).

⁴ Vanaf 1936 studeerde hij aan de handelsafdeling van het Koninklijk Atheneum van Mechelen, waar Filip De Pillecyn zijn leraar Nederlands was.

Die reflectie op het realistisch gehalte van literatuur was van meet af aan bij Van Aken merkbaar. De openingszin van zijn predebuut *Twee van 't gehucht. Een vertelsel uit de potjeerdestreek* luidt als volgt: 'Ge kunt een vertelsel schrijven zoals ge wilt, maar altijd komen daar twee mensen in begot, ne vent en een wijf' (Van Aken, 1938 [1991], p. 15). Verderop heet het 'Als die twee mensen nu mekander niet moesten tegenkomen, dan zou 't toch geen vertelsel zijn. Dan mogen z'elks op het ander eind van de wereld wonen, dan vallen ze nog bijeen' (Van Aken, 1938 [1991], p. 17).

De 'mythische' geboortestreek

Van Aken situeerde zijn sociale romans nadrukkelijk in zijn geboortestreek, meer bepaald aan de oevers van de Rupel tussen Boom en Rumst en heel specifiek in de wijk Terhagen (Rumst) (Van Aken (jr), 2004). Weisgerber noemde Van Aken een regionalistische schrijver, 'in de trant van Faulkner en Thomas Hardy'.⁵ In zijn eerste romans maakte hij van zijn geboortestreek en van de oprichting van de steenfabrieken een legende, die 'vergeleken kan worden met de legende van het graafschap Yoknapatawpha' van Faulkner (Weisgerber, 1964 [1968], p. 194). In de reeds vermelde bijdrage aan het schooltijdschrift *De Bron* schreef Piet van Aken zelf:

dat een doorsnee-roman doorgaans bestaat uit een geschiedenis [...], de stijl [...], en het kader zijnde PRIMO het menselijk landschap (het zielkundig klimaat waarin de figuren zich bewegen) en SECUNDO het geografisch landschap. (Van Aken, 1949) geciteerd in (Van Aken (jr), 2004, p. 12)

De wortels van die mythische connotatie vindt Paul Van Aken, zoon van, Nederlandicus, essayist en publicist, al in zijn vaders predebuut *Twee van 't gehucht* (1938/1939). De sociale problematiek in zijn 'sociaal-psychologische' romans wordt zodoende 'gegrondvest op een mythisch gebeuren: de stichting van de steenbakkerijen' (Van Aken (jr), 1989, p. 7).

Een eigen stek

Van Aken heeft in de naoorlogse Vlaamse literatuur duidelijk een eigen stek. Hij droeg bij aan de vormvernieuwingen die een springplank waren voor de volgende generatie. En hij verbond de opgeld doende psychologische focus met de druk van de samenleving op de mens. Het leverde een nadrukkelijk literaire opstelling op waarbij de vertelling het over-

⁵ In *Agenda van een heidens lezer* (1967) noemt Van Aken Faulkner naast o.a. Anton Coolen een van de mensen die hem 'maakten [...] tot wat ik [graag] ben' (Van Aken, 1967, pp. 119-120).

neemt van de realiteit. Van Aken vond zijn eigen toon toen hij een passionele problematiek entte op de klassensolidariteit, waarbij hij zich hoedde voor tendentieuze oppervlakkigheid. Toch werd hij in de jaren zestig te uitdrukkelijk als ‘socialistisch auteur’ gepercipieerd. Hij was inderdaad ‘een overtuigd socialist [die zich] ertoe geroepen [voelt] de mensheid te verheffen, waarbij hij er zorg voor draagt zijn humanitaire idealen in de vorm van een psychologisch drama tot uiting te brengen en zich steeds van propaganda te onthouden’ (Weisgerber, 1964 [1968], p. 194).

Weisgerber nuanceert hier duidelijk die perceptie van Van Aken als propagandist zoals die door de katholieke literaire kritiek door onder anderen Andre Demedts gecreëerd was (Demedts, 1947, p. 502). In *Het begeren* en *Klinkaart* ging Van Aken volgens Demedts wel degelijk uit van een historisch materialistische visie. In *Klinkaart* wordt inderdaad duidelijk dat de situatie van het proletariaat hen door een minderheid wordt opgelegd. Die toestand kan worden veranderd als de massa die situatie doorgrondt. Die kennis komt in *Het begeren* van een aantal figuren als de socialistische Mankepoot en de dorpsfilosoof Rik de winkelier (Weisgerber, 1964 [1968], pp. 202-203). Toch overheerst bij Van Aken niet de leer, maar het gevoel: ‘zijn sociale ideeën zijn met hartstocht en gevoel geladen’. Hij ‘projecteert [de klassenstrijd] steeds in de concrete en bijzondere gevallen van de psychologische roman. Van Aken is een reformist die sterker wordt geïnspireerd door de emotie en door ethische en humanitaire overwegingen dan door marxistische dialectiek’ (Weisgerber, 1964 [1968], pp. 203-204).

De verstrengeling van de sociale problematiek en de psychologie van de personages

In functie van mijn onderzoek ga ik hier iets dieper in op die verwevenheid van sociale ideeën met hartstocht en gevoel. Van Akens personages hebben namelijk in die ‘sociale’ romans ook altijd psychologische motieven. ‘Persoonlijke drijfveren, niet het minst erotische verlangens en seksualiteit lopen er [in *Het Begeren*, bv] parallel met het gevoel van solidariteit met de verdrukte massa’ (Van Aken (jr), 1989, pp. 11-12).⁶ Zelf zegt Piet van Aken daarover in een televisiereportage uit 1979 over hem:

Wat ik met die roman heb willen betogen is dat je geen mensen kunt aanspreken als je ze niet in hun primaire behoeften raakt. Balten is bezeten door de erotische hunker naar zijn schoonzuster en via die passie kan hij bekeerd worden, kan hij zich

⁶ *Het Begeren* (1952) en *Klinkaart* (1954) worden algemeen beschouwd als Van Akens meest geslaagde sociale romans. In de jaren 1970 werd zijn naam bijna uitsluitend aan die twee ‘klassieke’ Van Akens gekoppeld (Florquin, 1979, pp. 68-69).

ontwikkelen tot een mens met begrip voor de noden van andere mensen. (Florquin, 1979, p. 68)

Piet van Aken ziet de mens daarbij niet 'als een lineair, gemakkelijk te duiden wezen, maar integendeel als een complexe, vaak contradictorische persoon die vaak geen weet heeft van wat er in zijn binnenste gebeurt' (Van Aken (jr), 1989, pp. 11-12). In een interview uit 1952 zei Piet van Aken zelf over *Het begeren*: 'Ik heb, achter de feitelijke gebeurtenissen heen, naar de menselijke motieven gezocht die de leiders en de volgelingen zouden kunnen voortdrijven' (Van Aken (jr), 1989, p. 13).

Er is bij Van Aken een duidelijk verband tussen seksualiteit als menselijke belevenis en (politieke) macht zodat het doorbreken van seksuele taboes bevrijdend werkt op maatschappelijk vlak (Van Aken (jr), 1989, p. 13). Ook in *Klinkaart* (1954) wordt de seksuele inwijding van 'het meisje' op het einde van de novelle gekoppeld aan een bewustwording van de sociale verhoudingen (Weisgerber, 1964 [1968], p. 198). Als het meisje na de inwijding door de fabriekseigenaar buiten komt, beseft de lezer dat de maatschappij aan een bepaalde structuur beantwoordt 'die bepalend is voor het gedrag van sociale groepen en individuen' (Van Aken (jr), 1989, p. 14).

In een interview met Gaston Durnez zegt de auteur zelf daarover: 'Seks is onverbrekelijk verbonden met al wat macht is. De manier waarop macht wordt uitgeoefend heeft haar weerslag op de manier waarop seks wordt bedreven. Die stelling vind je al in vroeger werk van mij' (geciteerd in (Van Aken (jr), 1989, p. 16).

Controverses

Net die focus op seksualiteit en op het doorbreken van het taboe maakte Van Aken voor de katholieke recensenten tot persona non grata in het katholieke Vlaanderen. Piet van Aken reflecteerde daarop in *Agenda van een heidens lezer* (1967):

alleen reeds door hun problematiek, door hun (godloze) visie woelen de heidenen bij de gelovige critici (onbewuste) aversies wakker, alleen reeds door hun nonconformistische kijk op de mens drijven zij de gelovige recensent in de verborgen positie van de missionaris tegenover de heiden (de ploertendoder verborgen in de kwast). (Van Aken, 1967, p. 86)

De katholieke auteur en recensent Andre Demedts gaf naar aanleiding van *De duivel vaart in ons* (1946) toe dat Van Aken had 'bewezen, dat hij zo niet de belangrijkste, dan toch een der voornaamste prozaïsten onder onze jonge schrijvers is'. Maar, schreef hij verder:

zijn overtuiging, een Nietzscheaans vitalisme, door kleinzielige anticlericale tendenzen besmet en vergroft, gaat regelrecht tegen de christelijke levensbeschouwing in en verplicht ons tot een houding, die jegens de geest van zijn werk, niet anders dan afwijzend kan zijn. (Demedts, 1947, p. 502)

Die visie – vaak in dezelfde bewoordingen – vinden we keer op keer terug in *Boekengids* een publicatie ten behoeve van katholieke bibliothecarissen.⁷ Ook daar wordt Van Aken voor zijn eerste roman *De falende god* (1942) geprezen om zijn literaire kwaliteiten: ‘onder de allerjongsten [...] de beste prozaïst’ (Remi Van de Moortel, pr. in *Boekengids*, 1943, 21° jg, p. 11). Tegen *Het hart en de klok* (1944) uitte L. Coenepols ‘gegronde bezwaren [...] ten opzichte van deze roman, welke onbetwistbaar het werk is van een uitzonderlijk-begaafd auteur’ en hij had het over ‘onbemaneld en overdreven huldigen der vleeschelijke liefde’ en dus was het voor hem ‘gevaarlijke lectuur, waartegen wij ons genoodzaakt zien lezers en bibliothecarissen ernstig te waarschuwen’ (*Boekengids*, 1945, 23° jg, p. 26-27). *De duivel vaart in ons* (1946) kreeg zelfs – samen met o.a. L.P. Boons *Vergeten straat* – een ‘zedelijke kwotering I (= Verboden Lectuur) mee.⁸ Ook hier had Paul Hardy het over een ‘jonge auteur [die] zijn ongewoon talent’ bevestigt.⁹ En ook hij formuleerde

morele bezwaren (can. 1399.9 van het kerkelijk wetboek) [...] niet in de eerste plaats [om] de manier en den toon waarop [...] de erotiek in haar grofste aspecten wordt te berde gebracht’ maar ook omwille van de geëtaleerde ‘suprematie van de bewuste gewetenloosheid en van de louter-physische meerderwaardigheid (ten opzichte van het ‘zedelijk bewustzijn’) [...] waardoor het onbedorven meisje zich als een bronstig dier ten offer gooit. [...] Het zal Piet van Aken niet verbazen dat wij, katholieken, ons ten opzichte van zijn boek te weer stellen, daar het een der essentiële waarden aantast, waarop onze levensbeschouwing rust’. (Hardy, 1947)

Volgens Hubert Lampo, vriend en vrijzinnig medestander, werd de vrijzinnige Van Aken later ook door de – door de Leuvense professor Albert Westerlinck geïnspireerde – katholieke academische kritiek gedwarsboomd. Zij zouden o.a. de toekenning van de Driejaarlijkse Staatsprijs voor proza 1966 hebben willen tegenhouden (Lampo H., 1991, p. 12). Ook

⁷ *Boekengids* was als ‘Algemeen Nederlandsch Bibliografisch Tijdschrift’ een uitgave van het ‘Orgaan van het algemeen verbond van katholieke boekerijen’. Redactie en beheer waren in handen van het Algemeen Secretariaat voor Katholieke Boekerijen. Alles wat op alle domeinen van het SISO-systeem in het Nederlands werd gepubliceerd, werd ten behoeve van de katholieke bibliothecarissen besproken en er werd een ‘zedelijke kwotering’ (sic) aan gegeven, gaande van I = ‘Verboden Lectuur’ tot V = ‘Lectuur voor Allen’. ‘Ook voor aankomende jeugd (14, 15 jaar en ouder) geschikt’. VI was voor ‘kinderlectuur’ met als extra categorieën M = ‘Bijzonder (sic) voor meisjes geschikt’ en J = ‘Bijzonder voor jongens geschikt’. *Boekengids* werd in 1922 in het leven geroepen door priester Joris Baers (1888 - 1975). In 1970 werd de vzw askb omgevormd tot vzw Katholiek Centrum voor Lectuurinformatie en Bibliotheekvoorziening (kclb). In 1982 werd het een dienst voor leesbevordering. en in 2003 vormde het zich om tot Leesweb ([http://www.kcgeschiedenis.be/pdf/bronnen/31_1_SociaalcultureleOrganisaties.pdf](http://www.kcgeschiedenis.be/pdf/bronnen/31_1_SociaalcultureleOrganisatiesChristelijkeSociaalcultureleOrganisaties.pdf)).

⁸ ‘op grond van de christelijke zedenleer of van de natuur-wet (sic) voor de meeste lezers verderfelijik moet worden geacht’.

⁹ Paul Hardy, ‘de gevestigde criticus (en boeman van de vrijzinnige en vrijmoedige literatuur)’ (Van de Maele, 1989, p. 123).

Jan Lampo geeft aan dat ‘behoudsgezinde recensenten’ Van Aken lange tijd afschreven omwille van de sociale en politieke lading van zijn werk (Lampo J. , 1991, p. 63). Zo raakte Van Aken als auteur geïsoleerd in het overwegend katholieke literaire Vlaamse landschap.

Daarnaast ging Van Aken in zijn literaire bijdragen in het NVT de discussie aan met de jonge generatie, vooral met Paul De Wispelaere en Julien Weverbergh, die hem aanwreven dat hij met zijn conventionele romantiek de ideologische en literaire progressieve boot miste.¹⁰

Piet van Aken voer zijn eigen koers [...]. Zijn eigenzinnige opstelling – ook als recensent – bracht hem in conflict met de jonge letterkundigen die hem en zijn vrijzinnige generatiegenoten ten tijde van de zogenaamde ‘gestencilde revolutie’ bestreden met polemische teksten die vaak meer op politieke pamfletten leken dan op literaire technieken. Hun eigen geschriften hielden geen stand, maar gaandeweg verwierven ze invloed in de uitgeverij, de (al dan niet academische) kritiek en de media zodat hun kijk prominent werd. [...] Zelf vond Van Aken *métier* en romantiek [...] belangrijker dan grensverleggend proza’. (Lampo J. , 1991, p. 65)

Piet van Aken reageerde inderdaad vrij virulent op die jonge scribenten.

Ik word me bewust van het jammerlijk feit dat ik niet alleen qua romantiek hopeloos verouderd ben, doch ook wat de artistieke dialectiek betreft: de termvlag links dekt sedert lang niet meer de lading die ik ze altijd heb toegedicht (die ik ze ondanks alle nog steeds blijf toedichten). [...] De termvlag links heeft geen snars uitstaans (meen ik) met modernisme in zijn meest buitenissige vorm. De mondigen (de artistieke arrivisten) [die] de term links van zijn oorspronkelijke zin ontdoen, hem ontmantelen tot eigen profijt [...]; het meest decadente, in wezen reactionair spul wordt links genoemd wanneer het buitenissig wordt aangediend (ik bedoel: opgediend); omgekeerd schuiven zij waarachtig linkse literatuur met de ezelskap over de oren in de rechtse hoek wanneer zij traditioneel (oudmodisch zeggen zij) is aangekleed. (Van Aken, 1967, p. 38)

Zijn ‘conventionele’ romanopvattingen, die hij legitimeerde aan de hand van zijn Amerikaanse ‘voorbeelden’ onder wie de Nobelprijswinnaar John Steinbeck (Van Aken, 1967, pp. 44-45), beletten Van Aken niet om ‘modernistische elementen’ in zijn werk te ‘incorporeren [...] maar die kregen geen overheersende rol. De *nouveau roman* was niet aan hem besteed’ (Lampo J. , 1991, p. 65).

¹⁰ Van Aken onderhield sinds 1965 een rubriek literaire kritiek in het *Nieuw Vlaams Tijdschrift*. Hij bundelde die artikels in 1967 in *Agenda van een heidens lezer*.

Bovendien had Piet van Aken ook zijn bezwaren tegen bepaalde tendensen bij de nieuwe generatie schrijvers. Zo stapte hij op uit de jury voor de Driejaarlijkse Belgische Staatsprijs voor verhalend proza, 1969 omdat hij zou worden toegekend aan Jef Geeraerts, 'een koloniale despoot, die meegeholpen had aan de exploitatie van onze Kongo-negers' (Brems, 2006, p. 266).¹¹

Kortom: Piet van Aken's oeuvre leverde een specifieke bijdrage aan de romanliteratuur in de naoorlogse periode. Hij gaf mee gestalte aan de vormvernieuwing, die de weg naar de nouveau roman zou bereiden. De verstrengeling van sociale en psychologische motieven leverde een heel eigen oeuvre op. Hij was – zeker in zijn eerste periode – een veel gelezen auteur en hij leverde op die manier als 'progressieve' schrijver zijn bijdrage aan wat Louis Althusser als 'les appareils idéologiques d' État' bestempelde.

¹¹ Piet van Aken, in *De Werker*, Ledenblad van het ABVV, 2-11-1968.

DEEL EEN

THEORETISCH KADER

Hoofdstuk 1 : NARRATOLOGIE

Een onderzoek naar de vrouwelijkheidsconstructie in een roman veronderstelt in eerste instantie een narratologisch instrumentarium. Personages zijn geen mensen van vlees en bloed. Het zijn geconstrueerde narratieve effecten, die in meerdere of mindere mate op mensen lijken (Bal, 1985 [2009], p. 113). In dit hoofdstuk specificeer ik de narratieve factoren die bijdragen tot de vrouwelijkheidsconstructie. Ik baseer me daarbij in de eerste plaats op de klassieke structuralistische narratologie (Bal, 1985 [2009]).

Een tekst, stelt Bal, is een eindig gestructureerd geheel van tekens. Een narratieve tekst is dan een tekst waarin een subject een lezer een verhaal vertelt in een specifiek medium (taal, beeld, klank) (Bal, 1985 [2009], p. 5). Die definitie sluit aan bij wat Genette aanduidt als 'narration'. De tekst vormt het oppervlakteniveau, de formulering (woordkeuze, zinsbouw, vertelinstantie) (Herman & Vervaeck, 2001 [2009], p. 47).

Een niveau daaronder onderscheidt Bal het verhaal (story), een op een bepaalde wijze gepresenteerde reeks gebeurtenissen (Bal, 1985 [2009], p. 5) of de organisatie van de verhaalelementen, zoals die aan een lezer worden aangeboden (Herman & Vervaeck, 2001 [2009], p. 47).

Het derde niveau is dat van de fabula, de geschiedenis, die bestaat in een serie logisch en chronologisch aan elkaar verbonden gebeurtenissen. Ze worden veroorzaakt of ondergaan door actoren, die niet noodzakelijk menselijk zijn (Bal, 1985 [2009], p. 5). Het is veeleer een abstracte constructie, een reductie van verhaalelementen tot een chronologische opeenvolging van sequenties (Herman & Vervaeck, 2001 [2009], p. 48).

Samengevat: er is een geschiedenis die vanuit een visie bewerkt is tot een verhaal dat de inhoud vormt van een tekst die door een verteller gepresenteerd en door een auteur geproduceerd wordt en die door een lezer gelezen kan worden (Bal, 1985 [2009], pp. 14-15). Bal vat de kern zo samen: 'Eenvoudig gezegd: A zegt dat B ziet dat C doet, waarbij A de tekst, B het verhaal dat de inhoud van die tekst is, en C de geschiedenis die in het verhaal wordt gepresenteerd' (Bal, 1978 [1990], p. 19). Breder uitgewerkt komt het erop neer dat er een auteur is die de tekst produceerde waarin door een vertelinstantie een verhaal wordt verteld. In het verhaal wordt vanuit een of meer focussen een geschiedenis gepresenteerd. Die tekst wordt door een lezer gelezen.

Die onderverdeling in drie lagen is louter instrumenteel. De gewone lezer heeft er niet echt een boodschap aan. Maar voor een gedetailleerde analyse van bepaalde aspecten is het handig om elementen die op het niveau van de tekst interageren, af te splitsen (Bal, 1985 [2009], p. 7).

Mijn onderzoek beweegt zich hoofdzakelijk op het niveau van het verhaal en van de tekst. Uiteraard is ook de geschiedenis belangrijk: wat gebeurt er? wie/wat veroorzaakt die gebeurtenissen? wie/wat ondergaat ze? hoe ziet de narratieve cyclus (Bremond) eruit (Bal, 1985 [2009], pp. 195-201)? Bij de analyse van de romans uit het corpus geef ik een selectief overzicht van de gebeurtenissen en de sociale context. Zo schets ik een kader waardoor de verdere analyse begrijpelijk wordt.

Mij is het echter vooral te doen om de manier waarop op het niveau van het verhaal de verhaalelementen georganiseerd worden, met name hoe in de geanalyseerde teksten van Piet van Aken gender en meer specifiek vrouwelijkheid voorgesteld worden.

Op het niveau van de vertelling (bij Bal de tekst) richt ik mij voornamelijk op het vertellen en de bewustzijnsvoorstelling. Toch wil ik eerst het begrip auteur uitklaren. De klassieke structuralistische narratologie heeft een probleem met het statuut van de auteur als verantwoordelijke voor de tekst. Bal situeert het begrip auteur 'buiten het beperkte gebied van de narratologie'. Volgens haar valt het onder de tekstwetenschap (Bal, 1978 [1990], p. 26). De tekst wordt gepresenteerd door een instantie die vertelt. Met die instantie wordt niet de schrijver bedoeld. De auteur trekt zich terug en geeft het woord af aan een verteller (Bal, 1985 [2009], p. 9). Dat radicale standpunt is moeilijk vol te houden.

Tussen de auteur en zijn werk is er inderdaad een complexe relatie. Een extradiegetische verteller kan de inzichten van de auteur verwoorden. Hij kan dat eventueel slechts gedeeltelijk doen of zelfs helemaal niet (Eagleton, 2013, p. 13). In dit theoretisch deel ga ik dan ook in op het statuut van de auteur. De vijf romans van het corpus zijn geselecteerd op basis van de bij Van Aken specifieke verstrengeling van klasse en gender. Bij een ideologiekritisch onderzoek moet dan ook het statuut van de auteur gedefinieerd worden. Bij de narratologische analyse van de vrouwelijkheidsconstructies in de geselecteerde romans betrek ik de auteur expliciet enkel bij *De duivel vaart in ons* omdat hij daar uitdrukkelijk aanwezig is in de structuur van de roman.

Voor het verhaal ligt de focus van dit onderzoek op de focalisatie en de karakterisering. Bedoeling is gendergerelateerde uitspraken en evaluerende beschrijvingen te onderzoeken in termen van focalisatie, vertelstructuren en bewustzijnsvoorstelling. Wie zegt wat, wie percipieert en hoe wordt daarmee het bewustzijn voorgesteld? Een analyse van de identiteitsrelaties tussen vertelinstanties, focalisatie en bewustzijnsvoorstelling brengt de voor het onderzoek opgesplitste lagen opnieuw samen. Dat levert een genuanceerd beeld op van de karakterisering van de (vrouwelijke) personages.

1.1 De geschiedenis

Voor de narratologie is de geschiedenis (fabula) volgens Bal ‘een serie logisch en chronologisch aan elkaar verbonden gebeurtenissen’ (Bal, 1978 [1990], p. 140). Voor de analyse van de geschiedenis zijn er verschillende modellen uitgewerkt. Van der Voort (1991) vermeldt o.a. Bakhtin, Barthes, Bremond, Chatman, Greimas, Lotman, Propp e.a.

In dit verband stelt Bal: ‘Natuurlijk hangt het af van het doel dat men zich stelt, hoe belangrijk de formaliseerbaarheid van de analyse is. Dikwijls zal men volstaan met een vrij intuïtieve selectie’ (Bal, 1978 [1990], p. 140).

Voor mijn analyse beperk ik mij bij de onderzochte werken tot een dergelijke intuïtieve schets met aandacht voor de socio-historische setting. Van Aken situeert die romans immers nadrukkelijk in specifieke fases van de ontwikkeling van het industriële kapitalisme en van de opkomst van de arbeidersbeweging. Uiteraard zijn ook de gebeurtenissen van belang voor een goed begrip van het verhaal. Wat de mannelijke en vrouwelijke personages doen en wat hen overkomt, vormt de rode draad in de reconstructie van de gebeurtenissen. Het is onder het lemma Geschiedenis hoofdzakelijk de bedoeling om de achtergrond te schetsen die de grondiger geanalyseerde passages in de context van die geschiedenis (fabula) plaatst. De selectie van de weerhouden gebeurtenissen is vanzelfsprekend gekleurd door de hypothese dat er een verband is tussen de constructie van gender en de sociale achtergrond die Van Aken expliciet in zijn romans verweeft. Ik werk de reconstructie van de geschiedenis vrij uitvoerig uit, zodat de analyses van de vrouwelijkheidsconstructies duidelijk en begrijpelijk zijn. De romans van Van Aken worden vandaag de dag immers niet meer gelezen.

1.2 De auteur

‘A narrative text is a text in which a narrative agent tells a story.’ Zo definieert Mieke Bal de linguïstische instantie (‘narrative agent or narrator’), die zich manifesteert in de taaluitingen die de tekst uitmaken. Ze benadrukt dat die instantie een functie is, geen persoon, zeker niet de biografische auteur (Bal, 1985 [2009], p. 15), en evenmin de door Booth

geïntroduceerde geïmpliceerde auteur (Bal, 1985 [2009], p. 17).¹ Zowel de geïmpliceerde als de biografische auteur worden op basis van de tekst geïnterpreteerd door de lezer, die doorgaans de neiging heeft om een centrale betekenisgevende instantie te construeren om met het (literaire) werk te kunnen omgaan (Bal, 1985 [2009], p. 15).²

Bal wil de begrippen auteur en geïmpliceerde auteur in eerste instantie om ideologische redenen buiten een narratologische analyse houden. Daarmee wil ze lezer en auteur emanciperen uit de censuurgreep van de dominante en dus machtsongelijke interpretatie en zo een opening creëren voor auteur en lezer uit een minder dominante sociale positie, waarbij ze ook (en vooral) aan vrouwen denkt (Bal, 1985 [2009], pp. 16-17).

Voor het narratologisch opzet van mijn onderzoek lijkt het een valabel uitgangspunt om eerst door een technische lectuur te komen tot een onbevangen genderanalyse. De vraag is dan met welke narratologische middelen de tekst gender uitbouwt en hoe dat werkt. Narratologische aandacht voor teksten kan een gegenderde analyse behoeden voor een al te eenzijdige en onproblematische feministische lezing.

Maar een neutrale technische lezing is evenmin vrij van ideologische kleuring. Zoals Bal zelf aantoonde is narratologie als hermeneutische wetenschap niet waarde vrij (Bal, 1986, pp. 247-255). Een genderanalyse houdt immers ook rekening met de context van productie en van receptie van een literaire tekst (Page, 2007, p. 189). Voor narratieve teksten zijn er echter geen procedures die een lezer toelaten om uit een tekst een (geïmpliceerde) auteur af te leiden (Lanser, 2011, p. 154) geciteerd in (Herman & Vervaeck, 2001 [2009], p. 11). Toch bestaat er aan de productiezijde een instantie die we de auteur noemen. Een m/v van wie de naam – al dan niet met foto – op de cover staat. Zijn of haar biografie vind je in naslagwerken. Toch bedoel ik ermee niet de mens van vlees en bloed achter de auteursinstantie.

Rond de millenniumwende is de auteur in de literatuurwetenschap opnieuw meer aan bod gekomen (Sergier, Vandevorde, & Van Zoggel, 2014, p. 5). Literatuur kan niet zonder auteur (Berensmeyer, 2014, p. 37).

Die auteur is deels een effect van het lezen, een (re)constructie op basis van de waarden in de tekst (Lanser, 2011, p. 154). De lezer legt doorgaans een verband tussen het boek en het beeld van de auteur dat hij heeft opgebouwd voordat hij begint te lezen. Door

¹ De auteur werd eind jaren 1960 door het structuralisme en in het spoor van de nouveau roman dood verklaard. Hij werd inderdaad een functie. Foucault gebruikte de term; la fonction- auteur (Sergier, Vandevorde, & Van Zoggel, 2014, p. 6).

² De geïmpliceerde auteur is een niet ongecontesteerd begrip. Hij wordt gezien als de bron van de onderliggende ideologie van een tekst. Hij is evenwel niet concreet aanwijsbaar in de tekst. Hij wordt door de lezer geconstrueerd. Zijn positie in het communicatief proces tussen zender en ontvanger is derhalve paradoxaal. Hij zou met name een constructie van de lezer zijn en tegelijk de lezer ideologisch sturen (Herman & Vervaeck, 2009, pp. 24-26).

Mainguenau wordt dat aangegeven met de term ‘ethos prédiscursif’ (Sergier, 2014, p. 103).³ De lezer baseert die (re)constructie ook op de contextuele informatie over de auteur. Zo communiceerde Van Aken zijn ideeën over literatuur en de impact ervan in bijdragen in *het Nieuw Vlaams Tijdschrift* (1946-1983), die hij in 1967 bundelde in *Agenda van een heidens lezer*. Hij was bovendien verwickeld in een controverse (katholiek versus vrijzinnig) in het gepolariseerde Vlaamse literaire veld van toen. Hij werd als een sociaal geëngageerde auteur gecatalogeerd en door ideologische tegenstanders (opzettelijk?) als socialistisch auteur bestempeld.⁴ Daarbij werd de link gelegd met zijn biografie: hij was de zoon van een vakbondsman, en redacteur bij het ABVV-ledenblad *De Werker*. Die renommee had onder meer tot gevolg dat zijn ander werk grotendeels over het hoofd werd gezien.

Auteursbeelden ontstaan in een dialogische context, in interactie met literaire tijdgenoten en met diverse actoren uit het literaire veld (Meert, 2014, p. 129). Louis Paul Boon en Piet van Aken reflecteerden met wederkerige waardering op elkaars werk (Van Aken (jr), 2004, p. 9) (Van de Maele, 1989). Van Aken zelf reageerde in artikels op andere auteurs (Weverbegh, De Wispelaere, e.a.) en op critici van zijn werk (Demedts e.a.). Voor lezers van Van Aken's werk in de tweede helft van de vorige eeuw waren dat doorgaans gekende gegevens.

Een auteursbeeld is vaak niet eenduidig en het slaat niet altijd synthetisch op hele oeuvre (Meert, 2014, p. 129). Zo is er bij Van Aken het dominant geworden beeld van de sociale auteur. Daarnaast zijn er ook werken met het thema van de ongebonden kindjaren in de Rupelstreek. En er zijn de romans over het effect van oorlog, verzet en rebellie en van een ontwortelde jeugd.

Dit auteursbeeld functioneert als het ware als de geest van het werk.⁵ Hoewel we niet mogen aannemen dat in de romans de gevoelens en gedachten van de mens van vlees en bloed worden weergegeven (Eagleton, 2013, p. 82), lijkt er een effect te zijn van het auteursprofiel op de gendervoorstellingen. Zo zouden mannelijke auteurs vaak een voorkeur hebben voor mannelijke vertellers (Eagleton, 2013, p. 38). Bij Van Aken vinden we inderdaad vaak mannelijke vertellers, al zijn er ook vrouwelijke, zoals Roza Steenklamp in *Het hart en de klok*, Godelieve naast twee mannelijke vertellers in *De duivel vaart in ons*. In *Klinkaart* is de focalisator een naamloos meisje en ten dele haar zus Nel, maar lijkt er

³ Ethos wordt door Korthals Altes gedefinieerd als het zelfbeeld van de auteur dat de lezer construeert op basis van zijn of haar manier van schrijven (Vitse, 2014, p. 161).

⁴ Hubert en Jan Lampo stellen vanuit vrijzinnige hoek expliciet dat Van Aken door Albert Westerlinck en de katholieke academische kritiek werd gedwarsboomd (Lampo H. , 1991, p. 12) / (Lampo J. , 1991, p. 63). Zie ook de controverse met Andre Demedts in *Agenda van een heidens lezer* (Van Aken, 1967, pp. 80-81).

⁵ Het komt overeen met wat Nünning als niveau 4 van de vertelinstantie beschouwt: het communicatieniveau tussen de empirische auteur als producent en de empirische lezer als recipiënt (Nünning, 1989, p. 26).

een mannelijke stem mee te klinken. Al kan het dat mijn auteursbeeld als blanke, middenklasse man vertrouwd met de mannelijke, blanke, middenklasse auteur mee voor die interpretatie verantwoordelijk is.⁶

Over de auteur heeft Bal het toch ook over een vertellend subject, dat aan de basis ligt van de narratieve tekst als taaluiting (Bal, 1985 [2009], p. 21). Het is, anders dan in de tekst lokaliseerbare personagegebonden vertellers, een immateriële ('disembodied') stem, die in haar anonimiteit fungeert als de geest van het werk. Maar ook dan mogen we in principe niet aannemen dat daarmee de gedachten en gevoelens van de feitelijke auteur worden weergegeven (Eagleton, 2013, p. 22).

Literaire werken ontstaan inderdaad in een specifieke context, maar hun betekenis is er niet toe beperkt. Bij hun verschijnen worden ze als het ware wezen, worden ze van hun auteur losgekoppeld (Eagleton, 2013, p. 117). Voor de hedendaagse lezer is literatuur als zelfexpressie van een auteur eerder een verouderd idee (Eagleton, 2013, p. 135). Dat geldt zeker voor een onbevangen lezer – bijvoorbeeld een lezer die nu Van Aken voor het eerst leest. Voor een lezer in het derde kwart van de vorige eeuw, toen Van Aken een vaak gelezen auteur was, zal die connotatie voor de hand hebben gelegen.

De feministische narratologie van haar kant zoekt - anders dan de (post)structuralistische theorie - wel referenties aan de sociale werkelijkheid en aan de persoonlijke context van de auteur (Herman & Vervaeck, 2001 [2009], p. 138). Teksten en hun narratieve structuur hebben immers ook een ethische en ideologische dimensie. Ze zijn gelokaliseerd (Nancy Miller, aangehaald in (Herman & Vervaeck, 2001 [2009], p. 135).

Kortom: het begrip auteur is in de narratologie op zijn minst ambigu. Er is uiteraard een empirische auteur als producent van de tekst. Auteur en werk zijn echter van elkaar gescheiden door de kloof tussen realiteit en verbeelding. De auteur maakt geen deel uit van de imaginaire situatie en de disjunctie tussen auteur en verteller markeert de grens tussen fictie en non-fictie (Martinez-Bonati) geciteerd in (Cohn, 1999, p. 795). De lezer construeert op basis van waarden in de tekst (Lanser) wel een centrale betekenisgevende instantie (Bal). Hij hanteert een auteursbeeld dat mee gebaseerd is op contextuele informatie over de auteur. Dit auteursbeeld, dat we niet mogen verwarren met de auteur van vlees en bloed, maakt mee de context van een literair werk uit. Voor de feministische narratologie, die ik in een volgend hoofdstuk bespreek, is die context belangrijk.

Mijn auteursbeeld heeft dan ook een rol in de genderanalyse die ik wil uitvoeren. Met de auteur bedoel ik dan Piet van Aken als de bron van de romans die ik analyseer met de waarden die ik als lezer samen met anderen erin terugvind en die mee geïnspireerd zijn door wat Piet van Aken daarover communiceerde in onder meer *Agenda van een heidens lezer*. Voor dit onderzoek ga ik uit van mijn auteursbeeld zoals ik het heb gevormd in

⁶ Ook Weisgerber gaat hier blijkbaar uit van Piet van Aken als een mannelijke stem die meeklinkt (Weisgerber, 1964 [1968], p. 197).

de jaren 1960 tot 1990, al werd Piet van Aken in die periode, achteraf bekeken, al te zeer ingeperkt tot een auteur van sociale romans. Het auteursbeeld houd ik buiten de louter technische narratologische analyse. Het functioneert daar niet als een hypothese die zichzelf bewijst. De resultaten leiden achteraf naar de ideologische subtekst, die niet altijd beantwoordt aan dit auteursbeeld. In de analyse van *De duivel vaart in ons* bijvoorbeeld blijkt de ideologische gelaagdheid eerder nietzscheaans dan marxistisch.

Het auteursbeeld vooraf is dat van een geëngageerde Piet van Aken. In de voor de analyse uitgekozen werken probeert hij de psychologische en sociale mechanismes bloot te leggen die speelden in het ontstaan van de arbeidersklasse in het industriële kapitalisme dat hij in zijn geboortestreek situeert tegen het einde van de negentiende / begin twintigste eeuw. In de eerste, de mythische romans, focust hij op wat de sterke figuren, de stichters van bedrijven en de grondleggers van de burgermaatschappij, drijft. In zijn 'klas-sieke sociale romans' verschuift de aandacht naar de arbeidersklasse. In zijn latere werk situeert hij arbeid en samenleven in het postindustriële tijdperk.

Die auteur Piet van Aken verbindt de algemeen menselijke problematiek met de sociale situatie, vooral die van het gezin. Hij ent een passionele problematiek op de klassensolidariteit (Weisgerber, 1964 [1968], p. 194). Persoonlijke drijfveren, erotische verlangens en seksualiteit lopen parallel met het gevoel van solidariteit met de verdrukte massa (Van Aken (jr), 1989, pp. 11-12). Of zoals Van Aken het zelf verwoordt in een televisiereportage over hem: 'via de [seksuele, bv] passie kan [het personage] zich ontwikkelen tot een mens met begrip voor de noden van andere mensen' (Florquin, 1979, p. 68). Van Aken gaat daarbij uit van een historisch-materialistische visie en hij schetst een toestand waarin de situatie van het proletariaat door een minderheid wordt bepaald. Hij is daarbij eerder een gevoelssocialist dan een doctrinair, (Weisgerber, 1964 [1968], pp. 202-204). Hij heeft een zwak voor underdogs 'omdat ik me te vaak een underdog gevoeld heb' (Van Aken, 1967, p. 23). Die materialistische visie, gekoppeld aan een uitgesproken vrijzinnig (toch ook antiklerikaal) mensbeeld maakte hem in de jaren 1940-1965 tot persona non grata in de bibliotheken en bij critici (ook de academische) van katholieken huize. Daarin trad een kentering op vanaf de jaren 1970 toen een aantal van zijn romans herdrukken beleefden.

1.3 De vertelinstantie

Voor de analyse van een narratieve tekst is de vertelinstantie het meest centrale begrip (Bal, 1978 [1990], p. 27).⁷ ‘Zodra [...] taaluitingen een verteltekst vormen is er een vertelinstantie’ (Bal, 1978 [1990], p. 29). De identiteit van de vertelinstantie, de mate waarin en de wijze waarop die identiteit in de tekst is aangegeven, geven de tekst zijn specifiek gezicht (Bal, 1985 [2009], p. 18).

In eerste instantie wordt er een onderscheid gemaakt op basis van de relatie tussen het niveau waarop verteld wordt en het niveau waarop het vertelde zich afspeelt. Een extradiëgetische verteller staat boven de ruimte van het vertelde. Er staat geen andere vertelinstantie boven hem. Een intradiëgetische verteller wordt verteld door een hogere vertelinstantie. Hij behoort tot het vertelde.⁸ Als het personage dat wordt voorgesteld door een hogere vertelinstantie zelf een verhaal vertelt, hebben we te maken met een intradiëgetische vertelinstantie (Herman & Vervaeck, 2001 [2009], p. 85).

Voor Mieke Bal is dit verhaal een ‘embedded actors text’. Als het verhaal een complete fabula uitwerkt, kan het gebeuren dat de lezer daarbij gaandeweg de primaire verteller vergeet (Bal, 1985 [2009], pp. 56-57). Bij een dialoog kunnen we bij een korte repliek niet spreken van een vertelling door een intradiëgetische instantie. Er is wel sprake van een intradiëgetische uitspraak (Herman & Vervaeck, 2001 [2009], p. 86). Ook voor Bal is er in een dialoog niet echt een tweede vertelling, want er is geen echt verhaal. Wel is er voor haar sprake van een tweede spreker (Bal, 1985 [2009], pp. 48-49). Wanneer die uitspraken begeleid worden door declaratieve werkwoorden, verhoudt de ingebedde tekst van het personage zich tot de vertellerstekst als een bijzin tot een hoofdzin (Bal, 1985 [2009], pp. 56-57). Het onderscheid extra-/intradiëgetisch heeft zodoende met het vertelniveau te maken (Herman & Vervaeck, 2001 [2009], p. 85).

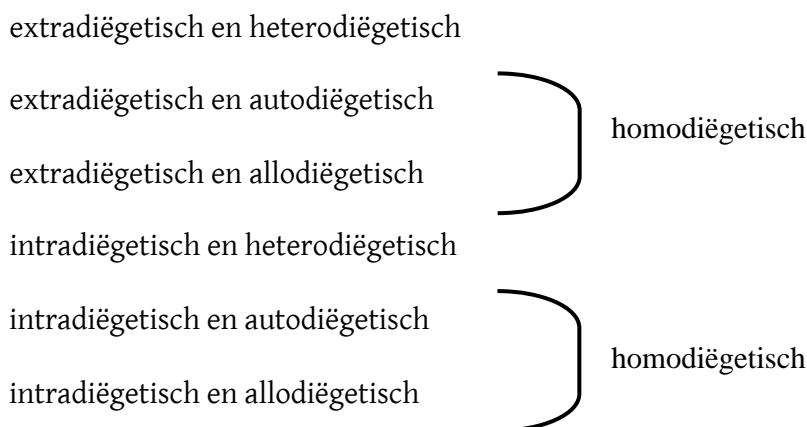
Daarnaast kunnen we een onderscheid maken qua betrokkenheid van de verteller bij het vertelde. Er is sprake van een heterodiëgetische verteller, als die niet heeft meegemaakt wat hij vertelt (Cohn, 1981, p. 163). Hij vertelt ‘over’ anderen (Van der Voort, 1991, p. 45). Een homodiëgetische verteller heeft meegemaakt wat hij vertelt (Cohn, 1981,

⁷ Bij het vertellen gaat het over de relatie tussen de vertelinstantie en het vertelde (Herman & Vervaeck, 2009, p. 85).

⁸ Voor de verwijzing naar de verteller als vertelinstantie gebruik ik het in die context seksneutrale hij. Het persoonlijk voornaamwoord verwijst hier uitsluitend naar het grammaticale geslacht. Bal verwijst in het Engels naar de vertelinstantie met ‘it’ omdat het om een instantie gaat en niet over een persoon: ‘I shall here and there refer to the narrator as it, however odd this may seem’ (Bal, 1985 [2009], p. 15). In het Nederlands zou het al helemaal vreemd klinken en het gebruik van ‘hij of zij’ wordt in de rubriek Taaladvies van Taaluniversum als ‘nogal omslachtig, en soms stilistisch storend’ omschreven (www.taaladvies.net/taal/advies/vraag1358).

p. 163). Hij is als personage aanwezig in zijn verhaal. Als die laatste de hoofdfiguur is, is hij een autodiëgetische verteller. Als hij het vertelde als getuige heeft meegemaakt, heet hij allodiëgetisch (Herman & Vervaeck, 2001 [2009], pp. 88-89).

Door niveau en betrokkenheid te combineren kwam Genette uit op 6 mogelijke vertelinstanties (Herman & Vervaeck, 2001 [2009], p. 89).⁹



De posities van de vertelinstantie (extra-/intradiëgetisch) en de betrokkenheid bij het vertelde (hetero-/homodiëgetisch) zullen mee in rekening gebracht moeten worden bij de analyse van de focalisatie en van de bewustzijnsvoorstelling. Het maakt immers een verschil uit als er over een vrouwelijk personage verteld wordt door een mannelijke of een vrouwelijke vertelinstantie. In *Het begeren* worden over het vrouwelijk personage bijna uitsluitend door een mannelijke verteller uitspraken gedaan.

1.4 Focalisatie

Narrator and focalization together determine the narrative situation. The focalizer [...] is an aspect of the story this narrator tells. It is the represented 'colouring' of the fabula by a specific agent of perception, the holder of the 'point of view'. (Bal, 1985 [2009], p. 18)

Focalisatie draagt bij aan de betekenis van een narratieve tekst (Bal, 1981, p. 203). De inhoud van een narratieve tekst is niet de geschiedenis of de 'fabula'. Die is onvolledig en

⁹ De terminologie en de indeling gaan o.m. terug op Genette (Herman D., 2009, p. 5). Voor het overzicht baseer ik mij op (Herman & Vervaeck, 2009, pp. 84-105). De aanvullende bij Cohn ontleende aanduiding homodiëgetisch heb ik er in het schema bij gevoegd.

incoherent zonder de interpretatieve en semiotische activiteiten van de bij de geschiedenis betrokken actoren. Een narratieve tekst is een complexe boodschap in een specifiek communicatief proces (Bal, 1981, p. 206). Het is 'a locutionary act' (Bal & Tavor, 1981, p. 45). Hij houdt meer in dan de eventuele gelijkheid met het reële bestaan (Bal, 1985 [2009], pp. 181-185)¹⁰. De gebeurtenissen en de actanten worden in het verhaal weergegeven vanuit een bepaalde visie, die gerelateerd is aan de waarnemende instantie. Werkwoorden van perceptie duiden een focalisatie-activiteit aan. Werkwoorden van actie duiden een gebeurtenis aan (Bal, 1981, p. 203).

Focalisatie is in dat communicatief proces een cognitieve activiteit: niet enkel zien, maar ook zich herinneren, wensen, bemerken – kortom percipiëren. Focaliseren is meer dan registreren, het is ook mentale interpretatie (Bal, 1981, p. 105). Rimmon – Kenan breidde het concept 'perceptie' uit met twee extra categorieën: een psychologische (cognitie, emotie) en een ideologische. Het zijn vormen van interpretatieve perceptie, waarvoor Jahn de term 'apperceptie' gebruikt (Jahn, 2007, p. 101/107). Focalisatie geeft en beheert vensters op de narratieve wereld en leidt de imaginaire perceptie van de lezer en manipuleert ze (Jahn, 1999, p. 95).¹¹

De narratologie heeft lange tijd geen onderscheid gemaakt tussen 'wie zegt' (de instantie die vertelt) en 'wie ziet' (Bal, 1985 [2009], pp. 145-146). Met de introductie van het begrip 'focalisatie' kwam daarin verandering. In 1943 werd de term focalisatie onrechtstreeks in de literatuurwetenschap geïntroduceerd door Warren en Brooks. Zij gebruikten de term 'focus of narration.' Genette nam de term in 1972 over en Mieke Bal werkte die verder uit (Van der Voort, 1991, pp. 50-51).¹²

Bal introduceerde het onderscheid tussen focalisator en gefocaliseerd object (Bal, 1985 [2009], p. 149). Focalisatie is dan de verhouding tussen de focalisator als de instantie die waarneemt en die zodoende bepaalt wat de lezer aangeboden krijgt enerzijds en het gefocaliseerde object (personages, acties en objecten) anderzijds (Herman & Vervaeck, 2001 [2009], p. 75). In die termen ligt het gevaar van een antropomorfe interpretatie besloten. Maar Bal legt de nadruk op het technische aspect van de term focalisatie, die ze precies daarom verkiest boven de oude term 'perspectief' (Bal, 1985 [2009], p. 147).¹³ Net zoals bij de term 'verteller' waarvoor Bal eveneens de gedepersonaliseerde term 'vertelinstantie' verkiest (Bal, 1985 [2009], p. 68) houden we dit beter in gedachte, zeker als de verteller of het gefocaliseerde object personages zijn. Bij een genderanalyse is het gevaar voor een antropomorfe lezing uiteraard groot.

¹⁰ In de bijgewerkte 2009-versie trekt Bal daaruit conclusies voor een gegenderde analyse (Bal, 1985 [2009], pp. 181-185).

¹¹ Daarmee combineert Jahn het cognitieve model van het leesproces van Jackendoff (1987) en de receptie-georiënteerde theorie van Iser (1976).

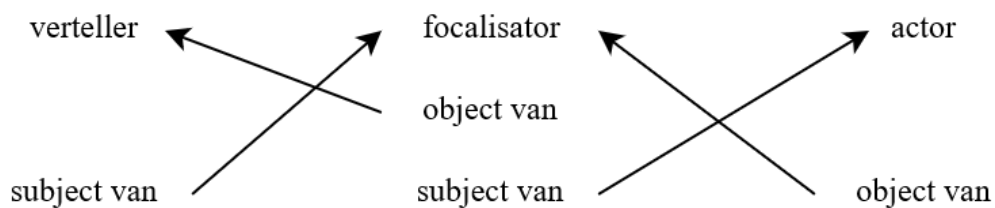
¹² Het model wordt ook wel het Genette (en) Bal-model genoemd (McHale, 1981, p. 187).

¹³ 'It's a term that looks technical' (Bal, 1985 [2009], p. 147).

Een adequate analyse houdt rekening met zowel het subject als het object van de focalisatie gezien de wisselwerking tussen subject en object (Van der Voort, 1991, p. 51). De focalisator bepaalt het beeld van het gefocaliseerde en dit zegt op zijn beurt iets over de focalisator (Bal, 1985 [2009], p. 153).

Focalisator – gefocaliseerd object - verteller

De focalisatie is nauw verweven met de vertelinstantie en binnen de focalisatie is er een relatie tussen focalisator en gefocaliseerd object. De hiërarchische relatie tussen verteller, focalisator en actor (eventueel een personage) binnen een narratieve tekst als locutionaire act is een subject - objectrelatie. Een verteller biedt als narratief subject zinnen aan, waarvan de directe inhoud een visie, een zien, is. Die visie is de act van een ander subject, dat door het eerste subject is ingesloten. Dit tweede subject is de focalisator waarvan de identiteit kan samenvallen met die van de verteller. De focalisator presenteert een geschiedenis die de act is van (een) ander(e) subject(en). De identiteit van een actor kan samenvallen met die van een ander subject: de focalisator (F = A) of de verteller (V = A). De hiërarchie in die subject-objectrelatie ziet er schematisch uit als volgt:



(Bal & Tavor, 1981, p. 45)

Traditioneel werd en wordt een onderscheid gemaakt tussen externe en interne focalisatie. De focalisator heet extern als hij buiten het verhaal staat. Van Luxemburg e.a. spreken dan van een 'overkoepelende verteller-focalisator' of 'externe focalisator' die toegang heeft tot de visie van verschillende personages en die zo de focalisatie manipuleert (Van Luxemburg, Bal, & Weststeyn, 1987, p. 128). Die 'primaire focalisator' kan altijd met de primaire verteller worden geïdentificeerd (Van Luxemburg, Bal, & Weststeyn, 1987, p. 176). Elders heet hij 'de externe, vertellergebonden focalisator'. Treedt de focalisator op binnen het verhaal (verbonden aan een of meerdere personages), dan is hij intern, een 'interne personage-gebonden focalisator' (Van Luxemburg, Bal, & Weststeyn, 1983, p. 177).¹⁴ Zij hebben geen toegang tot elkaars visie (Van Luxemburg, Bal, & Weststeyn, 1983, p. 128). De positie wisselt vaak tussen extern en intern, maar dat kan ook intern tussen verschillende personages (Bal, 1985 [2009], p. 152). Het kan ook binnen een enkele focalisator.

¹⁴ EF 'Extern Focalization' / CF 'Characterbound Focalization' (Bal, 1985 [2009], p. 151). In het Nederlands EF (externe focalisator) en PF (personage-gebonden focalisator) (Bal, 1978 [1990], p. 119).

Zoals al aangegeven kan het gefocaliseerde object een personage zijn, maar ook objecten, landschappen, gebeurtenissen (Bal, 1985 [2009], p. 153). Als het gefocaliseerde object een personage is, is het van belang na te gaan wat precies gefocaliseerd wordt, vanuit welke instelling in hoofde van de focalisator en wie de focalisator is.

Identiteitsrelaties verteller – focalisator – gefocaliseerd object

Bal en Tavor (1981) maakten een schema van de relaties tussen verteller en focalisator en gaven aan of het een externe of interne focalisatie betrof (Bal & Tavor, 1981, p. 45).

	Vert SUBJ	Focal SUBJ (Vert OBJ)	Actor SUBJ (Foc OBJ)	Identiteitsrelatie
1	X zegt dat	Y ziet dat	Z doet	$V \dagger F / V \dagger A / F \dagger A$
2	X zegt dat	X' ziet dat	Y doet	$V = F / F \dagger A$
3	X zegt dat	X' ziet dat	X'' doet	$V = F / F = A$
4	X zegt dat	Y ziet dat	Y' doet	$V \dagger F / V \dagger A / F = A$
5	X zegt dat	Y ziet dat	X' doet	$V \dagger F / V = A / F \dagger A$

Identiteitsrelaties tussen Personages (P) – Verteller (V) – Focalisator (F) en Actor (A).
Naar het Nederlands omgezet uit (Bal & Tavor, 1981, p. 45)

1 – 4 en 5 zijn volgens Bal & Tavor intern - 2 en 3 extern. Daarbij zijn 1 en 4 typisch voor de realistische roman en 2 en 3 voor de autobiografie. Focalisatie door de verteller ($V = F$) werd doorgaans als extern beschouwd, focalisatie door een personage als intern (Nieragden, 2002, p. 689). Maar Nieragden merkte in het schema van Bal & Tavor in B&T 3 ($V = F / F = A$) een inconsistentie op. Zij categoriseren die narratieve situatie als extern hoewel de verteller, die ook de focalisator ($V = F$) is, als een actor ($F = A$) een intern element is. Als de identiteit van verteller en focalisator identiek is en hij is tegelijk een actor ($V = F / F = A$), dan is de verteller homodiëgetisch. Nieragden vervangt daarom de categorieën intern en extern door de termen isoperspectivisch en exoperspectivisch die hij aan Füger (Füger, 2001) ontleent. Ik neem de termen en de definitie ervan over. Ze beschrijven de relatie tussen subject en object van focalisatie correcter. Bij een genderonderzoek is het belangrijk om precies te definiëren of een vrouwelijk personage als object van de focalisatie gepercipieerd wordt door een mannelijk of door een vrouwelijk subject, of door zichzelf.

Isoperspectivische focalisatie houdt in dat de identiteit van subject en object van focalisatie dezelfde is ($F = A$). Bij exoperspectivische focalisatie verschillen de identiteiten van subject en object ($F \dagger A$). B&T 3 en B&T 4 zijn dan isoperspectivisch; B&T 1, B&T 2 en B&T 5 exoperspectivisch (Nieragden, 2002, p. 689).

Nieragden situeerde bovendien de onderscheiden constellaties op de door Lanser (1981) uitgewerkte schaal van autodiëgesis en verbond ze met de graad van hetero- en homodiëgesis, m.a.w. met de graad van betrokkenheid van de verteller bij het vertelde.

	Vert. Subj.	Foc. Subj. (Vert. Obj.)	Actor Subj. (Foc. Obj.)	Identiteits- relaties	Auto- diëgesis
1	heterodiëgetisch X zegt dat	verteller(V =F) X' ziet dat	exo- perspectivisch Y doet	$P \dagger V / V = F / V \dagger A$	geen
2	heterodiëgetisch X zegt dat	personage (V†F) Y ziet dat	exo- perspectivisch Z doet	$P \dagger V / V \dagger F / V \dagger A$	geen
3	heterodiëgetisch X zegt dat	personage(V†F) Y ziet dat	iso- perspectivisch Y' doet	$P \dagger V / V \dagger F / F = A$	geen
4	homodiëgetisch X zegt dat	verteller(V =F) X' ziet dat	iso- perspectivisch X' doet	$P = V / V = F / V = A$	hoog
5	homodiëgetisch X zegt dat	verteller(V =F) X' ziet dat	exo- perspectivisch Y doet	$P = V / V = F / V \dagger A$	medium
6 a	homodiëgetisch X zegt dat	personage(V†F) Y ziet dat	exo- perspectivisch Z doet	$P = V / V \dagger F / V \dagger A$	laag
6 b	homodiëgetisch X zegt dat	personage(V†F) Y ziet dat	exo- perspectivisch X' doet	$P = V / V \dagger F / V = A$	medium
7	homodiëgetisch X zegt dat	personage(V†F) Y ziet dat	iso- perspectivisch Y' doet	$P = V / V \dagger F / V = A$	medium

Identiteitsrelaties tussen Personages (P) – Verteller (V) – Focalisator (F) en Actor (A).

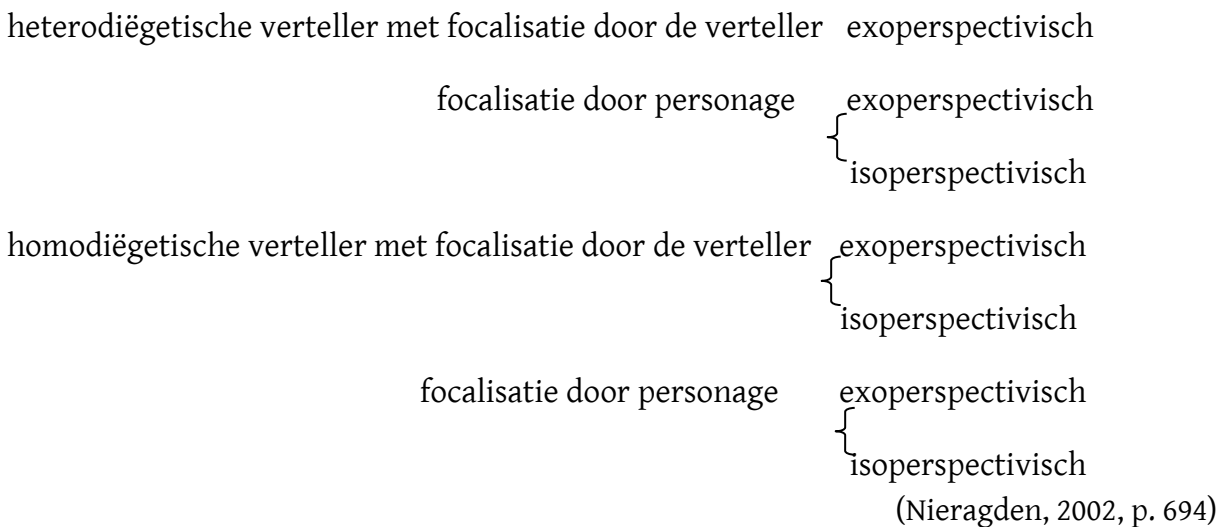
Naar het Nederlands omgezet uit (Nieragden, 2002, p. 695)

N(ieragden) 1 = B(al) 2 // N 2 = B 1 // N 3 =B 4 // N 4 = B 3 // N 6b = B 5 // N 7 = B4

Met dit schema wordt de traditionele dichotomie externe – interne focalisatie gecorrigeerd en uitgebreid onder meer door het verband met de diëgetische status van de verteller (hetero- of homodiëgetisch [kolom 2]) en met de mate van autodiëgesis [laatste kolom], die uiteraard enkel van toepassing is op de homodiëgetische verteller. Bij autodiëgesis participeert de verteller - focalisator in het verhaal. Is hij de enige protagonist zoals in 4 (X zegt – X' ziet - X'' doet) (isoperspectivisch), dan is de autodiëgesis hoog. Is hij co-

protagonist zoals in 7 (X zegt – Y ziet – Y' doet) (isoperspectivisch), is hij een minder belangrijk personage zoals in 6b (X zegt – Y ziet – X' doet) (exoperspectivisch) of is hij als getuige in het verhaal betrokken zoals in 5 (X zegt – X' ziet – Y doet) (exoperspectivisch), dan is er sprake van een medium graad van autodiëgesis. Is hij een niet-betrokken ooggetuige zoals in 6a (X zegt – Y ziet – Z doet) (exoperspectivisch), dan is de autodiëgese laag of allodiëgetisch.

Dit schema kan worden samengevat als volgt: focalisatie kan zijn:



Stratificatie

Er is sprake van een constante focalisator als er één focalisator is. Zijn er twee die elkaar voortdurend afwisselen, dan spreken we van een variabele focalisator ((Nieragden, 2002, p. 681) en als er meer dan twee zijn van een meervoudige (Nieragden, 2002, p. 689).

Focalisatie is niet altijd enkelvoudig. Het gaat niet altijd over een een-op-eenrelatie tussen subject en object. Bal onderscheidt ook samengestelde focalisatie, met focalisatieniveaus. Daarbij kunnen werkwoorden van waarneming als expliciete koppelingstekens fungeren. Ze kunnen even goed impliciet blijven (Bal, 1985 [2009], pp. 160-163).

Er is in haar termen op een eerste niveau een externe (vertellergebonden) focalisator: EF[F † A] (Nieragden exoperspectivisch), die de focalisatie kan uitlenen aan een personage: ingebedde focalisatie, die tot de 4°/5° orde kan gaan.¹⁵

Bal gaat ook in op de mogelijke variant binnen één enkele interne (personagegebonden) focalisator (PF), met name bij de herinnering: de act van het focaliseren gebeurt

¹⁵ Volgens Zunshine doet literatuur daardoor / daarvoor een beroep op onze metarepresentationele mind-reading vaardigheden. (Zunshine, 2006, p. 6). Vanaf de 5° orde heeft 60% in een experiment van Dunbar de toewijzing fout (Zunshine, 2003, pp. 278-279).

nu (PF[nu]) en het gefocaliseerde object ligt in het verleden (PF [toen]). De diëgetische status van verteller en focalisator kan zo intern zijn ten opzichte van een deel en extern ten opzichte van een ander deel (Bal & Tavor, 1981, p. 47). Edmiston heeft hier bedenkingen bij de interpretatie van 'een enkele focalisator' (Edmiston, 1989). Verderop in dit hoofdstuk ga ik er grondiger op in onder het lemma Focalisatie bij de eerste-persoonsverteller.

Focalisatie en lezer

Focalisatie leidt ook de lezer en manipuleert zijn perceptie (Jahn). Voor Bal zorgt de verhouding tussen het weten van de personages en dat van de lezer met de door de focalisator verschaft gegevens voor spanning (Bal, 1985 [2009], pp. 163-165). Die spanning resulteert uit de procedés waarmee bij de lezer of bij het personage vragen opgeroepen worden, die pas later beantwoord worden. De focalisator bepaalt immers door de informatie die hij verschaft hoe de verhouding tussen het weten van lezer is ten opzichte van het weten van de personages. Er is bovendien de relatie tussen wat de focalisator weet en/of meedeelt en het weten van de personages. De mogelijkheden zijn dan:

voor de verhouding focalisator – personage

- personages weten meer dan focalisator
- focalisator vervalst het beeld
- focalisator weet meer dan personages

voor de verhouding weten lezer – personage

- lezer noch personage weet het
- lezer weet het / personage niet
- lezer weet het niet / personage wel
- lezer en personage op hoogte: geen spanning

Verschuivende focalisatie zorgt op die manier voor dynamiek in de vertelling en ze completeert de karakterisering.

Focalisatie bij de eerste-persoonsverteller

In het onderzochte corpus is er een eerste-persoonsverteller in *Het hart en de klok* en in *Het begeren*. In *De duivel vaart in ons* zijn er consecutief drie ik-vertellers aan het woord. Edmiston formuleerde over focalisatie bij de eerste-persoonsverteller een aantal behaarswaardige bedenkingen (Edmiston, 1989, pp. 729-730).

Kern van de focalisatie bij een eerste-persoonsverteller is volgens Edmiston niet het 'weten' (de perceptie) van de ik-verteller, maar de diëgetische locus van de focalisator. De tijd deelt immers het subject van de eerste-persoonsvertelling op in een vertellend ik (nu)

en een belevend ik (toen), elk met hun specifieke perceptie en diëgetische locus. Wat exoperspectivisch of isoperspectivisch genoemd wordt, slaat dan op die diëgetische locus, de diëgetisch-strategische positie van vertellend en belevend zelf (Edmiston, 1989, p. 738).

Bij een eerste-persoonsverteller is de hele tekst gefocaliseerd vanuit die eerste persoon. Het vertellende ik heeft altijd toegang tot de psyche van zijn jongere zelf. Als vertellend-ik is het op dat ogenblik extern ten opzichte van het belevend-ik en het blijft deel uitmaken van dezelfde fictiewereld. Daarbinnen bezetten vertellend- en belevend-ik een specifieke locus en die positie is strategisch omdat de focaliserende instantie overwicht heeft op het gefocaliseerde object.

Bij isoperspectivische focalisatie is het belevend ik de focalisator. De focalisator neemt de intradiëgetische positie in (Edmiston, 1989, p. 742). Het narratieve statement bevat niets meer dan wat het ik zou hebben kunnen percipiëren op het moment van het gebeuren. Het vertellend ik blijft als het ware stom: het corrigeert niet, laat niets blijken van wat het naderhand te weten kwam. Het is ruimtelijk beperkt tot zijn onmiddellijke omgeving. Psychologisch is het focaliserend subject beperkt tot zijn eigen denken en voelen. Elke veronderstelling in verband met gedachten, gevoelens van andere actoren moet worden begeleid door modale formuleringen ('Ze leek opgelucht.') (Edmiston, 1989, p. 739).

In het geval van exoperspectivische focalisatie is de positie van de eerste-persoonsverteller extradiëgetisch: het subject staat qua tijd en ruimte extern ten opzichte van zijn verhaal. Het weet meer dan toen, maar is minder betrokken. Het blijft echter deel uitmaken van de wereld waarin het de held was (Edmiston, 1989, p. 749). Als verteller is het virtueel niet beperkt omdat het weet wat er daarna gebeurd is. Als focalisator blijft het echter beperkt in zijn perceptie. Het kan enkel de zaken beschrijven die het belevend ik kon percipiëren. Tot de gedachten en gevoelens van de andere actoren heeft het geen toegang. Maar door de afstand in de tijd kan het subject – door wat het nu weet – toch zaken verderaf beschrijven en het kan de gedachten en gevoelens van andere actoren reconstrueren en als narratieve feiten presenteren. 'Later vernam' (Edmiston, 1989, p. 739). Bij een eerste-persoonsverteller kan de focalisatie zodoende verschuiven van een exoperspectivische naar een isoperspectivische focalisatie of omgekeerd volgens de diëgetische locus die hij als focalisator kiest.

Soms treedt de eerste-persoonsverteller buiten de beperkingen van de iso- of exoperspectivische focalisatie en geeft hij informatie die het subject niet kan hebben geweten.¹⁶ Edmiston gebruikt hier de term 'nonfocalisatie' om de term 'zero focalisatie' van Genette te omzeilen. Hij beschouwt het als een overschrijding ('infracion') (Edmiston, 1989, p. 741).¹⁷ Hij onderscheidt twee vormen: paralepsis waarbij het vertellend ik meer

¹⁶ Het krijgt hier de allure van de 'alwetende' verteller.

¹⁷ zie ook (Edmiston, 1989, p. 743 voetnoot 15).

zegt dan het belevend ik kon weten. Daartegenover staat paralipsis waarbij het vertellend ik minder zegt dan het weet of als het (om de lezer te misleiden) vitale informatie achterhoudt. Dat levert volgend schema op:

- | | |
|-----------------------------------|--|
| - paralipsis: | vertellend ik zegt minder dan belevend ik weet |
| - isoperspectivische focalisatie: | vertellend ik zegt enkel wat belevend ik weet |
| - exoperspectivische focalisatie: | vertellend ik zegt wat belevend ik weet |
| - paralepsis: | vertellend ik zegt meer dan belevend ik weet |

Eigenschappen van focalisatie

Jahn maakt een onderscheid tussen 'online of 'real-life' perceptie en 'offline' of 'imaginary' perceptie. Die laatste houdt dan herinneringen, dromen, hallucinaties e.a. in en komt vaak (maar niet uitsluitend) voor in homodiëgetische teksten waarbij er tussen 'vertellend-ik' en 'belevend-ik' een tijdruimtelijke kloof is (Jahn, 2007, p. 101).

Rimmon-Kenan specificeerde de soorten focalisatie aan de hand van een aantal eigenschappen ('facets') (Herman & Vervaeck, 2001 [2009], pp. 79-82). Men kan tijdruimtelijke kenmerken in beschouwing nemen. Zodoende kan de focalisatie panoramisch, simultaan of beperkt in de ruimte zijn. Qua tijdsdimensie kan ze panchronisch, retrospectief of synchroon zijn.

Van een andere aard zijn de cognitieve en emotionele eigenschappen. De focalisator kan weergeven vanuit een alwetende of vanuit een beperkte visie. Emotioneel kan de relatie tussen focalisator en gefocaliseerd object empathisch of afstandelijk zijn.

Voor mijn onderzoek zijn zeker ook de ideologische eigenschappen van belang. Van Aken behandelt in een aanzienlijk deel van zijn oeuvre de klassenverhoudingen in het opkomend kapitalisme en de focus van mijn onderzoek ligt op de genderverhoudingen. Voor die ideologische eigenschappen is er weinig tot geen aandacht in de klassieke narratologie (Herman & Vervaeck, 2001 [2009], p. 122). Uiteraard is er in de postklassieke narratologie vanuit verschillende invalshoeken interesse voor het verband tussen literatuur en ideologie. Welke tekstelementen ideologie expliciteren blijft echter vaag (Herman & Vervaeck, 2013). Toch vinden we bij Vincent Jouve toch wel een aantal tekstelementen waaruit we het impliciete waardesysteem kunnen afleiden. Daar Van Aken voor zijn marxistische visie opkwam, zijn voor mijn analyse de marxistisch geïnspireerde opvattingen (Althusser, Terry Eagleton, Fredric Jameson) van belang. Ik ga er grondiger op in bij de bespreking van de ideologische dimensie van personages. Daarnaast is er ook in de gendergerelateerde narratologie (Bal, Fludernik, Fetterley, De Lauretis, ...) aandacht voor de ideologische dimensie. Op de ideologische kleuring van gender ga ik uitvoerig in bij de bespreking van gender in het tweede hoofdstuk van dit deel.

Voor de relatie focalisatie en gender citeer ik alvast Maaïke Meijer:

Focalisatie is de relatie tussen de visie en dat wat gezien wordt. In elk geval is er sprake van een (of meer) subject(en) van focalisatie – de vertelinstantie, die op zijn beurt weer een of meer personages kan laten focaliseren – en een (of meer) object(en) van focalisatie: dat wat de focalisator waarneemt en doorgeeft in een per definitie ‘partijdig’ licht. Omdat de distributie van focalisatie tevens bepaalt wie de macht heeft in het verhaal (wie ziet en/of spreekt, en wie wordt gezien en besproken) is het vaststellen van de focalisatie onmisbaar in de analyse van de wijze waarop een tekst sekse representeert. (Meijer, 1996, p. 12)

Meijer geeft terecht aan dat een analyse van de ‘partijdigheid’ van de focalisatie onmisbaar is voor een onderzoek naar de vrouwelijkheidsconstructies. Is vooral het vrouwelijk personage het gefocaliseerde object en wordt zij gepercipieerd door een mannelijke (al dan niet eerste) verteller-focalisator? In welk partijdig licht wordt zij dan gefocaliseerd? Als er een vrouwelijke verteller en/of focalisator is, is de perceptie dan puur vrouwelijk of kleurt een verdoken mannelijke extradiëgetische verteller/focalisator de representatie mee?

Een aantal van die feministische narratologen gaan expliciet terug op Althusser die poststructuralisme verbindt met het marxisme en de lacaniaanse psychoanalyse met Gramsci (Herman & Vervaeck, 2013).¹⁸ Bij Gramsci ontleent hij de idee van de culturele hegemonie, met name hoe de instituties van de civiele staat, waaronder de literatuur, er mee voor zorgen dat de cultuur van de dominante klasse als vanzelfsprekend wordt ervaren. Zodoende worden de sociale patronen als een natuurlijke orde aangezien. Ideologie is voor Althusser de ‘beleefde’ ervaring van de relatie tussen de mens en zijn bestaansvoorwaarden. Het is een beleven tegelijk van de reële en de imaginaire relatie, zoals in de imaginaire verstrengeling van subject en object bij Lacan (Herman & Vervaeck, 2013).

Voor Terry Eagleton geeft fictie vorm en structuur aan de dagdagelijkse beleving van de ideologie. Doordat ze er vorm aan geeft, schept ze epische distantie. De lezer ervaart de verhaalwereld als een geconstrueerde realiteit en is daardoor in staat er afstand van te nemen. Een door een verteller op een bepaalde manier geconstrueerde werkelijkheid kan immers ook anders worden opgebouwd. Zo ziet de lezer de grenzen van de ideologie (Eagleton, 1976 [1980], p. 25). Eagleton is het eens met Lukács voor wie de realistische schrijver de taak heeft om de maatschappelijke tendensen en krachten gestalte te geven in plastisch uitgebeelde individuen en handelingen (Eagleton, 1976 [1980], p. 33).

Ook de focalisatie is ideologisch beladen. Bewustzijnsvoorstelling en vertelinstantie geven immers waardeoordelen. Ten slotte blijkt de ideologie uit de manier waarop de tekst met paratekstuele en intertekstuele elementen de lectuur voor de lezer programmeert.

¹⁸ Ik ga daar in het volgende hoofdstuk grondig op in.

De ideologische gelaagdheid bespreek ik onder het lemma Karakterisering van personages na de bespreking van de bewustzijnsvoorstelling. In de karakterisering van de personages komen vertelinstantie, focalisatie en bewustzijnsvoorstelling immers samen.

1.5 Bewustzijnsvoorstelling

Even wezenlijk als de verteller en de focalisatie is voor de (gender)analyse de bewustzijnsvoorstelling, de manier waarop de vertelinstantie het bewustzijn van de personages weergeeft, de verhouding tussen de instantie die weergeeft en de instantie die weergegeven wordt. Herman en Vervaeck spreken hier van de grammatica van de vertelling (Herman & Vervaeck, 2001 [2009], p. 95). De gebruikte grammaticale technieken maken het mogelijk een genuanceerde analyse te maken van de manier waarop vertelinstantie en focalisatie het bewustzijn van de personages voorstellen.

Grammaticale technieken

In feite gaat het bij die grammaticale middelen over een situering van de bewustzijnsvoorstelling op het continuüm diëgesis (vertellen)–mimesis (tonen, ‘imitation of speech’ (McHale, 1981, p. 185), over het aandeel dat de vertelinstantie heeft in de weergave van het spreken, denken, voelen van het personage waarvan het bewustzijn wordt weergegeven. Fludernik merkt hierbij op dat bewustzijnsweergave in wezen een foute term is. Er is niet zoiets als een bewustzijn vooraf dat weergegeven wordt. In het kader van het verhaal wordt met narratieve technieken een bewustzijn geconstrueerd of geproduceerd (Herman & Vervaeck, 2001 [2009], p. 99). Daarom verkies ik de term bewustzijnsvoorstelling.

Voor de analyse ervan baseer ik me op de revisie door Brian McHale van Dorrit Cohns *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (1978) (McHale, 1981). Dorrit Cohn analyseert grammaticale middelen als daar zijn de directe rede [1]¹⁹ – de vrije indirecte rede [2] en de indirecte rede [3] voor de drie respectievelijke variaties in de bewustzijnsvoorstelling in de derde persoonscontext, zoals daar zijn: de geciteerde monoloog (‘quoted monologue’) [1] – de vertelde monoloog (‘narrated monologue’) [2] en het bewustzijnsverhaal (‘psychonarration’) [3].²⁰

¹⁹ Fludernik (2009) heeft het ook over ‘free direct thought, free indirect thought’ (Fludernik, 2009). Daarmee breidt ze de voorstelling van het bewustzijn gevoelig uit.

²⁰ De Nederlandse terminologie ontleen ik aan Herman en Vervaeck (Herman & Vervaeck, 2009, pp. 30-38). De Engelse is van Dorrit Cohn (Cohn, 1978, pp. 13-14).

Ook in de eerste-persoonscontext onderscheidt Cohn die drie mogelijkheden. Met name de zelfgeciteerde monoloog ('self-quoted monologue') [1] – de zelfvertelde monoloog ('self-narrated monologue') [2] en de egovertelling ('self-narration') [3].

Omdat er bij een driedeling onvermijdelijk grensvervagingen zijn, stellen Herman en Vervaeck de indeling van Brian McHale voor (Herman & Vervaeck, 2001 [2009], pp. 96-98). Hij breidde ze uit tot zeven soorten.

De mogelijkheden voor de bewustzijnsvoorstelling die de verteller te zijner beschikking heeft, laten een verschuiving zien van vertellertekst (diëgetische samenvatting) tot personagetekst (directe en vrije directe rede) met tussenin tekstinterferentie (van inhoudelijke parafrase tot vrije indirecte rede), waarbij elementen van de vertellertekst vermengd worden met elementen van de personagetekst (Van der Voort, 1991, pp. 54-55)

Het levert een bruikbaar instrumentarium op om de bewustzijnsvoorstelling te interpreteren, om te onderzoeken van wie de woorden en gedachten zijn die in een tekst gender definiëren. Zijn ze van een personage? Zijn ze van een heterodiëgetische / al dan niet extradiëgetische verteller?²¹

De hoogste graad van diëgesis vinden we bij het bewustzijnverhaal (in de derde-persoonscontext) en bij de egovertelling (eerste-persoonscontext), waarbij enerzijds een alwetende verteller het bewustzijn (hier ook het onderbewuste) van het personage voorstelt zonder het te citeren, of waar een ik over zichzelf vertelt.

Bewustzijnsvoorstelling in de derde- en de eerste-persoonscontext

In het **bewustzijnverhaal** (psychonarration (Cohn, 1978, pp. 21-57) is het weten van de verteller groter dan het weten van het personage. Cohn onderscheidt daarbij een consonant en een dissonant bewustzijnverhaal. In het dissonante type is er een prominente verteller die empathisch afstand houdt van het bewustzijn dat hij weergeeft (Cohn, 1978, p. 26). Met een analytische woordenschat (als van een psychiater) en in een conceptuele taal geeft de verteller het innerlijke van het personage weer. De dominantie van de verteller blijkt onder meer uit de kloof tussen het idioom van de verteller en dat van het personage. De verteller kent het personage beter dan dat het zichzelf kent en dat geeft de verteller de mogelijkheid om het personage expliciet te beoordelen. In een uitgesproken auctoriële vertelling klinken in de voorstelling van het innerlijk leven van het personage vaak algemene waarheden door over de menselijke natuur. Soms hebben die het karakter van ex-cathedra statements, die in een gnomisch presens kunnen staan.

In het consonante type (Cohn, 1978, pp. 30-33) vinden we die auctoriële kanttekeningen niet: geen gnomisch presens, geen speculatieve of verklarende commentaar noch distantierende uitspraken. De verteller vermijdt analytische en conceptuele termen. Hij

²¹ Zie kader verderop.

gebruikt geen inleidende frasen als ‘hij dacht’. Hij rapporteert gedachten en gevoelens, gewaarwordingen invoelend, zodat het weten van de verteller over de psyche van het personage lijkt samen te vallen met dat van het personage. De verteller gebruikt hierbij vaak werkwoorden en zelfstandige naamwoorden van bewustzijn. Als het bewustzijnsverhaal opschuift op de as diëgesis – mimesis komt het dicht bij de directere monologische technieken te liggen.

Als grammaticale technieken wordt de indirecte rede gehanteerd, gaande van de diëgetische samenvatting, over de onzuivere diëgetische samenvatting, de inhoudelijke parafrase tot de quasi-mimetische indirecte rede (McHale, 1978), (Herman & Vervaeck, 2001 [2009], pp. 96-98). De diëgetische en de onzuivere diëgetische samenvatting zijn vormen van vertellertekst.

In de diëgetische samenvatting wordt aangegeven dat het personage iets gezegd heeft. In de onzuivere variant wordt er iets weergegeven van wat het personage gezegd heeft. Bij de inhoudelijke parafrase en de quasi-mimetische indirecte rede is er tekstinterferentie tussen vertellertekst en personagetekst. De inhoudelijke parafrase geeft een meer gedetailleerde inhoud van wat het personage heeft gezegd, en ze doet dat in de stijl en met de woordkeuze van de verteller. In de quasi-mimetische indirecte rede worden de stijl en de woordkeuze van het personage gerepresenteerd.

Dezelfde grammaticale middelen komen ook voor in de **egoververtelling** (‘self-narration’ (Cohn, 1978, pp. 143-161). In de eerste-persoonscontext, vertelt een ik over zichzelf, heeft een vertellend ik het over het bewustzijn van een belevend ik. Die homodiëgetische ik-verteller heeft minder vrije toegang tot zijn vroegere psyche dan de heterodiëgetische tot het bewustzijn van het personage. De eerste-persoonsverteller weet uiteraard wat er daarna gebeurd is en kan zich vrij bewegen op de tijdas die de twee ‘selfs’ (Cohn, 1978, p. 145) verbindt.

Ook hier onderscheidt Cohn een dissonant en een consonant type. Voor het dissonante type gebruikt Cohn de term ‘distanced self narration’ (Cohn, 1978, p. 153). Het is een retroperspectief weergegeven van een bewustzijn waarbij de focalisatie exoperspectief is. Ook hier kunnen we in een gnomisch presens algemene waarheden over de menselijke natuur aantreffen die een glimp van een auctoriële verteller verraden. De openingszin van *Het begeren* van Piet van Aken luidt: ‘ER STAAT altijd iets tussen een man en dat waar hij zijn zaligheid van verwacht’. Die zin domineert de hele zoektocht van het hoofdpersonage Balten naar zijn fascinatie voor zijn schoonzus Maria en het effect dat zij heeft op zijn psyche. Tegelijk lijkt de verteller te suggereren dat die wijsheid geldt voor elke man-vrouwverhouding.

	grammaticale technieken	DIĒGESIS	3°-persoonscontext (heterodiëgetisch) verteller verschilt van weergegeven personage	1°-persoonscontext (homodiëgetisch) verteller valt samen met weergegeven personage
v e r t e l l e r t e k s t	indirecte rede	diëgetische samenvatting alleen dat personage iets heeft gezegd	bewustzijnsverhaal <i>psycho-narration</i> (Cohn, 1978, p. 11)	egoververtelling <i>self narration</i> (Cohn, 1978, p. 14)
		onzuivere diëgetische samenvatting iets van wat personage heeft gezegd	alwetende verteller > weten personage verteller stelt bwz (ook onbewuste) personage voor zonder het te citeren dissonant (oneens) consonant (eens) ↓	ik vertelt over zichzelf ik-nu /ik-toen dissonant (oneens) consonant (eens) ↓
t e k s t i n t e r f e r e n t i e		inhoudelijke parafrase meer gedetailleerde inhoud geen stilistische/ idiomatische eigenaardigheden =>stijl/woordkeuze van verteller		
		quasi-mimetische indirecte rede stijl en woordkeuze van personage gerepresenteerd		
p e r s o n a g e t e k s t	vrije indirecte rede	volgorde zoals DR /wkw, pers. vnw zoals IR stijl/woordkeuze personage met haperingen, stiltes, uitroepen, tussenwerpsels... 'erlebte rede'- verstilling (= preverbaal) vaak voor onuitgesproken gedachten deiktische woorden: heden/wkw: verleden gnomische uitspraken in verleden tijd	vertelde monoloog <i>narrated monologue</i> (Cohn, 1978, p. 13) (mogelijke verwarring ts verteller en personage/vermengen ideologie)	zelfvertelde monoloog <i>self-narrated monologue</i> (Cohn, 1978, p. 14) vertellend ik haalt zz als personage aan
	directe rede	met inleidende zin	geciteerde monoloog <i>quoted monologue</i> (Cohn, 1978, p. 12) rechtstreeks citeren tegenw. tijd / ik-vorm vaak innerlijke monoloog	zelfgeciteerde monoloog <i>self-quoted monologue</i> (Cohn, 1978, p. 14)
	vrije directe rede	zonder inleidende zin		
		↓ MIMESIS(effect/Fludernik)		

(Van der Voort, 1991, pp. 54-57), (Herman & Vervaeck, 2001 [2009], pp. 30-38/95-105).

Het consonante type beschrijft het beleven directer. De focalisatie is hier isoperspectiefisch. De verteller identificeert zich met zijn vroegere zelf en doet afstand van elk cognitief privilege en maakt geen allusie op inzicht achteraf. Hij doet niet aan zelfexegese en annuleert de vertellende distantie. Een eventuele presensvorm is een historisch presens

(‘narrative present’) dat verwijst naar het verleden moment op dezelfde manier waarop een verleden tijd dat zou doen.

Verder op het continuüm diëgesis – mimesis onderscheidt Cohn dan in de heterodiëgetische derde-persoonscontext de vertelde monoloog (‘narrated monologue’) (Cohn, 1978, pp. 99-140) en in de homodiëgetische eerste-persoonscontext de zelfvertelde monoloog (‘self-narrated monologue’) (Cohn, 1978, pp. 166-172).

In die **zelfvertelde monoloog** haalt het vertellend ik zichzelf als personage aan. De relatie tussen het vertellend en het belevend zelf komt overeen met de die tussen een verteller en zijn personage in de derde-persoonscontext. De ik-verteller identificeert zich tijdelijk met zijn zelf uit het verleden en geeft zijn temporeel afstandelijke strategische positie en zijn cognitief privilege op voor zijn verleden-tijd verbijstering en aarzelingen, voor zijn wisselende gemoedstoestanden toen. De zelfvertelde monoloog creëert de illusie van een fictie die zichzelf vertelt zonder tussenkomst van een verteller. De focus valt immers op het belevend ik. Het vertellend ik is zodoende afwezig. Zo komt de eerste-persoonsverteller dicht in de buurt van een derde-persoonsverteller.

In de derde-persoonscontext is er in de **vertelde monoloog** dezelfde tekstinterferentie (tussen vertellertekst en personagetekst). Het bewustzijn van het personage wordt voorgesteld in zijn taal en met behoud van de derde persoon en van de tijd van de vertelling. De afwezigheid van mentale werkwoorden onderscheidt haar van het bewustzijnsverhaal. ‘Hij was laat.’ vs ‘Hij wist dat hij laat was.’ De vertelde monoloog imiteert het taalgebruik van een personage dat in zichzelf praat en giet het in de grammatica van de verteller. Verteller en personage vallen samen. De verteller kan daarbij blijk geven van sympathie of van ironie.

Bij de vertelde monoloog kan de tekstinterferentie zodoende aanleiding geven tot mogelijke verwarring tussen verteller en personage. Het gevaar bestaat dat de lezer de ideologische aspecten die in het bewustzijn van het personage besloten liggen, toeschrijft aan de verteller. Dat Flaubert in het zogenoemde Bovary-proces veroordeeld werd, kan worden verklaard door een verkeerde interpretatie van vertelde-monoloogpassages (Cohn, 1978, pp. 106-107/290 voetnoot).²² Om die verwarring te voorkomen reikt Cohn een afdoende lakmoesproef aan: door omzetting van de grammaticale persoon en tijd naar een innerlijke monoloog wordt het voor een lezer duidelijk of een zin moet worden toegeschreven aan het bewustzijnsdomein van de verteller of aan dat van het personage (Cohn, 1978, pp. 100-101).

De vertelde monoloog kan een bewustzijn voorstellen in een ‘nu-presens’ (‘instant present’) tussen herinnerd verleden en een geanticiperde toekomst. ‘Plots herinnerde

²² In de bespreking in *Boekengids*, van Van Akens *De duivel vaart in ons* waarschuwt Paul Hardy de katholieke lezers (‘wij, katholieken,’) voor de auteur Piet van Aken: ‘de auteur [...] die men wel vermag te vereenzelvigen met den intellectueel Claude uit het eerste deel’ (Hardy, 1946, p. 303).

zij zich (= nu) hoe ze daar jaren geleden had gezeten (= verleden). Nu zou ze eindelijk' (= toekomst)'. Zo roept de vertelde monoloog herinneringen op die een verklaring zijn voor de bewustzijnstoestand op het moment van vertellen.

De grammaticale techniek voor de vertelde en de zelfvertelde monoloog is de vrije indirecte rede. Cohn omschrijft haar term 'narrated monologue' 'as an English equivalent for style indirect libre and *erlebte rede*' (Cohn, 1978, p. 109). De vrije indirecte rede hanteert de volgorde van de directe rede, maar gebruikt werkwoorden en persoonlijke voornaamwoorden zoals in de indirecte rede. De deiktische woorden verwijzen naar het heden, de werkwoorden naar het verleden. Gnomische uitspraken staan dan in de verleden tijd. Het is net die vrije indirecte rede die het soms onmogelijk maakt om de stem van de verteller te onderscheiden van die van het personage (Herman & Vervaeck, 2001 [2009], p. 149).

Personagetekst en dus in hoge mate mimetisch zijn de geciteerde monoloog ('quoted monologue') in de derde-persoonscontext (Cohn, 1978, pp. 58-98) en de zelfgeciteerde monoloog ('self-quoted monologue') in de eerste-persoonscontext (Cohn, 1978, pp. 161-165).

In de **geciteerde monoloog** stelt de verteller het bewustzijn van het personage rechtstreeks voor in de tegenwoordige tijd en in de ik-vorm. Tijd en persoon markeren de eventuele overgang van vertellertekst naar de geciteerde monoloog. Het monologerende personage blijft ondergeschikt aan de verteller. De evaluatie door de lezer van wat het personage zegt, blijft binnen het perspectief waarin de verteller hem presenteert. Dat kan neutraal, subjectief, ironisch of empathisch zijn. Met een uitgesproken aanduiding van het citaatgehalte neemt de afstand tussen verteller en personage toe en vaak is dan de toon ironisch. Wanneer de inleidende zin wordt weggelaten of discreet wordt gebruikt, ontstaat een zekere ambiguïteit, een vermenging van vertellerstem en personagestem, zeker als het vertelleridioom wordt gekleurd door het personage-idioom.

De geciteerde monoloog verleent aan het presenteren van de onuitgesproken gedachten van het personage dezelfde autoriteit als aan de woorden die het spreekt. Die (uitgesponnen) innerlijke monoloog imiteert niet het freudiaans on(der)bewuste, maar wel de endofasie, de interne taal, het in zichzelf spreken. Ze is zeer geschikt voor de voorstelling van meanderende gedachten en ze kan worden vergeleken met de vrije associatie in de psychoanalyse. Vaak wordt ze aangewend om de contradictie tussen denken en doen te markeren of om aan te geven dat een defensief mechanisme instort of als afscherming tegen een bedreigende waarheid. Het grammaticale middel is de directe (met inleidende zin) of de vrije directe rede (zonder inleidende zin).

De **zelfgeciteerde monoloog** is een zelden gebruikte techniek omdat de grammatica (eerste persoon en tegenwoordige tijd) dezelfde is als bij de weergave van hier-en-nu gedachten, tenzij er een heel duidelijke scheidingslijn is aangebracht door aanhalingstekens en inleidende zinnen.

Al bij al blijven er een aantal problematische aspecten met de bewustzijnsvoorstelling en de analyse ervan verbonden (Herman & Vervaeck, 2001 [2009], pp. 98-105). Allicht

schakelen auteur en lezer hun metarepresentationele vaardigheden in, zijnde onze mentale vaardigheid om de oorsprong van een bewustzijnsvoorstelling na te gaan en bij te houden. Literatuur vertrouwt op, manipuleert en prikkelt onze neiging om na te gaan wie wat dacht, wenste, voelde,...en wanneer (Zunshine, 2006, pp. 4-5).²³ Zunshine wijst er op dat het toewijzen van gedachten, gevoelens en verlangens in literatuur niet eenduidig is en dat verkeerd interpreteren mogelijk is (Zunshine, 2003, p. 274). De bewustzijnsvoorstelling is finaal het resultaat van de synergie tussen de verschillende bewustzijnsconstituerende technieken. Daarmee bouwen we een emergente structuur op als een adequate verbeelding van de menselijke ervaring (Bernaerts, 2009, pp. 36-37), een narratieve gestalt (Zunshine, 2003, p. 280). In feite hangt bewustzijnsvoorstelling af van min of meer arbitraire literaire conventies zoals die door Cohn zijn opgelijst en met grammaticale technieken zijn verbonden (McHale, 2012, p. 120).

Voor de genderanalyse is het uiteraard belangrijk om de opvattingen over vrouwelijkheid aan de juiste bron in de tekst toe te wijzen en om uit te maken of het vrouwelijk bewustzijn van de verteller –focalisator hier niet (al te sterk) gekleurd/vertekend is door een mannelijke extradiëgetische verteller. Voor Page is de bewustzijnsvoorstelling door een ongemarkeerde verteller standaard mannelijk (Page, 2007, p. 190). Een ‘resisting reader’ kan die ontmaskeren en de eventuele mannelijke stereotypen in de gefocaliseerde vrouwelijkheid deconstrueren. Zo lijkt het vrouwelijke personage Maria in *Het begeren* geen personage op zichzelf te zijn, zozeer lijkt ze gefilterd te zijn door de noden, verlangens en desillusies van het mannelijke personage Balten. Ze bestaat als een functie in zijn ervaring. Het meisje in *Klinkaart* wordt door het spel met tekstinterferentie ook deels door de verteller, die in de perceptie van de lezer mannelijk is, voorgesteld.²⁴

1.6 Karakterisering van personages

De vertelinstantie, de focalisatie en de bewustzijnsvoorstelling construeren de personages. Wat een verteller over hen zegt, hoe een focalisator hen percipieert en appercipieert en hoe hun bewustzijn wordt voorgesteld, levert voor de lezer een veelzijdig beeld van de personages op. De karakterisering van de personages analyseer ik vanuit het perspectief

²³ Zunshine is er zich van bewust dat er een ambivalente relatie is tussen cognitie in literatuur en in de realiteit. De cognitieve narratologie (David Herman, Palmer, Fludernik) stelt dat ‘fictional mind’ niet te onderscheiden valt van ‘mind’ tout court. Voor Cohn is een ‘fictional mind’ een exclusief literaire en fictionele constructie (McHale, 2012, pp. 119-120).

²⁴ Lanser stelt dat lezers, ook lezeressen, de externe verteller doorgaans als mannelijk ervaren (Lanser, 1995, pp. 88-89)..

van de ideologiekritiek. Met Jamesons ideologeem (Jameson, 1981[2002]) verbind ik de personages met de impliciete ideologische argumentatieschema's die aan de sociale context van de personages ten grondslag liggen. In alle romans uit het corpus wordt die sociale context expliciet uitgewerkt. Hij is bepalend voor de constructie van vrouwelijkheid. Hoe in de personages genderideologische waarden gepresenteerd worden onderzoek ik verder met de semiologische benadering van Jouve (Jouve, 2001). Jouvés hermeneutiek maakt een gedetailleerde schets van de personages mogelijk. In de analyse verbind ik ze dan met de interpretatie die in de feministische cultuurkritiek opgeld doet.²⁵ Voorafgaandelijk ga ik in op het statuut van het personage in de narratieve communicatie.

Personages als narratief effect

Het personage is in de narratologie niet eenduidig geformuleerd. De traditionele humanistische visie zag het personage als de representatie van een autonoom, coherent en zichzelf gelijkblijvend subject. Het is een realistisch-homologische benadering. Ze stoelt op een specifieke, historisch bepaalde opvatting van subject en individu en op een eveneens specifieke opvatting van referentialiteit in verhalende teksten. Die benadering ging met andere woorden uit van een humanistisch individuconcept. Op basis daarvan werden literaire personages gezien als autonome zelf-identieke concepten (Vlasselaers, 1989, pp. 23-24). Het spreekt vanzelf dat die personage-opvatting in diskrediet raakte door de crisis van het concept subject als product van de liberaal-burgerlijke maatschappij (Zima, 1979).

Het structuralisme probeerde het personage te definiëren met behulp van narratologische concepten. 'Characters do not exist. Yet narratives produce character-effects' (Bal, 1985 [2009], p. 113). Personages zijn dan die instanties die op het niveau van de geschiedenis 'de gebeurtenissen waarnemen, ze evalueren en op basis van deze evaluatie tot een handeling komen'. Zodoende bepalen ze het verloop van de geschiedenis (Klaus, 1979, p. 76).²⁶

Op het niveau van het verhaal situeert zich de karakterisering als de rechtstreekse (karaktereigenschappen) of onrechtstreekse (taalgebruik) typering van de concrete personages (Herman & Vervaeck, 2001 [2009], p. 72). Bedoeld is hier de semantische, inhoudelijke analyse. Daar ligt zeker niet de belangrijkste bijdrage aan de narratologie van het structuralisme als formalistische benadering (Herman & Vervaeck, 2001 [2009], p. 74). Toch is 'character [...] intuitively the most crucial category of narrative' (Bal, 1985 [2009]),

²⁵ Die feministische cultuurkritiek verwerk ik in het tweede hoofdstuk.

²⁶ De geschiedenis wordt gezien als een serie logisch en chronologisch aan elkaar gerelateerde gebeurtenissen die door actoren worden veroorzaakt. Basis van de plotstructuur is een teleologische relatie tussen elementen van de geschiedenis. (Bal, 1985 [2009], p. 5).

p. 113). Het narratieve floreert immers op het affectieve appeal van de personages. Daardoor wordt de lezer verleid om verder te lezen (Bal, 1985 [2009], p. 112).

Bal waarschuwt nadrukkelijk voor antropomorfiseren en psychologiseren. (Bal, 1985 [2009], pp. 112-132). Personages zijn geen mensen van vlees en bloed. Ze lijken er op zodat het mogelijk is ze psychologisch en ideologisch te beschrijven. ‘Their [the characters’, bv] distinctive characteristics together create the effect of a character’ (Bal, 1985 [2009], p. 112). Als narratieve categorie is het personage ‘almost subject to projection and fallacies’. Op basis van een onderstelde analogie tussen personage en een mens van vlees en bloed neigen lezers ertoe belang te hechten aan coherentie. Portretgegevens van personages worden gereduceerd tot een psychologisch portret dat meer berust op de wens van de lezer om het personage te herkennen, eerder dan op de wisselwerking tussen verhaal en geschiedenis (Bal, 1985 [2009], pp. 113-114).²⁷

Om de karakterisering te ontleden is er volgens Bal een zo eenvoudig mogelijk kader nodig, precies omdat ze narratieve effecten zijn en dus functioneren binnen het referentiekader van de tekst. Personages zijn zodoende referentieel en tot op zekere hoogte voorspelbaar. Met de informatie die dit analyseframe oplevert, construeert de analist een beeld van een personage. Die informatie is gekleurd door indirecte kennis over de context van een personage en door de ideologische kijk van de criticus (Bal, 1985 [2009], p. 119).

Voor de analyse van de karakterisering van personages doe ik een beroep op de semiologische instrumenten die Vincent Jouve voorstelt (‘le regard’ en ‘le langage’) (Jouve, 2001, p. 9). De (gender)ideologische lading van de personages onderzoek ik met het ideologeem dat Fredric Jameson als onderzoeksinstrument ontwikkelde (Jameson, 1981[2002]).

Personages in de realistische roman

Een personage ‘leeft’ in een tekst die een transactie is met een lezer. Een tekst is een patroon van betekenissen. Maar hij leidt geen eigen leven. Hij komt tot stand als iemand hem leest (Eagleton, 2013, p. 46). Personages in ‘realistische fictie’ – en daartoe kunnen we de onderzochte teksten van Piet van Aken rekenen – worden doorgaans door de lezer gewaardeerd als ze geïndividualiseerd zijn. Maar als ze niet tot op zekere hoogte types waren zodat ze eigenschappen laten zien die we uit de realiteit (her)kennen, zouden ze voor een lezer onbegrijpelijk zijn. Types zijn echter niet noodzakelijk stereotypen. Stereotypen reduceren mannen en vrouwen tot algemene categorieën. Types daarentegen behouden hun individualiteit, maar ze verlenen die een bredere context (Eagleton, 2013, pp. 56-57).

²⁷ Om die valkuil te vermijden verwijs ik in de gevalstudies af en toe naar ‘het personage x’.

In de realistische roman is die bredere context waarnaar de types verwijzen die van de gemeenschappen, verwantschapsbetrekkingen en instituties waarin ze fungeren (Eagleton, 2013, p. 64). Volgens Bertolt Brecht bestaat die sociale context uit contradicties die naar de kern van iemands identiteit (in dit geval van een personage) kunnen gaan en die kunnen leiden tot sociale verandering (Eagleton, 2013, p. 77).

Dit referentieel karakter van 'realistische' personages geldt nadrukkelijk ook bij Piet van Aken. De romans van Van Aken die het voorwerp van mijn onderzoek uitmaken, zijn te omschrijven als sociaal-psychologische romans. De personages spelen een rol in een specifieke sociale setting van het opkomend kapitalisme en van de prille socialistische reactie daarop. Van Aken gebruikt daarvoor niet de grove stereotypen van de uitbouter, genre kapitalist in smoking en met sigaar, en de uitgebuite en uitgemergelde proletariër. Zijn personages zijn psychologisch omdat ze in die materialistische context hun plaats zoeken en zich ontwikkelen. Van Aken verbindt met andere woorden de psychologische focus met de druk van de samenleving op de mens (Weisgerber, 1964 [1968], p. 194). Dan is ook de stelling van Brecht van toepassing dat de contradicties uit de sociale context in de identiteit van de mens doordringen en kunnen leiden tot sociale verandering.

Kortom: personages analyseer ik als types die – zij het voor de lezer en voor de auteur eventueel onbewuste – dragers zijn van ideologische spanningen zoals die leven in de gemeenschapsbetrekkingen waarnaar ze verwijzen.

Personages, ideologie en lezer

Ideologische narratologische analyses houden rekening met de historische ontwikkeling in het ideologieconcept (Herman & Vervaeck, 2001 [2009], p. 122). Wie het over ideologie in de roman heeft, kan volgens mij niet om Fredric Jameson en zijn *The political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act* (1981) heen.

Jameson bouwt verder op Althussers definitie van ideologie: 'L'idéologie est une 'representation' du rapport imaginaire des individus à leurs conditions réelles d'existence' (Althusser, 1970 [2008], p. 38). Die definitie gaat terug op de tegenstellingen tussen het 'Reële', het 'Imaginaire' en de 'Symbolische orde' bij Lacan. Het Reële staat voor de buitenwereld zoals die als on-middel-lijk geheel bij het subject binnenkomt. Als zodanig is het ongrijpbaar. Het Imaginaire zijn de onuitgesproken identificaties, de fantasieën waarmee het subject zich probeert te identificeren met objecten uit de wereld. In de Symbolische orde kent het subject aan elementen uit het Reële talige betekenisdragers toe. Dat is mogelijk doordat het onbewuste volgens Lacan gestructureerd is als een taal (Keunen, 2006). Jameson past dit Lacaniaans model toe op de analyse van culturele expressie, waaronder literaire teksten.

Jameson: 'master narratives'

Volgens Jameson kunnen we de traumatische, problematische realiteit niet rechtstreeks kennen. De benadering van dit Reële passeert noodzakelijkerwijze door de narrativisering ervan in het onderbewuste. Wat Althusser de 'master narratives' noemt, hebben zichzelf in onze teksten en in ons denken over hen ingeschreven (Jameson, 1981[2002], pp. 18-20). Het sociale en politieke trauma, het politiek onbewuste, laat sporen na in de narratieve cultuurgoederen. Iedere literaire tekst is dan 'een variant van een diepere tekstuele structuur', van een subtekst die geïnspireerd is door ideologische problemen die niet onmiddellijk in de tekst worden geproblematiseerd (Keunen, 2006, p. 222). Literaire teksten zijn dan impliciete getuigen van historische en sociale ontwikkelingen.

Die vaststelling gaat zeker op voor Van Aken. Hij situeerde de romans die ik hier analyseer, expliciet in de historische context van de opkomende industrialisering in Vlaanderen. De laatste roman plaatst de personages tegen de postindustriële achtergrond.

Klassenvertogen

Een tekst als taaluiting gaat terug op die collectieve talige structuren, in casu op klassenvertogen. In een literaire tekst is dan te reconstrueren hoe de klassenstemmen botsen en ernaar streven het dominante klassenvertoog te worden (Keunen, 2006, p. 226).

In de moderne roman zijn 'de subjectieve centra [de personages, bv] [...] de spreekbuizen van historisch gegroeide klassendisposities (Keunen, 2006, p. 233). Zo zijn voor Jameson de personages in *Madame Bovary* allegorische figuren die verwijzen naar affectieve afsplitsingen van een centrale verteller waarvan de (extreme) fragmentering en onverzoenbaarheid op de voorgrond worden gebracht. De roman als (historisch) burgerlijk genre gaat immers over het subject (Keunen, 2006, p. 235). De psychische defragmentering sinds het begin van het kapitalisme met zijn systematische kwantificering en rationalisering van de ervaring, zijn instrumentele reorganisatie van het subject en van de buitenwereld, reflecteert in de roman als genre (Jameson, 1981[2002], p. 47). Het narratologisch 'gezichtspunt' ('point of view') is een deel van de strategie van een laat-negenentiende-eeuwse bourgeoisie om de fictie van het individuele subject, die hoeksteen van de bourgeois culturele revolutie, in stand te houden tegenover de fetisjering en desintegratie zoals die door de Frankfurter Schule zijn beschreven (Jameson, 1981[2002], p. 210).

Het subject bij Freud en Lacan

Dat burgerlijk individueel subject is ook het studieobject van Sigmund Freud.²⁸ Kern van het freudiaanse betoog is 'begeerte' ('verlangen'), wat voor Jameson de metafysische variant van 'wensvervulling' is.²⁹ Die freudiaanse begeerte is de onbewuste dynamiek van het bestaan als individuele subjecten. Die gaat hand in hand met de toenemende abstrahering van de ervaring in de moderne samenleving. Tegelijk gaat de opkomst van de psychoanalyse samen met de autonomisering van de familie als private sfeer binnen de ontluikende publieke ruimte van de bourgeois samenleving (Jameson, 1981[2002], pp. 49-50). Freuds subjectvisie vertolkt op die manier de vervulling van de subjectiviteitswens tegen de psychische defragmentering in.

Lacans herdenken van Freud is voor Jameson een grondige verschuiving en problematisering van Freuds subjectcategorie. Lacan geeft de grenzen aan van het bewustzijn als proces dat bij Freud wordt aangedreven door individuele begeerte en dat de ideologie, de mythe van het ego en de illusie van een persoonlijke identiteit schraagt (Jameson, 1981[2002], p. 139). Zodoende verschuift Lacan de aandacht van Freuds onbewuste processen en blokkeringen naar de constitutieve illusies (het Imaginaire) van de formatie van het subject in de symbolische orde (Jameson, 1981[2002], p. 139). Lacans focus ligt immers bij het vormingsproces van het individu.

Het maatschappelijk subject en de moderne roman

In navolging van Althusser breidt Jameson het lacaniaanse subjectbegrip uit naar het maatschappelijke. De lacaniaanse verschuiving is voor hem compatibel met de marxistische analyse van de historische context waarin de moderne roman functioneert. De roman als genre speelde een significante rol in de bourgeois culturele revolutie als immens proces van transformatie. Hele bevolkingsgroepen van wie de manier van leven gevormd werd door organische, hiërarchische productiewijzen worden geherprogrammeerd voor leven en werken in het marktkapitalisme. Het is de taak van de roman om de voorafgaande traditionele narratieve paradigma's te demystifiëren. Hij produceert nu nieuwe, kwantificeerbare gegevens als de meetbare tijd en de 'onttoverde' objectieve wereld van de koopwaar. En hij claimt dat dit een realistische weergave van de wereld is (Jameson, 1981[2002], pp. 138-139). De roman vervult op die manier zijn ideologische opdracht door het bedenken van imaginaire oplossingen voor inherente onoplosbare sociale contradicties (Jameson, 1981[2002], p. 64). De voorburgerlijke klassendisposities botsen met de burgerlijke. Ze zijn niet probleemloos te herprogrammeren.

²⁸ Voor Jameson is (Freuds) psychoanalytische theorie in marxistische termen gesteld een bovenbouwelement gecreëerd om de onderbouw in stand te houden (Jameson, 1981[2002], pp. 46-47).

²⁹ Ik verkies hier de vertaalde term 'begeerte' omwille van Van Akens titel *Het begeren* (1952).

Ideologie en subtekst

Jameson wil de werking van de ideologie, die in een tekst ondergronds gegaan is, bloot leggen. De realistische roman getuigt van de ‘condition humaine’ onder het kapitalisme. Die socio-historische realiteit is een subtekst (Keunen, 2006). Aan iedere tekst ligt zo een ‘referentiële subtekst’ aan de basis, een verborgen tekst in de vorm van een personagesysteem als een impliciet verhaal. Het is een onuitgesproken verhaal over de geschiedenis en de protagonisten. Vaak is het een imaginaire constructie die politieke problemen thematiseert. Het is een soort protonarratief (Keunen, 2015, pp. 123-124). Het ontrafelen van het personagesysteem leidt naar de ideologische spanningsverhoudingen die de personages uitbeelden (Keunen, 2015, p. 123).

Een literaire tekst herschrijft en herstructureert volgens Jameson altijd ook een vroegere historische of ideologische subtekst (Jameson, 1981[2002], p. 66). Hij neigt er daarbij noodzakelijkerwijze toe uitsluitend de stem van de hegemoniale klasse te beamen. Hij kan dat echter niet zonder de artificiële reconstructie van de oorspronkelijke tegenstem die nu gemarginaliseerd is of ingekapseld in de overheersende cultuur (Jameson, 1981[2002], p. 71). Zo zijn in Van Akens roman *Het hart en de klok* de figuren van Roza Steenklamp, haar vader en haar tante Lieze exponenten van de burgerlijke cultuur. In haar broers en in enkele figuren uit de niet-burgerlijke omgeving leven nog de voorburgerlijke driften en impulsen. Die tegenstem wordt gemarginaliseerd: die personages sterven of verdwijnen. Toch zijn er in de constructie van de burgerlijke personages (Roza, haar tante Lieze) voorburgerlijke elementen opgenomen. Die worden in de constructie van die personages in de burgerlijke cultuur ingekapseld.³⁰

Jameson graaft dan met een eigen instrumentarium in literaire teksten als een archeoloog naar die onuitgesproken subtekst. Als een psychoanalist spoort hij de verdringen en verschuivingen, de contradicties op. Als onderzoeker construeert hij met het ideologeem een maatschappijkritisch argumentatieschema dat het mogelijk maakt in een literaire tekst thematische verbanden te zien. Zo kan hij verwantschappen benoemen tussen de tekst en de argumentatieschema’s ‘die in een specifiek extraliterair discours gebruikelijk zijn’ (Keunen, 2016, p. 17). In de context van dit onderzoek hanteer ik zoals Jameson het begrip ideologeem als niets meer dan een hermeneutische operatie, een geconstrueerd argumentatieschema dat een relevante interpretatie kan opleveren. Het is een strategische keuze voor een specifieke interpretatiecode waarmee teksten kunnen worden gelezen.

³⁰ Die analyse werk ik in het hoofdstuk over deze roman grondiger uit.

Ideologeem

Kernbegrip in Jamesons hermeneutisch instrumentarium is het 'ideologeem'.³¹ Zoals het morfeem het kleinste betekenisdragend element is van een taal, zo is het ideologeem de kleinste begripseenheid van de klassenvertogen die in wezen antagonistisch zijn (Jameson, 1981[2002], p. 61). Het ideologeem kan zich inschrijven in een waardesysteem, een filosofisch proces of - als protonarratief - in een persoonlijke of collectieve fantasie (Jameson, 1981[2002], p. 102).

Ideologemen zijn de elementen waarop een ideologie gebouwd is. Het zijn discursieve constructies. Als marxist interpreteert Jameson ze in termen van de klassenstrijd op weg naar de finale utopie van de klasseloze maatschappij.³²

Met zijn ideologeem als begrip komt Jameson weg uit de patstelling waarin het marxistisch subjectsidee gevangen zat. In de marxistische visie is het subject volledig geconstitueerd door de ideologie. 'The individual, even prior to his or her birth, is always already subject-ed (sic) to the structure in which he or she is born' (Coward & Ellis, 1977, pp. 3-4) geciteerd in (Marling, 1994, p. 282). Zodoende kan het subject nooit de transcendentale eenheidsbron van een symbolisch systeem zijn. Voor Marling is dit de kern van de impasse in de marxistische visie op het subject. Het is immers niet duidelijk hoe een volledig door ideologie geconstitueerd subject zich bewust kan worden van de aan ideologie inherente contradicties. Met zijn notie van het ideologeem raakt Jameson uit die impasse (Marling, 1994, p. 282). Het ideologeem is een imaginaire oplossing van de objectieve contradicties (Jameson, 1981[2002], p. 104). Het is een symbolische oplossing voor een concrete historische situatie. Het toont de ultieme klassenfantasie over 'collectieve personages', over de klassen in hun tegenstelling. Het is de 'smallest intelligible unit of the essentially antagonistic collective discourses of social classes' (Jameson, 1981[2002], p. 61).

Ideologemen zijn het ruwe materiaal, de overgeërfde narratief geconstrueerde denkpatronen waarlangs een roman als een proces werkt (Jameson, 1981[2002], p. 172). Verhalen zijn dan een herschrijven of herstructureren van dergelijke voorgegeven narratieve constructies. Voor het diachronisch aspect ervan doet Jameson een beroep op Kristeva's begrip 'sedimentatie'. Door de lange geschiedenis van een ideologeem heeft een lezer het altijd al gelezen, hoe verschillend de context ook moge zijn (Marling, 1994, p.

³¹ Jameson ontleent de notie 'ideologeem' aan Bakhtin en aan Kristeva (Marling, 1994, pp. 282-283).

³² Elk klassenbewustzijn is utopisch omdat het de imaginaire eenheid van een collectief uitdrukt als voorafspiegeling van een klasseloze maatschappij (Jameson, 1981[2002], p. 281). Van dezelfde aard is volgens Lacan de imaginaire eenheid als het nooit te bereiken einddoel van de subjectconstitutie. In beide gevallen speelt de on-eindige beweging van de begeerte een cruciale rol. Jameson benoemt het bij de subjectconstitutie als 'libidinal utopia' (Jameson, 1981[2002], p. 276).

283). 'Texts become for us the always-already read; we apprehend them through sedimented layers of previous interpretations' (Jameson, 1981[2002], pp. ix-x). Zo sedimenteert de tegenstelling goed-kwaad in de Chansons de geste (als proto-roman) in de tegenstelling wij-zij. De laat-Karolingische bevolking werd geteisterd door barbaarse invallen. Goed was wie bij de Franken ('wij') hoorde; het 'kwade' hoorde bij de Saracenen ('zij'). De identiteitskwesie in de kern van de westerse burgerlijke cultuur ontspringt uit die binaire moraal (Jameson, 1981[2002], p. 105). Als narratief paradigma geeft het sindsdien vorm aan elke roman.

Ideologem van de klassenstrijd

Aan een tekst kunnen meerdere (sub)ideologemen ten grondslag liggen. Het ideologem van de klassenstrijd is in Van Akens sociale romans terug te vinden. In zijn eerste roman *De falende God* (1942) komt een man in de Rupelstreek aan.³³ De mensen leven er in een prekapitalistische samenleving, 'tuchteloos [...] en ongebonden aan den vasten gang van winter, lente, zomer en herfst' (40). Van de oudste (wijste) bewoner krijgt de nieuwkomer de blasfemische naam 'God'. Op de onvruchtbare kleistrook op de oevers van de Rupel sticht hij een steenbakkerij, die snel floreert door het harde labeur van de plaatselijke bewoners die hij tot werknemers disciplineert. 'Nooit is dit ras hier zo ordelijk geweest [al is die 14-urige werkdag, bv] onze gewoonte niet' zoals de oude wijze in het verhaal het verwoordt (40). 'Meer nog dan het geld dat hij verdiende, schonk het zicht van de geweldige onderneming die aan zijn geest ontsproten was, hem ['God', bv] een trotsche voldoening' (42). De vrouw die bij hem woont, noemt het 'het breede raderwerk van zijn schepend gebaar' (67). De plaatselijke pastoor zegt hem op een bepaald ogenblik: 'Gij zijt een god voor hen; ze beseffen niet dat het hun eigen handen zijn die al dit werk hier groot hebben gemaakt: gij zijt de kracht die hen drijft' (71-72). Tot iemand van de overkant van de rivier, een oude bekende van de vrouw, de arbeiders komt opstoken. Ze eisen meer loon, een rechtmatiger deel van de geproduceerde meerwaarde. 'Het is ons loon [...] het is te weinig [...]. Wij wroeten ons dood en gij wordt rijk zonder een voet te verzetten. Maar ons betaalt ge niet genoeg.' (80) Het komt tot een staking; ze steken de loodsen in brand en ze slaan hem neer. Hij geeft niet op: 'Alles is goed; de volgende week beginnen we opnieuw' zegt hij tegen de vrouw (111). Het is de slotzin van het verhaal.

Dit verhaal is te lezen als de herformulering van wat voor Jameson het ideologem is van het ontstaan van het klassenbewustzijn en van de klassenstrijd. Volgens Jameson vloeit de structurele identiteit van de onderdrukte klasse voort uit hun wijze van produceren. Zij produceren meerwaarde voor anderen. Oorspronkelijk is hun bewustzijn er een

³³ Ik laat zijn predebuut *Twee van het gehucht* (1938) hier buiten beschouwing. *De falende god* behoort niet tot mijn corpus. Het onderliggend subideologem schets ik hier als voorbeeld omdat het illustratief is voor de erop volgende 'mythische' romans.

van ongearticuleerde woede en hulpeloosheid als slachtoffers van onderdrukking door een gemeenschappelijke vijand, nog voor de onderdrukkende klasse een drijfveer heeft om zo te handelen. Bij de dominante klasse ontstaat door het zich verenigen van de werkende klasse een aanvoelen van een toenemend politiek gevaar. Dat doet ook bij hen klassensolidariteit en klassenbewustzijn ontstaan (Jameson, 1981[2002], pp. 279-280).³⁴

Het semiotisch vierkant (Greimas)

Om de dieptestructuur van ideologemen te detecteren, doet Jameson een beroep op het semiotisch vierkant van Greimas omdat het in de narratieve functies 'de werking van binaire opposities' formuleert (Jameson, 1981[2002], p. 68). Op basis daarvan stelt Jameson dat elk klassiek verhaal gebaseerd is op een fundamentele oppositie die in de ontwikkeling van een verhaal al dan niet kan worden opgelost (Jameson, 1981[2002], p. 101 e.v.).

Het semiotisch vierkant is voor Greimas een geconstrueerd model, dat geenszins a priori correspondeert met enige sociologische of psychologische realiteit. Het is een abstract semantisch model, dat kan worden gecorreleerd aan culturele stereotypen waarvan de universaliteit niet bewezen is. In het historisch en geografisch kader van 'l' Ancien Monde' is hun 'algemeengeldendheid' ('generalité) evenwel evident (Greimas, 1976, pp. 139-140).

Het semiotisch vierkant zelf is bij Greimas statisch en abstract. Jameson herevalueert het dialectisch. Hij ziet het als een symptomatische projectie van onderliggende ideologische contradicties (Jameson, 1981[2002], p. 31). Onder de tegenstellingen tussen de motieven in de tekst gaat namelijk een heel andere spanning schuil (Jameson, 1981[2002], p. 112).

Jameson gebruikt het semiotisch vierkant om bouwstenen van de ideologische lading van een tekst op te sporen. Het levert een argumentatieschema op dat toelaat thematische verbanden te zien die verwant zijn aan extraliteraire argumentatieschema's. Dit argumentatieschema kan worden verbonden met een protonarratief over de verhouding tussen maatschappelijke groepen door ze te linken aan maatschappelijke wensdromen (Keunen, 2015, pp. 128-129). Jameson legt op die manier de ideologische contradicties in een tekst bloot (Keunen, 2006, p. 225).

Die impliciete ideologische interpretatieschema's kunnen als constructies op twee niveaus worden samengesteld. Enerzijds door de evaluaties in een tekst samen te brengen en te bepalen welke filosofische referentiekaders eraan ten grondslag liggen.³⁵ Anderzijds

³⁴ Ook in de preklassensamenlevingen was er solidariteit tegenover wat het overleven van de groep bedreigde (Jameson, 1981[2002], p. 281).

³⁵ Voor het samenbrengen van de evaluaties in een tekst doe ik een beroep op de criteria van Vincent Jouve (Jouve, 2001).

door de personages te verbinden met een protoverhaal over verhoudingen tussen maatschappelijke groepen (Jameson, 1981[2002], p. 73).

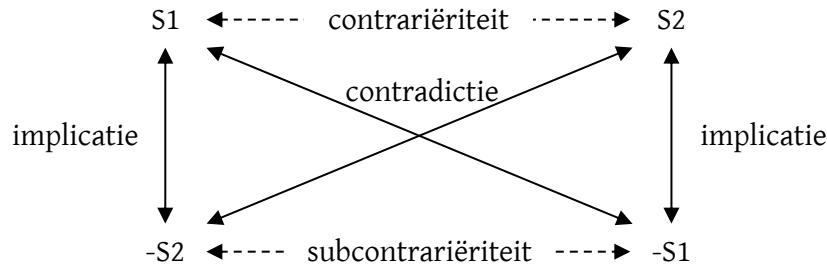
Het semiotisch vierkant brengt zo de verborgen betekenissen aan het licht. Uitgangspunt van de semiotiek is immers dat betekenis dialectisch ontstaat door verschil, als gevolg van ontkenning (Laeven, 2006, p. 15). Betekenissen ontstaan in relatie tot elkaar. Die dynamiek is niet circulair of lineair; ze creëert al het ware spiralen, schetst eerder beweging dan een structurele dyade (Kaplan, 2004, p. 174). Het semiotisch vierkant is zo een dynamisch krachtenveld, een ingewikkeld kluwen van betekenisgeving waarin de personages zich bewegen.

Hermeneutiek

Het semiotisch vierkant is bedoeld als een methodologisch uitgangspunt, eerder als een set van categorieën die onderzocht moeten worden dan als een voorontwerp van de resultaten van de analyse. Het is als het ware een kaart van de logische structuur van de werkelijkheid, die de conceptuele eindpunten ('empty slots', lege betekenaars), de logische posities aangeeft waartussen het bewustzijn oscilleert (Jameson, 1981[2002], p. 31). Het vierkant articuleert de dialogische werking van binaire opposities naar een mogelijke inconsistente synthese (Jameson, 1981[2002], p. 32). Het levert geen gemakkelijke synthese ('easy synthesis') op, maar een complex systeem van relaties (Jameson, 1981[2002], p. 34). Het legt met andere woorden de dynamiek van de opposities bloot (Jameson, 1981[2002], p. 242), de werking van de logische permutaties en combinaties (Jameson, 1981[2002], p. 153).

Met Lukács is Jameson ervan overtuigd dat er in elke tekst een personagesysteem terug te vinden is waarin personages geen weerspiegeling zijn van entiteiten uit de buitenwereld, maar waarin ze verschillende spanningsverhoudingen uitbeelden (Keunen, 2015, pp. 123-124). Personages zijn te beschouwen als antropomorfe primaire finalisaties (Jameson, 1981[2002], p. 154). Ze zijn niet te situeren in de conceptuele eindpunten van het vierkant. Het zijn projecties van unieke combinaties van verschillende eigenschappen, van mogelijke syntheses. Elk personage kan dan worden geanalyseerd als een unieke premature synthese van onderliggende ideologische waarden.³⁶

³⁶ Bij de analyse van de romans vervang ik de symbolen S ('Signification') door W (Waarde) en-S (afwezigheid van 'Signification') door \overline{W} (afwezigheid van Waarde) omdat het daar expliciet gaat over de betekening van (gender)ideologische waarden.



Complex van relaties

Tussen de conceptuele termen in het vierkant spelen drie relaties: contrariëteit, contradictie en implicatie. Als we S1 concipiëren, concipiëren we tegelijk de afwezigheid ervan (-S1) en het tegenovergestelde ervan (S2) en meteen ook de afwezigheid daarvan (-S2).

Tussen S1 en -S1 en tussen S2 en -S2 is er contradictie (kruisende pijlen). Ze sluiten elkaar wederzijds uit en hebben geen alternatieve mogelijkheid. Het is niet mogelijk beide tegelijk te zijn. De negatieve concepten -S1 en -S2 impliceren respectievelijk de concepten S1 en S2. De verticale zijden staan als implicatie met elkaar in verband. S1 impliceert -S2 en S2 impliceert -S1. De weg van S1 naar S2 gaat altijd indirect, via ontkenning (via -S2 en -S1). De term niet-vrouwelijkheid onderstelt mannelijkheid en de term niet-mannelijkheid onderstelt vrouwelijkheid.³⁷ De horizontale stippellijnen tussen S1 en S2 en tussen -S2 en -S1 tonen de (sub)contrariëteit. Ze verdragen elkaar niet en ze bestaan niet zonder elkaar. In de concrete analyses onderzoek ik telkens die relaties afzonderlijk. In de semiotische praktijk zijn ze uiteraard met elkaar verstrengeld. De manier waarop ze ineengevlochten zijn, illustreert de inconsistente synthese waarvoor ze staan.

Jameson ziet twee manieren om de impliciet ideologische argumentatieschema's in een tekst te deconstrueren. De onderzoeker kan de personages verbinden met maatschappelijke protonarratieven en hij kan de ideologische evaluaties in een tekst samenbrengen om de ethische basisconcepten te bepalen (Keunen, 2016, p. 17).

In een onderzoek naar gender en klasse met de focus op vrouwelijkheidsconstructies leidt het ideologeem naar een dubbel impliciet ideologisch argumentatieschema. Er is de dimensie van het protonarratief over de verhouding tussen maatschappelijke groepen. Die onderzoek ik met Jamesons ideologeem, zoals hierboven beschreven. Daarnaast zijn er de maatschappelijke vooroordelen en filosofische referentiekaders over genderverhoudingen. Die spoor ik op door de evaluaties van vrouwelijkheid (en mannelijkheid) samen te brengen. Voor de grondige analyse ervan baseer ik mij op Jouve, die voor een semiologische benadering opteerde (Jouve, 2001). Ze laat toe een zeer genuanceerd en vrij volledige gegenderde karakterisering van de personages op te stellen en ze te verbinden

³⁷ Nancy J. Chodorow ziet 'me as feminine in contrast to me as not-masculine' als een mogelijke 'prevalent animation of gender' voor een vrouw (Chodorow, 2004, p. 189).

met de patri focale vooroordelen die we met de feministische cultuurkritiek in deze romans veronderstellen.

Jouve: poëtica van onbewuste waarden

Vincent Jouve onderzoekt op welke manier een tekst waarden kan presenteren, ensceneren en hiërarchiseren (Jouve, 2001, p. 7). Hij zoekt de ideologische dimensie in de interactie tussen tekst en lezer en noemt het naar Claude Duchet *'l'inconscient social du texte'* (Jouve, 2001, p. 11). Een tekst kan op twee manieren waarden afficheren. Hij herneemt vooraf bestaande waarden waarover in de buitentekstuele context een consensus bestaat, of hij stelt originele of problematische waarden voor (Jouve, 2001, p. 18). In het eerste geval vindt Jouve de referentie naar bestaande waarden onder andere in de blik ('le regard') en de taal ('le langage') (Jouve, 2001, p. 9).³⁸

Jouve bouwt verder op de ideeën van Liesbeth Korthals Altes in *Le salut par la fiction? Sens, valeurs et narrativité dans 'Le Roi des Adulnes' de Michel Tournier* (1992). Hij combineert die met de opvattingen van Philippe Hamon in *Texte et Idéologie : Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire* (1997).

Waardeoordelen

De manier waarop de personages in de bewustzijnsvoorstelling, door de vertelinstantie en de focalisatie worden voorgesteld, afficheert voorkeuren en waardeoordelen. Die blijken o.a. uit het taalgebruik en uit de gerichtheid op de ander. De taal die de verteller hanteert om het bewustzijn van de personages voor te stellen, wie of wat object is van de focalisatie verraden de genderideologische waarden onder de bewustzijnsvoorstelling.

De waardeoordelen worden duidelijk uit wat in de focalisatie gepercipieerd en geappercipieerd wordt ('le regard'). Welke aspecten van vrouwelijkheid of mannelijkheid worden waargenomen (en hoe ze door de verteller worden verwoord), duiden de parameters aan van de gerichtheid op de ander. Op welke aspecten van vrouwelijkheid focust het voorgesteld bewustzijn? Het illustreert de onbewuste genderideologische dimensie. Ook die is contradictorisch en ook daarin vertolken de personages een inconsistente synthese. In de gevalstudies ga ik daarop grondig in. Het levert een genuanceerd beeld op van de vrouwelijkheidsconstructies.

Ook uit het taalregister ('le langage') dat de verteller hanteert blijkt de ideologische keuze die de tekst maakt (Jouve, 2001, p. 37). Van Aken geeft zijn vertellers bewust een eigen ideologisch gekleurd idioom mee. Paul Hardy stelt in *Boekengids* vast dat Van Akens personages in *De duivel vaart in ons* (1946) niet altijd waarachtig zijn omdat ongeletterde

³⁸ Hij verwijst daarmee naar de evaluatievectoren die Philippe Hamon ontwikkelde (o.a. in *Pour un statut sémiologique du personnage* (revue Littérature, 1972; heruitgegeven in *Poétique du récit*, Seuil, 1977).

personages 'praten als Brugman' (Hardy, 1946). Over *Het begeren* (1952) schrijft diezelfde recensent dat Van Aken 'zijn eigen intellectuele visie op de psyche van zijn personages [overtapt] naar het woord, de gevoelens en gedachten van die personages' wat ze onwaarachtig maakt (Hardy, 1952, p. 285).

Voor Van Aken is literatuur in de eerste plaats een constructie. In een interview zegt hij daarover dat hij wil 'spelen met een taal, om na te gaan in hoeverre ze geschikt is als een expressiemiddel dat op het peil van de niet-intellectueel zou blijven en toch het vermogen zou hebben om dingen te zeggen die gewoonlijk slechts op een literaire manier worden gezegd' (Auwera, 1969, p. 168). Bij Jan Lampo heet het:

Bovendien koos Van Aken resoluut voor het algemeen Nederlands, ook voor de gedachten van zijn personages en hun dialogen. Dit was zijn oplossing voor de keuze tussen standaardtaal en geloofwaardigheid, waarmee iedere Vlaamse schrijver wordt geconfronteerd [...] zette hij zich – net als zijn generatiegenoten – af tegen het al te Vlaamse, particularistische en beschrijverige proza van oudere schrijvers, die aan het dialect een belangrijke rol toekenden [...] Daarnaast [...] besepte van Aken dat dialect niet geschikt is voor het verwoorden van de gemoedstoestanden en vooral de sociale bewustwording en de psychologische ontwikkeling die hij zijn protagonisten wou meegeven. (Lampo J., 1991, pp. 71-72)

Zelf stelt Piet van Aken

Maar taalcreativiteit, artificieel of volks, is geen sine qua non tot de volwaardigheid van de roman: je kan een volwaardige roman schrijven in een taal die allesbehalve creatief is (...), die zich bij een soort van basic language houdt, die zich koppig tot foutloze, a-dialectische clichés beperkt (Butor). (Van Aken, 1967, p. 171)

Van Aken's taal bleef de lezers van zijn werk beroeren. In een overzichtsartikel n.a.v. de twintigste verjaardag van het overlijden van zijn vader schreef zijn zoon Paul van Aken: 'Hij schreef geen vlekkeloos Nederlands en sommige van zijn stoplappen ('omzeggens') werken me ook wel op de zenuwen' (Van Aken (jr), 2004, p. 9). In een bespreking van *De Goddemaers. Verhalen* (1983) schrijft Marcel Janssens, opvolger van professor Westerlinck als docent Nederlandse Letterkunde aan de KULeuven:

Ik wou nog even wijzen op het pezige Nederlands dat Piet van Aken na zoveel jaren onverlept had weten te behouden. Hij kan meesterlijk rake metaforen neerpoten in een kruimig en kruidig taalmilieu, dat veel weg heeft van dat slik en de lissen waar hij het zo graag over heeft. (Janssens, 1984, p. 457)

Die vaststellingen over taalgebruik in de voorstelling van de personages illustreren het gegeven dat er onder het niveau van de vertelling in een roman een 'inconscient social du texte' schuilt (Jouve, 2001, p. 11). Van Aken ging daar klaarblijkelijk bewust mee om.

De moraal van het verhaal

Jouve toont ook aan hoe de tekst de lezer ook stuurt op het niveau van het verhaal.³⁹ Ik som zijn argumenten hier snel op. In de concrete analyses zal ik er bij gelegenheid kort aan refereren.

Op dit niveau dringt de moraal zich onder andere op als ‘la morale de l'intrigue’, de exemplariteit van het verhaal (Jouve, 2001, p. 113). Voor het effect van een tekst op een lezer refereert Jouve naar Iser (Jouve, 2001, pp. 136-138) Het verhaal is een ensemble van perspectieven van verteller(s) en personages. Tijdens de lectuur verplaatst de lezer zich van het ene perspectief naar het andere volgens de modaliteiten van de tekst De lezer coördineert die visies volgens principes van compensatie, oppositie, echelonnering of opeenvolging. Zo construeert hij de betekenis van het verhaal.

De moraal van het verhaal vloeit voort uit de organisatie van de narratieve elementen waarbij de spanningsopbouw als een locomotief de tekst in een bepaalde richting drijft. De manier waarop de opeenvolging van gebeurtenissen consequent naar een einde leidt, onthult de onderliggende ideologie van een tekst. Zo is er in *Klinkaart* (1954) in het begin een situatie van kinderlijke onschuld van het elfjarige meisje die in de loop van het verhaal in verschillende situaties wordt aangetast door opgedrongen handtastelijke rituelen van mannelijke medewerkers en door de indiscrete blik van de opzichter. Het verhaal eindigt met de suggestie van de onderwerping van het meisje aan het *ius primae noctis*. De moraal van het verhaal kan worden gelezen als: hoe in een kapitalistische omgeving de eigenaar zich ook de lichamelijke van zijn werknemers toe-eigent als een van de productiemiddelen.

De auteur beschikt bovendien over een aantal technieken om participatief lezen te bevorderen (Jouve, 2001, pp. 143-153). De verteller construeert soms een ‘narrataire’ (Jouve, 2001, p. 124).⁴⁰ Directe aansprekingen, algemene waarheden, vragen en pseudo-vragen, vergelijkingen en analogieën nemen de lezer als getuige. Door het gebruik van de tweede persoon of door negatie van wat de lezer geacht wordt te denken, wordt hij bij de verhaalwereld betrokken (Jouve, 2001, pp. 124-126)

De lezer kan eveneens gestuurd worden door paratekstuele elementen als titels, motto's, voorwoord of door de eerste zin (Jouve, 2001, pp. 130-131) Zo zet de eerste zin van *Het begeren* (1952) - ‘ER STAAT altijd iets tussen een man en dat waar hij zijn zaligheid van verwacht.’ - samen met de titel duidelijk de toon van begeerte als psychologische en

³⁹ De ‘lezer’ is net als de auteur een complex concept in de narratologie. Doorgaans gaat het daarbij niet over de reële lezer. Booth heeft het over een ‘voorgewende lezer’ (‘mock reader’); Iser over de ‘impliciete lezer’. Het is een abstractie. De instantie die door de verteller soms direct wordt aangesproken, heet dan de ‘narratee’ (Prince), die zichtbaar of onzichtbaar kan zijn (Herman & Vervaeck, 2009, pp. 28-29).

⁴⁰ een ‘narratee’, ‘de aangesprokene van het verhaal’ (Herman & Vervaeck, 2009, p. 28).

sociale drijfveer van het handelen van de personages. Het zijn signalen die de lezer de weg wijzen naar het sociale onbewuste van een literaire tekst.

Hoofdstuk 2 : GENDER

De feministische literatuurwetenschap is een onderdeel van de interdisciplinaire studie naar de productie van gender: als literatuurwetenschappers kijken wij dan vooral naar de talige, literaire en culturele aspecten van dat proces. (Meijer, 1991, p. 177)

In dit hoofdstuk omschrijf ik eerst het begrip feministische narratologie als een vorm van postklassieke narratologie waarbij gender als een narratologische categorie wordt gehanteerd. Vervolgens geef ik aan hoe Mieke Bal feministische narratologie theoretisch verantwoordt als een onderdeel van de kritische theorie die geleid wordt door wat Habermas omschrijft als het emancipatorisch belang (Bal, 1986). Daarna ga ik in op gender als (zelf)representatie vanuit de vraag hoe het gendervertoog met zijn constructivistisch perspectief de subjectconstitutie presenteert. Daarin komt aan bod hoe feministische analyticae als Judith Butler, Teresa de Lauretis en anderen deconstrueren hoe in de constructie van het subject vrouwelijkheid eerder niet dan wel wordt gepresenteerd. Zij analyseren de representatie van vrouwelijke subjectiviteit in de ideologische, semiotische en psychoanalytische hegemoniale vertogen. Ze zoeken naar de mogelijkheden en onmogelijkheden voor vrouwelijke subjecten om binnen de dwingende heteroseksuele matrix gender te ‘performen’.¹ Ten slotte werk ik uit hoe de vrouwelijkheidsconstructie in literatuur vrouwen volgens Judith Fetterley uitnodigt of dwingt tot ‘resisting reading’, weerbarstig lezen (Fetterley, 1978). Voor Tera de Lauretis is de narratieve beweging immers oedipaal en dus fallocratisch.

¹ Judith Butler gebruikt de term om aan te geven hoe subjecten gender ‘opvoeren’ zoals een acteur een rol vertolkt.

2.1 Gender als narratologische categorie

De term 'feministische narratologie' werd in 1986 gelanceerd door Susan Lanser (D'Hoker, 2005, p. 368). Het is zeker geen monolithische theorie, maar volgens Lanser is het de meest uitgewerkte branche van de zogenaamde contextuele wending in de narratologie. Lanser ziet Mieke Bals *Femmes Imaginaires* uit 1986 als een van de eerste pogingen om feminisme en narratologie met elkaar in verband te brengen (Lanser, 1986, p. 675).

De klassieke structuralistische narratologie werkt(e) met een universele classificatie die vorm en structuur van verhalen exhaustief wil beschrijven en die contextinvloeden (van productie en perceptie) tussen haakjes zet (Lanser, 1986, p. 678) geciteerd in (D'Hoker, 2005, p. 369).

Maar een narratieve analyse speelt zich niet af in een contextvrij vacuüm. Als menselijke activiteit houdt ze altijd (o.a. gegenderde) aannames en praktijken in (Page, 2007, p. 189). Daarom insisteert feministische narratologie, als vorm van postklassieke narratologie, op de betekenis van de historische en sociale context zowel in de productie als in de receptie van narratieve vormen en functies (Lanser, 2013). Narratologische categorieën zijn immers niet universeel, neutraal en ideologisch (D'Hoker, 2005, p. 370). Susan Lanser stelt dat het gezichtspunt ('point of view') noodzakelijkerwijze evenzeer een kwestie van ideologie als van techniek is (Lanser, 2013). Bovendien is narratologie door de mannelijke gerichtheid hoe dan ook ideologisch (Lanser, 1986, pp. 677-678). Patriarchale arrangementen bepalen immers nog steeds de westerse cultuur en instituties en dus ook de literaire theorie en kritiek (Warhol, 2012, p. 9).

De postklassieke narratologie (jaren 1990) richtte zich dan ook op de wisselwerking tussen de narratieve structuur en de ideologische of ethische draagwijdte van teksten (D'Hoker, 2005, p. 369). Bal meent dat politieke en ideologische kritiek niet anders kan zijn dan gebaseerd op het inzicht in de manier waarop teksten die politieke effecten produceren (Bal, 1985 [2009], p. 13). We moeten er daarbij rekening mee houden dat literaire teksten geen reproductie zijn van de werkelijkheid, maar representaties. Met andere woorden: uit literaire teksten kunnen we attitudes afleiden, geen feiten of toestanden uit de reële wereld (Warhol, 2012, p. 13). Dit geldt ook voor gender. Voor Warhol is feministische narratologie dan ook 'de study of narrative structures and strategies in the context of cultural constructions of gender' waarbij onderzoekers er zich niet toe mogen laten verleiden om personages als reële personen te zien (Warhol R. R., 1992, p. 5). Ze scheiden daarbij 'story' van 'discourse' en maken een genderbewuste analyse van management van focalisatie (Warhol R. R., 1992, pp. 5-6). Feministische narratologie hanteert zodoende gender als een narratologische categorie om te onderzoeken hoe (literaire) teksten betekenissen creëren (D'Hoker, 2005, p. 387). 'Het geseksueerde subject gaat niet vooraf aan de tekst, maar is een tekstueel effect' (Meijer, 1991, p. 185).

Volgens Fludernik is heteroseksualiteit daarbij de standaard interpretatie waarbij het object van verlangen als vrouwelijk en het verlangend subject als mannelijk gemarkeerd wordt (Page, 2007, p. 190). Sekse, seksualiteit en gender zijn dan integrale categorieën van het narratieve – zij het door hun afwezigheid. Ze kunnen al dan niet gemarkeerd (als m/v) zijn, of ze kunnen verschuiven tussen beide. In homodiëgetische vertellingen zijn ze meestal en in autodiëgetische doorgaans wel gemarkeerd. In heterodiëgetische zijn ze dat vaak niet. Toch spelen ze ook daar een rol omdat de lezer de sekse van de verteller construeert, zeker in (Indo-Europese) talen waar de derde persoon enkelvoud gender verraaft (Lanser, 1995, p. 87). Doorgaans heeft een mannelijke verteller een hogere mate van autoriteit en betrouwbaarheid. Zo is nu eenmaal de culturele constructie. Die autoriteit en betrouwbaarheid worden overgedragen aan een eventueel ongemarkeerde verteller (Lanser, 1995, p. 87). Lanser vraagt zich daarbij af of de aanduidingen op de cover of op de titelpagina seksuele identiteit verleent aan de homo- of heterodiëgetische verteller en of de mannelijke stem als norm zo domineert dat die vertelinstantie zelfs bij vrouwelijke auteurs als mannelijk wordt gelezen of dat zij in dit geval als sekse-loos ervaren wordt (Lanser, 1995, pp. 88-89). Ze besluit dat gender, seksualiteit en sekse narratologische categorieën constitueren die naar de constructie van betekenis (kunnen) leiden (Lanser, 1995, p. 90). Op die manier speelt gender in de perceptie van de lezer een rol bij concepten als vertelinstantie, focalisatie, bewustzijnsvoorstelling en karakterisering (D'Hoker, 2005, p. 371)

2.2 Theoretische verantwoording

Volgens Warhol (2012) heeft feministische narratieve theorie het meest gemeen met de antimimetische en de retorische benaderingen en het minst met de cognitieve narratologie. De retorische benadering (James Phelan e.a.) stelt dat de tekst een transactie constitueert tussen auteur en lezer. De feministische narratologie gaat eveneens uit van de communicatieve situatie. Ze geeft in haar analyses bovendien zo veel mogelijk aandacht aan de socio-historische context van auteur en lezer. Ze gaat ervan uit dat teksten altijd in verband staan met de materiële omstandigheden van de geschiedenis die hen produceert en recepteert.

Antimimetische narratieve theoretici als Brian Richardson hunnerzijds gaan er net als feministische narratologen van uit dat teksten geen reproductie van de werkelijkheid zijn, maar geconstrueerde representaties. Zodoende zijn ze verbonden met sekse en gender. Feministische narratologie houdt daarmee consequenter rekening dan de antimimetische.

In de cognitieve narratologie daarentegen wijst feministische narratologie het zoeken naar het universele in het brein af omdat zij overtuigd blijft van het cultureel geconstrueerd zijn van gender en sekse (Warhol R. R., 2012, pp. 9-11).

Mieke Bal: *Femmes Imaginaires*

Een grondige theoretische verantwoording voor een feministische narratologie geeft Mieke Bal in een aantal hoofdstukken van *Femmes Imaginaires* uit 1986 waarin ze verhalen over oudtestamentische vrouwelijkheidsconstructies analyseert op zoek naar de totstandkoming van een 'patriarchaal subject' (Bal, 1986, p. 9).² Bal wijft de klassieke structuralistische narratologie (Genette, e.a.) een bijna totaal ontbreken van het subject aan (Bal, 1986, p. 15). Als er al sprake is van een subject, dan gaat het over een eenheidssubject, een humanistisch individu dat niet bestaat. 'De mens' bestaat niet. Het subject als narratologisch item moet een niet-geunifieerd ('non-unifié) subject zijn (Bal, 1986, p. 15). In een lacaniaans subject kruisen verschillende publieke systemen elkaar (Bal, 1986, p. 72).³ Het is een semiotisch subject, een subject van de tekst als het kortste resumé dat men uit de tekst kan afleiden nadat de actie van de tekstsumenten is beëindigd. 'Le sujet du texte est le résumé le plus bref qu'on puisse en retenir après que l'action ait atteint son terme' (Bal, 1986, p. 73).

Doordat de klassieke narratologie het subject negeert, mist ze pertinentie (Bal, 1986, p. 247). Ze stelt zich te positivistisch op, gericht op technische beheersing aan de hand van constituerende nomologische proposities. Voor Bal is ze evenwel een hermeneutische wetenschap en moet ze zich als kritische theorie richten op het emancipatorisch belang tot bevrijding van dogmatische afhankelijkheid (Bal, 1986, pp. 251-252). Voor die redenering en de verdere uitwerking ervan doet ze uitvoerig een beroep op Jürgen Habermas die als norm – waarop iedere theorie geacht is gebaseerd te zijn – de intersubjectieve ideale machtsvrije communicatie ('herrschaftsfreie Kommunikation', [Habermas]) vooropstelt. Dat veronderstelt een rationeel subject dat niet onproblematisch is, maar dat wel ernstig moet worden genomen en dat een centrale plaats moet krijgen in het narratologisch onderzoek. Op die manier kan die narratologie in teksten de symptomen van onderliggende (dominerende en emancipatorische) belangen bloot leggen en aangeven aan welke tekstsumenten ze kunnen worden opgehangen (Bal, 1986, pp. 254-255).

² Dat deed ook Julia Kristeva in *À propos du "discours biblique"*, (Kristeva, 1975). Lanser omschrijft Bals analyse als een 'identity-conscious inquiry' (Lanser, 2013).

³ De regels van de publieke domeinen waarin het subject fungeert, constitueren dat subject door het de mogelijkheid te bieden zich eraan te confirmeren (Bal, 1986, p. 64/74).

Habermas: de kritische sociale wetenschappen, intersubjectiviteit en het emancipatorisch belang.⁴

Habermas vertrekt vanuit het positivisme-debat (der Positivismusstreit: Adorno vs Popper, Tübingen, 1961). De positivistische wetenschapsvisie gaat ten onrechte uit van het bestaan van vaststaande, onveranderlijke gegevens (de posita), die onafhankelijk zouden zijn van het kennende bewustzijn en die aldus objectief bestudeerd kunnen worden. De te kennen realiteit is evenwel geen autonoom bestaand An-sich. Ze 'verschijnt' (fenomenologisch) binnen de specifieke oriënteringen van het subject dat het object in zijn handelende omgang ermee dialectisch mee constitueert.

De wereld is zodoende niet faktisch – hij moet niet zijn wat hij is. Hij is het product van de maatschappelijke praxis waarin de menselijke soort zichzelf en de wereld historisch produceert. De mens is o.a. door kennis producent van gezamenlijke historische levensvormen.

Met kennis is belang verweven met als uiteindelijk doel het zelfbehoud van de soort (de vermaatschappelijking van het zelfbehoud) ter compensatie van onze natuurlijke onaanpastheid. Het zelfbehoud is gebonden aan maatschappelijke media als arbeid, machtsuitoefening en taal. Taal vanuit de noodzaak tot maatschappelijke organisatie bij het constitueren van de natuur tot een 'Lebenswelt'. Om daarbij tot het noodzakelijke, aan het handelen richting gevend, begrip te komen is wederzijds begrip (intersubjectiviteit) nodig.

Habermas onderscheidt daarbij drie soorten wetenschappen (kennis) waarmee een specifiek belang gepaard gaat

- de empirisch-analytische wetenschappen met het *technisch kennisbelang*, gericht op consolidering van informatie en op de uitbreiding van doelgericht handelen
- de historisch-hermeneutische wetenschappen met het *praktisch belang*, gericht op een mogelijke consensus van handelende personen binnen de eigen leefwereld
- de sociale wetenschappen waarin hij een onderscheid maakt tussen
 - ✓ de systematische gedragswetenschappen (economie, sociologie, politologie) die door hun nomologische kennis met de empirisch-analytische wetenschappen het technisch belang gemeen hebben
 - ✓ de kritische sociale wetenschappen (ideologiekritiek en psychoanalyse) met het *emancipatorisch belang*. Het belang dat we hebben bij uitbreiding van communicatie die niet door machtsverhoudingen wordt beïnvloed. Zij formuleren de wetmatigheden van het sociale handelen, van ideologische

⁴ (Habermas, 1968 [1981]), (Verstraete, 1990).

en/of psychische gehypostaseerde, zelfstandig geworden, (en dus veranderbare) afhankelijkheidsverhoudingen.

Als het subject de voorwaarde is voor het object, dan bestaat er slechts één waarheid, zijnde de positieve predicatie van eerlijkheid, innerlijke consequentie en streven naar vrede en geluk. In het zoeken van reflectie valt de kennis om de kennis in autonomie en zelfstandigheid samen met het belang van kennis. Emancipatie als zelfrealisatie van het zichzelf historisch en maatschappelijk constituerend individu is het fundamentele beoordelingscriterium voor verdere ontwikkeling.

Emancipatorische feministische narratologie

Als kritische theorie moet feministische narratologie voor Bal rekenschap geven van de permanente interactie tussen sociale en individuele processen. Om een acceptabele graad van intersubjectiviteit te bereiken heeft ze instrumenten nodig uit de sociologie en uit de psychoanalyse. Die disciplines hebben met de gendernarratologie het concept subject als voorkeursobject gemeen. Niet een humanistisch subjectconcept maar een semiotisch subject, een subject in zijn functioneren.

Une théorie qui se veut critique doit rendre compte de l'interaction permanente entre procès sociaux et procès individuels. L'opposition entre les deux est problématisée voire résolue par la théorie critique. Cette présupposition implique des exigences méthodologiques spécifiques [...] C'est dire qu'ils doivent être reliés aux disciplines qui se sont occupées, en principe isolément, du social et de l'individuel: la théorie sociale [Marx, bv] et la psychanalyse [Freud, bv]. (Bal, 1986, pp. 246-247)

Zo komt Bal tot een systematische studie van subjectiviteit als organiserend principe van het narratieve. Door de semiotische invalshoek legt ze een verband tussen het sociale, het individuele en het narratieve met een kritische visie op het sociaal functioneren van lectuur. Ze legt de distorties bloot die door dominante sociale groepen aan anderen worden opgelegd en die bijdragen aan het (re)produceren van ideologische posities (Bal, 1986, pp. 247-248).

Voor de feministische narratologie is er een analogie tussen literatuur, ideologie en psychoanalyse (Bal, 1986, pp. 257-259).

L'activité narratrice entretient un rapport de choix avec l'ideologie. Vision du monde, celle-ci demande à être racontée [...] Les mythes dont notre société est nourrie la pourvoient d'une origine qui la légitime. (Bal, 1986, p. 60)

Bal legt zo een verband tussen narratologie, ideologie en psychoanalyse als theoretische conceptualiseringen (Bal, 1986, pp. 266-270).⁵ Wat ze gemeenschappelijk hebben is de narrativiteit. Object van gendernarratologie is een semiotisch subject. Personages zijn immers narratieve effecten. Voor het subject in de psychoanalyse verwijst ze onder meer naar Lacan. De subjectconstitutie bij de intrede in de Symbolische orde passeert door de narrativisering van het onbewuste, door het toekennen van talige betekenisdragers. Het ideologisch subject vindt Bal dan gedefinieerd bij Jameson en Althusser voor wie ideologie een representatie is van imaginaire relaties van groepen individuen met de werkelijkheid. Feministische narratologie biedt dan ook een geschikt instrumentarium voor de analyse van vrouwelijkheidsconstructies omdat ze over de instrumenten beschikt om narrativiteit te deconstrueren in literatuur, ideologische en psychoanalytische vertogen.

In mijn onderzoek wil ik dan ook nagaan hoe de voorstelling van het subject gegenderd is. Hoe in het werk van Piet van Aken vrouwelijkheid geconstrueerd wordt in het subject zoals het door gendertheoreticae als vooral Teresa de Lauretis en Judith Butler wordt gezien als discursief, ideologisch, semiotisch, psychoanalytisch en performatief geconstrueerd binnen een heteroseksuele matrix.

2.3 Gender als (zelf)representatie

On ne naît pas femme, on le devient.
(De Beauvoir, 1949 [1978], p. 13)

‘Gender betekent ‘sociale sekse’: de term beschrijft het gegeven dat mensen, met het biologische sekseverschil als excuus, worden geconstrueerd tot ‘mannen’ en ‘vrouwen’ met de daarbij horende sociale rollen, ongelijke kansen en verschillende manieren van psychisch functioneren. Het verdelen langs de lijnen van gender gaat gepaard met een hiërarchisch onderscheid tussen ‘mannen’ en ‘vrouwen’ (Meijer, 1991, p. 176).

⁵ Het zijn culturele narratieven die de leefwereld structureren. Representeren is niet afbeelden, het is symboliseren. Het weergeven van een symbolisch bemiddelde werkelijkheid die niet samenvalt met de werkelijkheid an sich (Mooij, 2015).

Geschiedenis

Uit een bondig historisch overzicht van het veelstemmig genderdiscours licht ik hieronder het sociocultureel vertoog met als voornaamste figuren Teresa de Lauretis en Judith Butler. In hun grondige gegenderde reflectie op de systeemdenkers van de moderniteit tonen zij aan hoe vrouwelijkheid (en mannelijkheid) gepresenteerd worden en hoe mannen en vrouwen zichzelf presenteren als subjecten die zichzelf constitueren/ geconstitueerd worden in een veelheid van vertogen.

Het genderdiscours is een veelstemmig en historisch vertoog. Butler omschrijft het als ‘de wilde democratische kakofonie van de identiteit van het feminisme’ (Butler, 2004 [2012], p. 282). Dat het veelstemmig is moge alleen al blijken uit de talrijke anthologieën die ter zake blijven verschijnen zoals die van Robyn Warhol – Down & Diane Price Herndl, Sara Mills, Mary Eagleton en anderen. Die bloemlezingen bevatten uittreksels uit essays of boeken van zeer veel (hoofdzakelijk vrouwelijke) gendertheoretici die de genderproblematiek vanuit zeer verschillende – soms conflicterende – invalshoeken benader(d)en (De Lauretis, 2011, p. 355). Of zoals Mary Eagleton het in haar voorwoord stelt: in de feministische literaire theorie zijn er veel ‘parallele routes, kruispunten en omwegen’ (Eagleton M. , 2011, p. xiii). Robyn Warhol –Down & Diane Price Herndl hebben het met opzet over ‘feminisms’, over een ‘veelheid aan perspectieven en benaderingen’ (Warhol-Down & Price Herndl, 2009, p. ix). Het noodzaakt een onderzoeker een keuze te maken en die te verantwoorden.

Er is bovendien een ‘geschiedenis’ van het genderdenken en van de feministische literaire kritiek. Margriett Brüggmann ziet Kate Milletts *Sexual Politics* uit 1969 als ‘pioniersarbeid op literatuurwetenschappelijk gebied’ (Brüggmann, 1982, p. 141).⁶ Vanaf de vroege jaren zeventig van de vorige eeuw ontwikkelde zich in de academische wereld de studie van de historisch bepaalde constructie van gender, waarbij in een eerste fase vooral aandacht werd besteed aan de non-positie van het vrouwelijke subject in de ‘falocratische Westerse cultuur’ (Halsema, 2012, p. 431). Isobel Armstrong stelt dat het ‘fallisch feminisme’ tot de vroege jaren 1990 de dominante theorie was. Het leidde zijn stellingen af uit de ‘twee mastervertogen van de twintigste eeuw’: het marxistische en het freudiaanse (Armstrong, 2011, p. 248). Het post-moderniseerde ze door een Lacaniaanse semiotische wending (Armstrong, 2011, p. 251).

Begin eenentwintigste eeuw komt dan het kruispuntdenken of intersectioneel denken over gender op gang, werkend met het begrip ‘intersectionality’ dat door de Afro-Amerikaanse juriste Kimberlé Crenshaw in 1989 werd gelanceerd op de World Conference

⁶ Er was uiteraard Simone de Beauvoirs *Le deuxième sexe* uit 1946. Het raakte echter pas ruimer verspreid na de ontdekking door Amerikaanse feministes (Braidotti, 2011, p. 437).

against Racism. Als theoretisch denkkader verbindt het gender met diversiteit, met diverse invloeden van plaats, etniciteit, klasse, religie, seksuele voorkeur e.a. als verklaringmodel (Verloo, Meijer, Lauwers, & Martens, 2012, p. 515).

In de geanalyseerde romans van Piet van Aken is er een verband tussen gender en sekse enerzijds en sociale klasse anderzijds. De vrouwelijkheidconstructies verschillen grondig van elkaar naargelang ze in de burgerij of in de arbeidersklasse gesitueerd worden. Dat hoeft niet te verbazen. In een inleiding op een door haar geredigeerde publicatie bij een tentoonstelling rond 'socialisten, sekse en seksualiteit' in het AMSAB in Gent verwijst Denise De Weerd (1999) naar een brief van Sigmund Freud aan zijn verloofde Martha Bernays. Zij had hem geschreven over het luidruchtige en exuberante gedrag van arbeiders en arbeidsters op de kermis. Waarop Freud repliceerde dat er inderdaad zoiets was als de psychologie van Jan met de pet die anders was dan 'de onze'. Het gepeupel laat zich meeslepen door hun impulsen. Een goede burger daarentegen traint zichzelf om te weerstaan aan de druk van zijn driften. Dat maakt hem tot een verfijnd mens. Bourgeois voelen diepgaander dan de armen, die te hulpeloos zijn en te zeer blootgesteld aan miserie om te kunnen verzaken (De Weerd, 1999, p. 10) geciteerd in (Gay, 1998, p. 20).

Stromingen

In het geheel van de feministische 'stroming' maakt Margret Brügmann in een artikel een onderscheid tussen de Amerikaanse school met toen Kate Millet, Ellen Moers, Elaine Showalter e.a. en de Franse school met Luce Irigaray, Hélène Cixous, Cathérine Clément en Julia Kristeva (Brügmann, 1982). Ook de Duitse traditie haalt Brügmann aan met Johanna Wördemann, Silvia Bovenschein, Gabriele Dietze, Brigitte Wartmann e.a., die naast de Franse systeemdenkers ook op de Frankfurter Schule, Hegel en Nietzsche terugvallen. De kritiek van de Franse cultuurwetenschappers op het heersende symbool-systeem en op de theorieën van o.m. Lévi-Strauss, Derrida en Foucault werd in de Angelsaksische genderanalyse geabsorbeerd (Brügmann, 1982, pp. 145-146).

Volgens Blume & Blume is er in het dominante postmoderne gendervertoog met zijn sociaal-cultureel constructionistisch perspectief een dialectische spanning tussen identiteit als continuïteit van sociale verwachtingen en 'agency', de individuele keuzes waardoor het subject actief participeert aan het sociaal discours (Blume & Blume, 2003).⁷

⁷ Butlers 'performativity'.

Teresa de Lauretis en Judith Butler

Voor de analyse van de vrouwelijkheidsconstructies in het werk van Piet van Aken baseer ik mij op de Angelsaksische constructivistische traditie omdat die in de tijd aansluit bij de auteur Piet van Aken en bij de toenmalige lezer van diens werk. Die Angelsaksische feministes halen de mosterd bij cultuurdenkers als Foucault, Althusser, Levi-Strauss, Freud, Lacan, Merleau-Ponty e.a.. Ze lezen hen niet als sociologen, ideologen of psychoanalytici, maar interpreteren hun theorieën als culturele (en dus) hegemoniale vertogen die tot de ideologische ‘apparati’ (Althusser) behoren (Butler, 1993 [2000], p. 126).⁸ Ze gaan op zoek naar de feministische lacunes. Ik vertrek daarbij in eerste instantie van de opvattingen van Teresa de Lauretis en Judith Butler, waarbij ik hen ‘lees’ vanuit hun recentere publicaties waarin zij nuances aanbrengen in hun ‘vroegere’ opvattingen.

Teresa de Lauretis

Voor De Lauretis geldt als basiswerk *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction* (1987). De herlezing gebeurt in *Freud's Drive: Psychoanalysis, Literature and Film* (2008) en *Figures of Resistance: Essays in Feminist Theory* (2007).

In een terugblik op haar theoretische evolutie sinds de jaren 1970 vermeldt De Lauretis als haar bronnen: de psychoanalyse (Lacan, maar ook Freud na de revival in de jaren 1990), Foucault, de semiotiek en het feminisme (De Lauretis, 2008, p. 18). Gender is voor De Lauretis een kwestie van de sociale constructie van ‘vrouw’ en ‘man’ én van de semiotische productie van subjectiviteit. Het sekse-gendersysteem is een semiotisch apparaat en een socioculturele constructie: zichzelf als m/v representeren is het geheel van betekenis-effecten in dezen aanvaarden en goedkeuren (De Lauretis, 1987, p. 5).

In een analyse van de ‘conflicten binnen het feminisme’ herneemt De Lauretis haar basisstandpunten (De Lauretis, 2011). Feminisme houdt voor haar in dat vrouwen een positie innemen van waaruit ze waarden en betekenissen interpreteren en (re)construeren.⁹ Die positie houdt verband met hun sociohistorische situering en ze nemen erdoor een politieke identiteit aan.

Centrale argumenten waren en zijn voor haar: het theoretiseren van de vrouwelijke ervaring waaruit ze de notie van een gegenderde subjectiviteit als ‘an emergent property

⁸ Bij de analyse van fictie geeft dit pas. De ‘story-world’ en de personages zijn immers evenzeer constructen en geen ‘real-life’-elementen. Zoals De Lauretis aangeeft voor film: ‘de camera vat niet de realiteit als dusdanig, maar ‘de natuurlijke’ (genaturaliseerde) wereld van de dominante ideologie’ (De Lauretis, 1984, p. 107).

⁹ ‘one must [...] formulate questions that will redefine the context, displace the terms of the metaphors, and make new ones’ (De Lauretis, 1984, p. 3).

of a historical experience' (De Lauretis, 2011, p. 357) afleidt. Identiteit is dan een actieve constructie en een discursief gemedieerde politieke interpretatie van de 'geschiedenis' van een subject. Tegenover 'Woman, the-other-from-man' stelt zij 'women [...], the real historical beings who cannot as yet be defined outside of these discursive formations but whose material existence is nonetheless certain' (De Lauretis, 1984, p. 5).

Feminisme is voor haar van meet af aan een politieke praktijk van theoretische zelf-analyse waarbij de relatie van het subject ten opzichte van de sociale realiteit wordt geplaatst vanuit de historische ervaring van vrouwen (De Lauretis, 1984, p. 187).¹⁰ Zodoende is het een bewustmaking door onder andere vrouwelijke seksualiteit anders – ook als politiek – te leren zien (De Lauretis, 1984, p. 189). Want voor het feminisme is het persoonlijke politiek en dus is de feministische epistemologie politiek (MacKinnon, 1983, p. 525), geciteerd in (De Lauretis, 1984, p. 184).

Judith Butler

Wie Judith Butlers genderopvattingen wil bestuderen, kan uiteraard niet om de 'klassiekers' heen: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990) en *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of 'Sex'* (1993). Haar theoretische evolutie is te vinden in *The Question of Gender: Joan Scott's Critical Feminism* (2011), in *Undoing Gender* (2004) en in *The Psychic life of Power. Theories in Subjection* (1997).¹¹

Net als De Lauretis herleest Butler systeemdenkers als Foucault, Althusser, Lacan en Freud met een feministische bril op zoek naar wat deze in hun 'falocratische hegemonale' vertogen (niet) zeggen over de positie van de vrouw.¹² Butler gaat ook grondig in op Merleau-Ponty.

Voor Judith Butler is niet enkel gender (cultureel), maar ook sekse (biologisch) geconstrueerd (Butler, 1990 [2007]). Ze verwerpt de vooronderstelling van een 'self-identical being', zoals ze die bij Julia Kristeva en Simone de Beauvoir vindt. Er steekt geen identiteit achter de acts die verondersteld worden gender uit te drukken. Er is niet zoiets

¹⁰ 'experience, that complex of habits, dispositions, associations and perceptions, which en-genders one as female' (De Lauretis, 1984, p. 182).

¹¹ De laatste twee werken heb ik tijdens een verblijf in Frankfurt/Main gelezen in Duitse vertaling. *The Psychic Life=>* (Butler, *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*, 1997 [2001]). *Undoing Gender: =>*(Butler, *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen*, 2004 [2012]).

¹²Butler gaat anders te werk dan De Lauretis. De laatste deconstrueert het systeemdenken en ze bouwt daarmee een eigen interpretatie van gender uit. Butler argumenteert filosofischer. Zij citeert en stelt daarbij retorische vragen als stimulansen voor het denken over sekse en gender (Buelens, 2002-1, p. 53 noot). Butler presenteert zichzelf ook over het algemeen als 'a philosopher'. In 2012 verleende de stad Frankfurt am Main de Adorno-Preis aan Judith Butler. De jury omschreef haar als 'eine der maßgeblichen Denkerinnen unserer Zeit' (Kölner Stadt-Anzeiger : <http://www.ksta.de/4695398> ©2017)

als een solide, universele genderidentiteit. Wat gender lijkt te zijn is het effect van cultureel beïnvloede acts en de ‘gender-vrouw’/‘gender-man’ worden geconstitueerd door performatieve acts die contingent zijn en die vatbaar zijn voor herbetekening. Performativiteit is het doen van gender door de interiorisering en belichaming van gendernormen en –stereotypen. Het is een continu proces dat in alle facetten van het leven doorwerkt (Halsema, 2012, p. 501).

In een poging om voor een ‘derdewereld’feminisme een positie af te lijnen vat Chandra Talpade Mohanty het mooi samen:

The relationship between ‘Woman’ – a cultural and ideological composite Other constructed through diverse representational discourses (scientific, literary, juridical, linguistic, cinematic, etc.) – and ‘women’ – real material subjects of their collective histories – is one of the central questions the practice of feminist scholarship seeks to address. This connection between women as historical subjects and the representation of Woman produced by hegemonic discourses is not a relation of direct identity, or a relation of correspondence or simple implication. It is an arbitrary relation set up by particular cultures. (Mohanti, 2011)

Verantwoording van de keuze

Mijn keuze voor De Lauretis is te verantwoorden door Van Akens marxistische en dialectische opstelling en door de sociale problematiek die hij vanuit die opstelling in de onderzochte romans verbeeldt (Weisgerber, 1964 [1968], pp. 194/203-204). De Lauretis onderzoekt bovendien de constructie van gender in de culturele media. Butler levert dan een geschikt instrument om de vrouwelijkheidsconstructies concreet te analyseren als uitingen van genderperformativiteit. Bij haar is vooral de genderconstructie in de ideologische vertogen, vooral van de psychoanalyse het object van haar analyses.

In genderstudies is representatie een centraal begrip: in welke taal en met welke scenario’s kunnen we over vrouwen (en mannen) vertellen (Buikema, 2007, p. 80). Hoe kunnen vrouwen (en mannen) over zichzelf vertellen? Feministische semiotiek gaat uit van een poststructuralistische taalopvatting, die er (te) kort samengevat, op neerkomt dat beelden en teksten aan mensen en dingen voorafgaan. Niet in de causale zin van het woord, maar beschouwd vanuit het perspectief hoe taal en subjectvorming functioneren. Nog voordat een meisje weet dat zij een meisje is, wordt zij als meisje benoemd. In de taal liggen allerlei connotaties klaar. Haar domein is zachtroze, zij is lief, passief, lichamenlijk, spontaan, mooi, enz. Welke toiletten voor haar toegankelijk worden, welke kledij voor haar ongeschikt wordt geacht, is vooraf bepaald. Kortom, nog voordat een jongetje of een meisje de kans krijgt iemand te zijn, zijn ze al gegenderd via de interpretatiekaders van het symbolisch systeem (Buikema, 2007, pp. 89-90).

Gender wordt dan verkregen in een complex proces van oneindige discursieve massage, die doorgaat tot we onze laatste adem uitblazen. Dit zorgt ervoor dat gender niet alleen op individueel niveau, maar ook op collectief niveau geconstitueerd wordt. Het literaire vertoog is één van de ‘machines’ die gender als systeem en structuur op zijn plaats houdt: individueel, sociaal, institutioneel en symbolisch (Meijer, 2007, p. 244).

Dit genderdenken gaat uit van een semiotisch subject dat geconstitueerd wordt / zichzelf constitueert in en door taal, in en door een symbolische orde (Lacan). Dit subject wordt met andere woorden in een gendervertoog gegenderd. Teresa de Lauretis en Judith Butler reviseren zowel de subjectconstitutie bij Freud en Lacan en het vertoogdenken bij Foucault en Althusser vanuit feministisch oogpunt tot een gendervertoog. Ze komen uit bij een dwingende en normstellende heteroseksuele matrix (‘compulsory heterosexual matrix’), waarin subjecten zichzelf constitueren/ geconstitueerd worden als m/v.

Beiden zoeken dan naar mogelijkheden voor een subjectpositie voor de vrouw. In het genderdenken staat volgens Rosi Braidotti de kritiek op het vrouwelijkheidsbegrip in het rationeel discours van de meeste Europese filosofen centraal (De Lauretis, 1987, p. 23). Voor De Lauretis, die de verhouding systeem-subject dialectisch bekijkt, ligt de nadruk op een kritische lezing van de cultuur en een politieke interpretatie van de sociale context van het ‘gegenderde’ subject.¹³ In een latere fase – gelijklopend met haar vernieuwde interesse in Freud (en Laplanche) – krijgt De Lauretis meer aandacht voor het lichamelijke aspect van de subjectvorming:

it is only insofar as we are bodies that we can become subjects and conversely only insofar as we become subjects that we acquire a sexed and raced body. (De Lauretis, 2008, p. 53)

Ze houdt een pleidooi voor een vrouwelijk subject en voor het herschrijven van de ‘master narratives’ (Jameson) uitgaande van de vrouwelijke ervaring:

female experience of duration, perception, events, relationships and silences, which feels immediately and unquestionably true. (De Lauretis, 1987, p. 131)

Doordat Judith Butler bovendien uitgaat van het concept van het lichamelijke bij Merleau-Ponty komt zij tot een anders ingevulde omschrijving van gender, dat voor haar eveneens een vertoog is. Bij haar ligt de nadruk meer op ‘agency’ (handelingsbekwaamheid). Gender en sekse worden binnen de heteroseksuele context geconstitueerd door herhaalde performatieve acts.¹⁴ De focus ligt dan eerder op de ‘beweeglijkheid’ van gender, dan op de vastheid van het geconstrueerd-zijn ervan (Mills, 2012, p. 7). Op die manier

¹³ ‘theory is dialectically built on, checked against, modified by, transformed along with, practice – that is to say, with what women do, invent, perform, produce concretely [...] within specific historical and cultural conditions’ (De Lauretis, 1987, p. 84).

¹⁴ Voor Butler is het herhalingsaspect van Austins performatieven een belangrijk element (Buelens, 2006, p. 139).

ondergraaft Butler de gangbare opvattingen over gender en seksuele identiteit (Buelens, 2006, p. 129).

Voorals in *Gender Trouble* (1990) en *Bodies that Matter* (1993) heeft Butler het over gender en 'performativiteit'. Zij stelt dat, wat in het dagelijks leven als vrouwelijk of mannelijk verschijnt, het effect is van cultureel specifieke 'performances'. Het is dit performatieve dat lichamen als mannelijk of vrouwelijk doet verschijnen. Deze 'genderperformance' gebeurt voor een groot deel onbewust door de herhaling van ingeslepen patronen en als effect van cultureel bemiddelde verlangens en gedragingen (Bleeker, 2007, p. 175). Net in de genderperformativiteit ligt voor Butler de kans op bevrijding van het erotisme uit de compulsieve heteroseksuele matrix.

Butler wordt door veel postfeministische genderdenk(st)ers gezien als een inspiratiebron voor een kritische analyse/revisie van die patriofocale matrix (Mills, 2012, p. 118).

Clearly, it is necessary to reread the texts of western philosophy from the various points of view that have been excluded, not only to reveal the particular perspective and set of interests informing those ostensibly transparent descriptions of the real, but to offer alternative descriptions and prescriptions. (Butler, 1988, p. 530)

Butler wil evenwel verder gaan dan het formuleren van een globale feministische visie. Ze wil uitdrukking geven aan de individuele ervaring van vrouwen:

There is, in my view, nothing about femaleness that is waiting to be expressed; there is on the other hand, a good deal about the diverse experiences of women that is being expressed and still needs to be expressed. (Butler, 1988, p. 530)

Constitutie van gender en sekse

De vrouwelijkheidconstructies bij Piet van Aken (1920-194) analyseer ik aan de hand van de feministische 'visie' op de subjectconstitutie van De Lauretis en Butler. Ik ga achtereenvolgens in op het discursieve, het ideologische, het semiotische en het psychoanalytische aspect van de gegenderde subjectconstitutie.¹⁵ De klemtoon ligt daarbij op de inwerking van buiten op het subject en op de 'ingrenzing' van de ontwikkeling ervan. Het perfor-

¹⁵ Dit zijn in de praktijk geen afgescheiden domeinen. Het subject construeert zich veellagig / is veellagig geconstrueerd (Butler, 2004 [2012], p. 311). De verschillende aspecten zijn onlosmakelijk met elkaar verweven. Voor de analyse haal ik ze uit elkaar. Een strikte afbakening van de afzonderlijke aspecten blijkt moeilijk te handhaven, zozeer zijn in elkaar verstrengeld. Vooral het psychoanalytisch aspect komt als een rode draad bij de andere aspecten aan bod. Het gaat daarbij over seksuele differentie in de constructie van het subject in de verschillende vertogen.

matieve karakter van de subjectconstitutie toont de mogelijkheden tot handelingsbekwaamheid van het subject. De heteroseksuele matrix schetst dan het speelveld waarin die gegenderde subjectconstitutie zich kan afspelen.

Het discursieve aspect

Het 'discursieve subject' is het subject als effect van allerlei structurele samenhangen. Het is een knooppunt en een netwerk van vertogen, die uit deze structuur voortvloeien. Vanuit een geïnternaliseerd vertoog dichten individuen zichzelf grotendeels onbewust ten opzichte van de hen omringende wereld een positie toe als betekenisvolle dragers van cultuur en geschiedenis (Oosterling). Zowel Butler als De Lauretis gaan uit van het concept vertoog (discours) zoals ze het bij Foucault vinden. De Lauretis legt daarbij eerder de nadruk op het dwingend karakter van een vertoog. Butler focust meer op de impact ervan op het subject dat zichzelf constitueert. In die notie van het discursieve subject bij Foucault ontbreekt volgens beiden het genderaspect.

Vertoog en macht

Als socioculturele praktijk is het vertoog normstellend en dwingend. Als tactische grootheden zijn vertoog en macht bij Foucault zodoende met elkaar verweven (IJsseling, 1981, p. 91). Foucault ziet macht daarbij niet als onderdrukking. Macht ligt in het aanleveren van betekenissen, waarden, kennisinhouden en praktijken. In die zin produceert macht vormen van kennis en subjectiviteit, door de verinnerlijking van sociale normen onder meer van deze die aan seksualiteit gekoppeld zijn (Merquior, 1988, p. 118).

Gender hangt met macht samen in de mate dat het met sociale normen verbonden is, doordat de normen aangeven wat als 'menselijk' in aanmerking komt, wat als gender aan de norm beantwoordt en wat als anomaal of pervers beschouwd wordt (Butler, 2004 [2012], p. 11). Een vertoog orkestreert, begrenst en bevestigt wat als 'het menselijke' geldt (Butler, 1993 [2000], p. 107). Want macht is volgens Foucault het kunnen definiëren wat 'waarheid, werkelijkheid' is. Kennis en macht zijn met elkaar verstrengeld in de 'wet van het discours'. Kennis kan enkel als ze conform is aan de normen die de (historische) voorstelling van de realiteit bepalen (Butler, 2004 [2012], p. 53). Het is in de sociale wereld een machtig voorrecht, een manier waarop macht zich als ontologie voordoet. Het levert op wat voor Foucault een 'politiek van de waarheid' is. Het gaat om machtsverhoudingen die vooraf vastleggen wat als waarheid geldt en wat niet. Ze ordenen de wereld op een regelbare manier. We aanvaarden die als een gegeven wetensveld. De vraag is dan wie het subject worden kan in een wereld waarin de betekenissen en de grenzen van het subject vooraf zijn vastgelegd. Door welke normen wordt het subject dan dwingend bepaald? Anders gesteld: aan welke maatschappelijke normen moet ik uitdrukking geven om het statuut 'persoon' te verwerven (Butler, 2004 [2012], pp. 97-98)?

Mary M. Talbot vat het goed samen:

Discourses are historically constituted bodies of knowledge and practices that shape people, giving positions of power to some but not to others. (Talbot, 1998, p. 154).

Een individu ziet zich als een sociaal subject geplaatst in een brede waaier van 'subjectposities', die ingesteld worden door vertogen. Een persoon bestaat niet buiten die vertogen 'she (sic) is constituted as a person in the act of working within various discourses'. Mensen worden dus tot 'leven' ('existence') gebracht als sociale subjecten en hun identiteit lijkt dan zelfevident, wat ons de illusie van 'zelfbepaling' geeft (Talbot, 1998, pp. 157-158).

Subjectivering

Het subject wordt geconstitueerd in een netwerk van vertogen (De Lauretis, 1987, p. 35). Als proces van betekenisgeving ('signification') produceert een vertoog betekenissen, waarden, kennisinhouden én praktijken. We construeren bijgevolg onze subjectiviteit in een proces van ervaringen en praktijken door incorporering van allerlei vertogen ('technology of the self'). Het individu subjectieveert zichzelf op die manier in en door praktijken, die het kiest tussen patronen die het in zijn cultuur vindt. Het subject is m.a.w. een sociaal subject, want de representatie van het individu gebeurt in termen van een specifieke sociale relatie die aan het individu voorafgaat (De Lauretis, 1987, p. 5).

Volgens Butler produceert het Foucaultiaans vertoog identiteit doordat het een reglementeringsprincipe ter beschikking stelt en doorzet. Dit principe dringt diep in het IK door, totaliseert het en brengt het tot eenheid (Butler, 2004 [2012], p. 83). Op die manier formeert en produceert het vertoog door zijn regulerend en disciplinerend karakter het subject (Butler, 1997 [2001], p. 23).

Als vorm van macht is 'subjectivering' (als 'subjection' en 'assujettissement' [Foucault] (Althusser)) een paradox. Subjectivering is tegelijk het proces van het onderworpen zijn aan macht en het proces van het subjectworden (Butler, 1997 [2001], pp. 7-8).¹⁶ Onderwerping (als het centrale moment van subjectwording) is voorwaarde voor het ontstaan van het handelingsbekwame subject. Maar handelingsbekwaamheid is tegengesteld aan het onderworpen zijn aan de krachten van onderwerping. In de oppositie tegen die onderwerping herhaalt het subject immers die onderwerping (Butler, 1997 [2001], pp. 15-16).

¹⁶ 'Subject' is niet gelijk te stellen met 'individu'. Subject is voor Butler een talige categorie, een talige mogelijkheid en voorwaarde voor het individu zich te articuleren (Butler, 1997 [2001], p. 15).

Vertoog en gender

Voor de constructie van het genderbegrip vond De Lauretis een aanknopingspunt in de deconstructie van Foucaults 'technology of sex' uit zijn *Histoire de la sexualité*. Vol. 1 (1976).¹⁷ Gender is ook voor haar – zowel als representatie en zelfrepresentatie – het product van verschillende sociale technieken, als daar zijn geïnstitutionaliseerde vertogen, epistemologische en kritische praktijken. Maar in Foucaults 'technology of sex' ontbreekt de eigenlijke notie van gender, de notie van een conflicterende cathexis van mannelijke en vrouwelijke subjecten (De Lauretis, 1987, pp. 2-3).¹⁸ Er is er bij hem geen sprake van een mannelijke of een vrouwelijke seksualiteit. Foucault houdt geen rekening met de 'sociosexuele positie' van waaruit hij als man spreekt. Seksualiteit is in zijn taalgebruik uitsluitend mannelijk (De Lauretis, 1987, p. 37). Zij wijt dat aan de strikte scheiding die hij als structuralist in navolging van de Saussure trekt tussen betekenaar en betekende. De Lauretis voegt er daarom de notie gender aan toe. Daarvoor doet zij een beroep op het tekenconcept dat Charles Sanders Peirce ontwikkelde. Hij houdt rekening met subjectieve processen bij de betekenisgeving (De Lauretis, 1987, p. 97). Ik kom daarop terug bij de bespreking van het semiotisch aspect van de subjectconstitutie.

Gender, als ervaring en praktijk van 'seksuele differenties', als betekenseffect en zelfrepresentatie in het subject en geproduceerd door socioculturele vertogen, praktijken en instituties, produceert mannen en vrouwen (De Lauretis, 1987, pp. 18-19). Want Foucaults 'technologies of sex' zijn technieken die bijdragen aan vertogen over de seksualisering van het vrouwelijk lichaam en van kinderen. Ze dragen bij aan de controle over de procreatie en aan het psychiatriseren van afwijkend seksueel gedrag als perversie (De Lauretis, 1987, p. 12).

Ook Butler verbindt gender aan dit subjectiveringsaspect van vertogen. Gender is voor haar een mechanisme dat mannelijkheid en vrouwelijkheid produceert en naturaliseert. Een restrictief genderdiscours dat vast houdt aan de binariteit m/v is een regulerende machtsoperatie. Het stelt het 'hegemoniaal ontwerp' als natuurlijk voor (Butler,

¹⁷ [...] what after him [Foucault] we may call 'the technology of gender' - the techniques and discursive strategies by which gender is constructed' (De Lauretis, 1987, p. 38). Vandaar de titel van haar essaybundel *Technologies of Gender*, 1987. Lynne Huffer wees er op dat Angelsaksische gendertheoreticae vooral uitgingen van een beperkte lezing van Foucault. Ze baseerden zich op Engelse vertalingen en die waren beperkt. Het eerste deel van *Histoire de la Sexualité* uit 1976 verscheen in 1978 in een Engelse vertaling. Die vertaling splitste Foucaults begrip 'le sexe' op in onder meer seksualiteit en gender. Van het voor het denken van Foucault belangrijke *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique* (1961) werd enkel de door Foucault betwiste, bij Plon uitgegeven beknopte paperbackversie in 1965 naar het Engels vertaald. De Engelse vertaling van de complete versie verscheen pas in 2006 (Huffer, 2001).

¹⁸ cathexis: geestelijke of emotionele concentratie op een bepaald idee, een voorwerp of een persoon (Besetzung bij Freud).

2004 [2012], p. 75).¹⁹ In dit hegemoniaal model is gender een vorm van sociale macht die het subject produceert waardoor geslachtelijke binariteit geïnstalleerd wordt. Subjecten worden door gender gereguleerd en die vorm van regulering functioneert als voorwaarde voor de culturele intelligibiliteit van elke persoon. Een norm stelt bovendien eenheid in door een strategie van uitsluiting (Butler, 2004 [2012], p. 328). Gender is m.a.w. een index van verboden en voorgeschreven seksuele relaties waardoor een subject sociaal gereguleerd en geproduceerd wordt.

De voorwaarden die gender creëren liggen buiten het subject. Ze zijn geworteld in sociale normen die als dusdanig niet door een individu zijn uitgevaardigd (Butler, 2004 [2012], p. 9). Ze verwijst daarvoor naar Freud en Lacan. Een subject kan slechts worden gevormd op grond van een passionele binding aan diegene aan wie het onderworpen is. De kiem van het subject ligt zo in de binding aan de moeder. De overlevingswens – het verlangen te zijn – laat zich uitbuiten door wie de belofte van het overleven in de hand heeft. Maar het ontstaan van het subject houdt ook de verloochening van die binding in (Butler, 1997 [2001], pp. 12-14). Het subject moet zijn eigen begeerte doorkruisen en moet daarvoor verlangen zich te onderwerpen aan een reglementeringsprincipe dat door het vertoog ter beschikking wordt gesteld en dat geïnterioriseerd wordt zodat het het individu tot eenheid brengt. Dit door Foucault beschreven mechanisme correspondeert met het IK-ideaal bij Freud en met de IK-idealën die het subject bij Lacan uit het discours van de Ander haalt (Butler, 1997 [2001], p. 83).²⁰

Het discursieve aspect van de subjectconstitutie is ook nauw verweven met het ideologisch aspect. Ook Althusser situeert de werkzaamheid van de ideologie in de vorming van een geweten dat wezenlijk is voor het tot stand brengen en reglementeren van het burgersubject. De burger die zich aan de regels onderwerpt, wordt door die onderwerping in de samenleving geconstitueerd (Butler, 1997 [2001], pp. 108-110). Dit geldt ook voor het gegenderde subject.

Het ideologisch aspect

In *Histoire de la sexualité* Vol I stelt Foucault dat seksualiteit sociaal geconstrueerd is in overeenstemming met de politieke doelstellingen van de dominante klasse (De Lauretis, 1987, p. 12). Aan de genderconstitutie is er met andere woorden een ideologische aspect. Met de haar ter beschikking staande technologieën, ‘apparati’ (Althusser), legt de dominante klasse haar vertogen over seksualiteit en gender op.

¹⁹ In het performatieve aspect van gender vindt Butler dan de mogelijkheid om de normen te veranderen.

²⁰ Ik kom daarop terug bij de bespreking van het psychoanalytisch aspect van de subjectconstitutie.

Die analyse van het gegenderde subject voeren feministen vaak terug op Lévi-Strauss' idee van een obligate exogamie en het daarmee gepaard gaande incestverbod.²¹ Het incestverbod is een 'historische gebeurtenis' die de fallische cultuur instelt die terug te vinden is in alle menselijke samenlevingen. Het vereist dat vrouwen eigendom van mannen zijn en dat ze onder mannen worden uitgewisseld om de sociale orde te verzekeren in de zin dat Levi-Strauss' theorie een werkverdeling instelt waarin de vrouw zorgt voor de reproductie van de soort en voor het onderhouden van de sociale cohesie (De Lauretis, 1984, p. 18). Het gendervertoog waarborgt daarvoor bepaalde vormen van reproductieve geslachtelijke bindingen en verbiedt andere (Butler, 2004 [2012], pp. 82-84). Ook binnen laatmoderne machtsvormen is een dergelijke normaliserende regelgeving nog altijd een modus van discipline en controle (Butler, 2004 [2012], pp. 95-96).

De culturele concepten mannelijk/vrouwelijk als twee complementaire, maar elkaar uitsluitende categorieën waarin alle menselijke wezens worden ondergebracht, constitueren in alle culturen een gendersysteem: een symbolisch systeem van betekenissen dat sekse correleert met culturele inhouden volgens sociale waarden en hiërarchieën, altijd verweven met politieke en economische factoren en dus met het organiseren van ongelijkheid (De Lauretis, 1987, p. 5).

Ook bij De Lauretis is gender op die manier een ideologische constructie in Althusseriaanse zin. Gender is immers het product van gevarieerde sociale technieken als geïnstitutionaliseerde vertogen, van wat voor Althusser 'les appareils idéologiques d'état' zijn (De Lauretis, 1987, p. 6).

Appareils idéologiques d'État (Althusser)

Ideologie representeert in de visie van Althusser niet het systeem van de reële relaties die het bestaan van individuen beheersen, maar de imaginaire relatie van individuen tot de reële relaties waarin ze leven en die hun bestaan beheersen (Althusser, 1970 [2008], p. 38 e.v.).²²

Althusser heeft het over 'appareils idéologiques d'État'. Het zijn die elementen waarvan het indirect effect bestaat uit het reproduceren van de productievoorwaarden binnen een samenleving. Opdat een kapitalistische samenleving zou kunnen blijven functioneren, moeten arbeiders tot inzicht gebracht worden in hun positie binnen die samenleving en ze moeten die rol accepteren. Dit gebeurt aan de hand van twee grote mechanismes – de staat met zijn repressieve apparaten als leger en politie en met de ideologische

²¹ Voor Butler is Lévi-Strauss' denken een anachronistisch structuralisme. Het kent volgens haar in Frankrijk een revival door het daar heersende racisme-debat dat o.m. gaat over het taboe van rassenvermenging. De hedendaagse antropologie twijfelt aan verwantschap als constitutief element (Butler, 2004 [2012], pp. 195-208).

²² Als marxistisch literatuurwetenschapper omschrijft Terry Eagleton 'ideologieën' als 'de ideeën, waarden en gevoelens waarmee mensen hun maatschappijen in verschillende perioden ervaren' (Eagleton T., 1976 [1980], p. 8).

‘apparati’ als familie, onderwijs, media, literatuur, ... die opereren door middel van een constant spervuur van beelden en informatie die de rol van het subject uittekenen (Mills, 2012, p. 59).

Althusser situeert de werkzaamheid van ideologie ten dele in de vorming van een geweten. De reproductie van arbeidskrachten vergt niet alleen de reproductie van hun kwalificaties, maar tegelijk ook van hun onderwerping aan de regels van de gevestigde orde, van de heersende ideologie (Butler, 1997 [2001], pp. 108-110).

Zo functioneert ook het sekse-gendersysteem. Daarin wordt het individu gepresenteerd in termen van een specifieke sociale relatie die aan het individu voorafgaat en die het individu beschrijft in conceptuele en structurele oppositie van twee biologische seksen (De Lauretis, 1987, p. 5).²³ Elke ideologie heeft immers tot doel concrete individuen als subjecten te construeren (Althusser, 1970 [2008], p. 46).²⁴ Gender constitueert individuen als m/v (De Lauretis, 1987, p. 6). Gender is dan een complexe technologie, een set van effecten in lichamen, gedragingen en sociale relaties (De Lauretis, 1987, p. 3). Door middel van een bombardement van subjecten en objecten scheppende presentaties worden hiërarchieën van sekse, kleur, klasse, seksualiteit en regionaliteit in wisselende historische gedaantes steeds opnieuw in circulatie gebracht (Meijer, 1996, p. 101). Het is een concept dat in het genderdenken opgeld doet. Ook voor Joan W. Scott functioneert genderdifferentie als een set van historische mechanismen waardoor concepten geïnstalleerd worden door marginalisering en uitsluiting en door het creëren van dominante categorieën (Butler, 2011, p. 18). Het subject is niet enkel een grammaticaal subject als centrum van initiatief en verantwoordelijkheid voor zijn acties. Het is ook een subject dat zich onderwerpt aan de autoriteit van de sociale orde, zoals die in de ideologie als het absolute subject (god, koning, man, geweten) gerepresenteerd wordt (Belsey, 2011, p. 342).

Taal en literatuur als ideologische werktuigen

Taal en literatuur zijn cruciaal met ideologie verbonden. Ideologie als een set van representaties van de werkelijkheid die in een verscheidenheid van contexten voorkomen en die informatie leveren aan wat mensen denken over wie ze zijn, en wat hun rol in de samenleving is.²⁵ Die representaties zijn noodzakelijkerwijze vervormd en ze representeren de belangen van de heersende klassen. Onze dagdagelijkse gedachten die persoonlijk aanvoelen en die als het ware aan ons eigen willen en beslissen ontspruiten, zijn in feite inhoudelijk gevoed door ideologie.

²³ ‘the individual (the subject-as-agent)’ (De Lauretis, 1987, p. 15).

²⁴ Butler haalt aan dat een subject bij Althusser geconstrueerd wordt door een aanspreking, een ‘benoeming’ (Butler, 1997 [2001], p. 91).

²⁵ Tot bepaalde ideeën, waarden en gevoelens (die de ideologie uitmaken) hebben we volgens Eagleton slechts toegang in de literatuur (Eagleton T., 1981, p. 47).

Ideologische kennis wordt ‘onze’ kennis door het proces waarbij teksten van alle slag op ons een beroep doen, ons aanmanen als individu om deze ideologische representaties als ‘waar’ te (h)erkennen. Precies in dit herhaald beroep op het individu om ze als ‘common sense’ en als ‘natuurlijk’ te accepteren worden ze ons eigen. Taal en tekst zijn de plaatsen waar ideologische representaties opgevoerd, verwerkt en gepersonaliseerd worden. En voor kritische linguïsten en literatuurwetenschappers is het ook de plek waar individuen kunnen leren om dit proces uit te dagen (Mills, 2012, p. 99).

Voor Althusser staan kunst en literatuur in een bijzondere verhouding tot ideologie als de imaginaire wijze waarop mensen de werkelijkheid beleven. Kunst en ideologie doen meer dan deze beleving passief weerspiegelen. Ze laten ons de ideologie ervaren doordat ze er afstand van nemen. Fictie geeft immers vorm en structuur aan de beleving van ideologie. Dit schept distantie (‘epische distantie’) en stelt ons in staat om er afstand van te nemen en om de grenzen van de ideologie te zien (Eagleton T. , 1976 [1980], pp. 24-25).

Talige concepten zijn immers niet enkel referentieel. Ze dragen ook bij aan de constructie van ons beeld van de werkelijkheid zodat dit beeld onafscheidelijk wordt van de realiteit. Ze beïnvloeden de manier waarop we de wereld en de positie die we daarin kunnen innemen, ervaren (Butler, 2011, p. 32). Hier ligt dan de mogelijkheid om die concepten te herlezen. Feministische kritiek is dan een ideologische analyse. Zogenaamde niet-ideologische lezingen versterken immers de status quo (Register, 2011, p. 210).

Ideologie, macht en normatieve heteroseksualiteit

Ideologie als bovenbouwelement heeft als functie de macht van de heersende klasse te legitimeren. ‘In laatste instantie zijn de heersende ideeën van een maatschappij de ideeën van haar heersende klasse’ (Eagleton T. , 1976 [1980], p. 13). In het denken over ideologie introduceerde Antonio Gramsci het begrip ‘hegemonie’. Er ontstaat een consensus over welke ideeën over de samenleving kunnen en mogen bestaan. Voor Gramsci groeit die consensus van onderuit; voor anderen wordt hij opgelegd door een dominante groep (Keunen, 2015, pp. 109-111). Veel feministen opteren voor die laatste stelling, zoals blijkt uit het concept ‘compulsieve heteroseksuele matrix’ dat zij hanteren.

Gender speelde in die optiek een belangrijke rol in de historische constructie van de kapitalistische verdeling van arbeid en in de reproductie van ‘labour power’, reden waarom heteroseksualiteit de norm is (‘compulsory heterosexuality’) (Barrett, 1985, p. 74).²⁶ De ‘technologies of sex’ (Foucault) werden in de achttiende eeuw ontwikkeld door de bourgeoisie om haar klassenhegemonie te consolideren (De Lauretis, 1987, p. 12). Voor het behoud van de sociale orde en voor de constitutie zijn macht en geweld noodzakelijk. Ze zijn dan ook inherent aan het gendervertoog, dat een heteroseksueel fallocentrisch

²⁶ ‘[The act is called prolicide,] from proles or offspring. Proletariat means those too poor to serve the state by property, who serve it instead by producing children as labour-power’ (Eagleton T. , 1981, p. 47).

vertoog is. Als vertoog gaat het niet uitsluitend om psychosociale gedragingen, maar om de productie en consolidatie van referentie en betekenis, zo citeert De Lauretis Gayatri Spivak (De Lauretis, 1987, p. 46). De gelijkstelling in de psychoanalyse ‘woman = Woman = Mother’ is bijvoorbeeld een van de diepst gewortelde effecten van genderideologie.

Voor veel feministes zijn vrouwen op hun manier onderworpen aan de effecten van ideologie. Er is duidelijk een systeem van opvattingen over vrouwen die niet overeenkomen met de realiteit van het leven van vrouwen. Deze ‘systems of belief’ worden niet simpel weg opgelegd aan vrouwen maar vrouwen doen er ook actief aan mee en maken ze zich eigen of verwerpen ze, naar gelang van hun instelling en belangen (Wendy Hollway, geciteerd in (Mills, 2012, pp. 102-103).

Het semiotisch aspect

Zowel De Lauretis als Butler verbinden net zoals vele andere gendertheoretici het subject dat geconstitueerd wordt / zichzelf constitueert in het discursief proces met ‘le discours de l’Autre’ van Lacan. De Lauretis heeft het over een ‘semiotisch’ subject. Die notie ontleent ze aan Roland Barthes en Charles Sanders Peirce en via Kaja Silverman, *The Subject of Semiosis* (1983) aan Lacan (De Lauretis, 1987, p. 19). Silverman gaat voor de subjectconstructie in de patriarchale maatschappij uit van de freudiaanse en lacaniaanse psychoanalyse (en van de ideologie-opvatting van Althusser).²⁷ Met Freud en Lacan laat ze zien hoe ideologie op het niveau van het onbewuste werkt. In de ‘dominante fictie’, die de ideologie van het patriarchaat in stand houdt, is het klassieke oedipusverhaal het basismechanisme dat het individu tot subject constitueert (Hoofd, 1997). In lacaniaanse termen gesteld de vorming van het subject door de intrede au Nom-du-Père in de symbolische orde, waar het subject als een categorie opduikt in taal en cultuur. Het subject functioneert als een semiotisch teken.

Intrede in de symbolische orde

Het subject wordt in het ‘discours de l’Autre’ geconstrueerd in een symbolische orde, een netwerk van verhalen en vertogen, verlangens en verplichtingen, waardeoordelen die reeds voor de geboorte van het kind bestonden (Moyaert, 1981, p. 55).

²⁷ Hier komen die aspecten van de subjectconstitutie samen. In dit onderdeel ligt de focus op het semiotisch aspect.

Er is bij Lacan geen oorspronkelijke kernpersoonlijkheid noch een oorspronkelijk onbewuste. De ‘infans’ is initieel een ‘hommelette’.²⁸ Het heeft geen aanvoelen van identiteit. Het ziet zichzelf niet als een eenheid die onderscheiden is van wat hem exterieur is (Belsey, 2011, p. 341). Onze psychische identiteit (door Lacan ‘subject’ genoemd) komt van buitenaf via het vertoog van de ander (concrete anderen) en van de Ander (cultuur, maatschappij, ...) tot stand als de ‘infans’ zich als ‘parlêtre’ (‘spreekwezen’) inschrijft in de symbolische orde (Verhaeghe, 2000, p. 5).²⁹

Daarvóór is het kind afhankelijk van de verzorgende omgeving en proprioceptief ‘ervaart’ het zichzelf in de onmiddellijke lichamelijke ervaring niet als een geheel.³⁰ In de spiegelbeeldfase komt de ervaring van een eenheid tot stand. Niet van binnenuit, maar aangereikt door de beelden in de spiegel. Het kind voelt zich gelijk aan iets anders dan wat in de onmiddellijke lichaamservaring gegeven is. Het identificeert zich met een beeld (imaginaire), met iets/iemand anders dat/die met het kind samenvalt. Daarin wordt het anders-zijn miskend, en het individu ontleent er een zekere identiteit aan doordat het zich met de andere identificeert. Deze identificaties vinden hun beslag in de vorming van een ‘moi’. De spiegelervaring, het hele spiegelstadium en de formatie van een ik zijn noodzakelijke momenten in de genese van wat een subject gaat worden. Dit complex van de genese van een ik wordt door Lacan de imaginaire orde (l’ordre imaginaire) genoemd. In de oedipale situatie wordt die imaginaire orde afgelost door de symbolische orde (Mooij, 1987, pp. 81-83).³¹

De symbolische orde (l’Autre/l’ordre symbolique) wordt gesticht door de taal en de genese van het subject valt samen met de toegang tot de taal en tot de verhalen die ten opzichte van het individu pre-existeren. Het geheel van bestaande verhalen – van voor de geboorte tot na de dood – over iemand (‘le discours de l’autre’) levert de brokstukken voor het verhaal dat het individu van zichzelf en van zijn wereld vertelt en waarin hij zijn identiteit verkrijgt (Mooij, 1987, p. 96).³²

Het subject is dan (in het beste geval) de idiosyncratische combinatie tussen de verschillende vertogen waartussen we kunnen, willen, durven kiezen. Door te kiezen tussen

²⁸ Een speelse combinatie van ‘homme’ en ‘ommelette’.

²⁹ De pasgeborene is een ‘in-fans’, een niet-sprekend wezen, dat niet eens een gevoel van totaliteit, identiteit heeft, lichamenlijk noch psychisch (Verhaeghe, 2000, p. 8).

³⁰ Die ervaring van verbrokkeldheid gaat in feite niet aan de spiegelervaring vooraf. Het is pas de spiegelervaring die de eraan voorafgaande ervaring interpreteert als de ervaring van verbrokkeldheid (Mooij, 1987, p. 81).

³¹ Het imaginaire (Lacan) is een subjectiviteitdimensie die sterk afhangt van het zien, van de scopische drift. Het begint nog voor de oedipale fase, zelfs voor de taalverwerving. Lacan situeert het in wat hij de spiegel fase noemt (De Lauretis, 1987, p. 97).

³² Het onbewuste is dan wat niet op directe wijze kan worden verteld, maar wat aanwezig is in versprekingen, vergissingen, dromen. (Mooij, 1987, p. 105). Voor Lacan is het onbewuste de som van de effecten van taal op het subject op het niveau waar het subject zichzelf constitueert uit de effecten van de betekenaar/ betekenisgever (‘signifier’) (De Lauretis, 2008, p. 47).

de verhalen van de anderen [concrete, eerste anderen] en van de latere Anderen [maatschappij, cultuur] construeren we onze identiteit (Verhaeghe, 2000, p. 5). Het kind leert zichzelf herkennen in een reeks subjectposities (hij of zij, jongen of meisje, ...) van waaruit het vertoog begrijpelijk is voor hemzelf en voor anderen. Toch is identiteit of subjectiviteit eerder een matrix van subjectposities die inconsistent kunnen zijn, die elkaar kunnen tegenspreken (Belsey, 2011, p. 342).

De Lauretis concludeert dat het subject zich dan inschrijft in de semiotische praktijken, waarin kennis en taal worden ingezet om het gedrag van individuen te structureren (pedagogie, psychologie/ Althussers 'appareils idéologiques'). Het incorporeren van die concrete vertogen produceert een innerlijkheid, een subjectiviteit waarmee het individu zich een positie tegenover de hem omringende wereld toedicht. Er is aan het subject en aan gender ook een semiotisch aspect, dat met de andere aspecten verweven is.

Gender als semiotische begrip

Gender als semiotisch begrip gaat dan bij De Lauretis over seksuele differentie als effect van taal en verbeelding (De Lauretis, 1987, p. 37) Gender heet dan onder andere de semiotische productie van een gegenderde subjectiviteit: 'a different production of reference and meaning [...] such as [...] possibly Peirce's notion of semiosis may allow us to begin to chart' (De Lauretis, 1987, p. 48). Het subject wordt geproduceerd door taal en is dus semiotisch en gegenderd (De Lauretis, 1987, p. 19). 'Semiotisch' omdat de definitie van Peirce van het teken als icoon verwant is aan Lacans notie van het imaginaire als een spectrum van visuele beelden dat in de ervaring van het kind aan de verwerving van taal voorafgaat. De affiniteit tussen de psychoanalytische theorie en de semiotiek van Peirce ontleent De Lauretis uit Kaja Silvermans *The Subject of Semiosis* (Silverman, 1983). Pierces semiotiek houdt immers ook rekening met subjectieve processen bij de betekenisgeving.

De Franse structuralistische semiotiek hield in navolging van De Saussure vast aan een strikte scheiding tussen betekenaar en betekende. Voor hen was het teken een arbitraire eenheid en had het geen aangrijpingspunt in de werkelijkheid. Het betekende was ontoegankelijk. Voor Pierce daarentegen is semiosis een proces van voortdurende mediating tussen de reële wereld en de mentale representatie, de 'interpretant', het emotionele, energetische en uiteindelijk gewoonteveranderende ('habit-change') effect van het teken. Het teken staat voor zijn object, dat een dynamisch object is. Het staat voor iemand in een bepaald opzicht voor iets, in referentie tot een soort idee ('ground'). In de geest creëert het teken 'de interpretant', een equivalent, allicht een meer ontwikkeld teken (De Lauretis, 1987, pp. 39-41).

Het teken is volgens Peirce enkel zinvol in een netwerk van tekens. Aangezien er steeds nieuwe tekens ontstaan of omdat tekens veranderen, verandert ook het teken in dat netwerk. Een teken representeert niet alleen, het roept als dynamisch object ook een

reeks betekenissen op bij de waarnemer. Het resultaat van die interpretatie is de interpretant. Een teken is bovendien altijd ingebed in een 'ground', een netwerk van codes, van regels en gewoontes. Bakhtin: 'Het woord vergeet niet waar het geweest is.' Iedere tekst, ieder woord waarvan wij ons bedienen om onze bedoelingen en intenties vorm te geven is eerder gebruikt, is in een andere context geweest. Het draagt als taaltekens connotaties van dat eerdere gebruik met zich mee. En vanwege al die genode en ongenode connotaties zeggen we met woorden en beelden meer dan waarvan we ons dikwijls bewust zijn (Buikema, 2007, p. 87).³³

Invoeging in de symbolische orde

Het is dat semiotisch subject dat wordt geproduceerd door invoeging in de lacaniaanse talige, symbolische structuur, waardoor het zich als centrum van zingeving ervaart. Bij de intrede in de talige (en culturele) symbolische orde wordt het zich constituerende subject jongen of meisje, man of vrouw genoemd. Het wordt 'gegenderd'. Door het gewoonteveranderende effect van die tekens is gender geen stabiele, onveranderlijke categorie.

Maar als discours de l'Autre reikt de symbolische orde als sociale norm over begin en einde van het subject. Daardoor blijft het zichzelf vreemd, net daar waar het verwacht wordt authentiek te zijn (Butler, 2004 [2012], p. 31). Het imaginaire is immers tegelijk de onmogelijkheid van de discursieve identiteitsconstructie. Wat het symbolische niet ordenen kan, verschijnt in het reële als wanorde, als ongeordendheid. Zodoende kent de identiteit – ook de seksuele – geen stabiliteit. Butler koppelt daaraan het performatieve en dus mogelijk veranderend karakter van het gegenderde subject (Butler, 1997 [2001], p. 93).

Het psychoanalytisch aspect³⁴

Volgens Isobel Armstrong haalde de feministische cultuurkritiek zeker tot de vroege jaren negentig van de vorige eeuw, maar ook daarna nog, de mosterd bij Freud en Lacan, in wat zij het 'fallisch feminisme' noemt, waarvan het 'oedipale offer' de kern uitmaakt (Armstrong, 2011, p. 248).³⁵ Het freudiaans 'biologisme' met o.a. de begrippen 'penisnijd'

³³ In het semiotisch proces spelen ook emoties, musculaire en mentale werkzaamheid een rol (De Lauretis, 1987, p. 41).

³⁴ Door de verwevenheid van de verschillende aspecten van de subjectconstitutie kwam het psychoanalytisch aandeel al eerder aan bod. Ook bij het performatieve aspect en bij de heteroseksuele matrix wordt het nog aangehaald. Hier beperk ik me tot de seksuele differentie.

³⁵ Het marxisme is volgens Armstrong het tweede dominante vertoog waaruit feministes – vaak in combinatie met het psychoanalytische – putten. Zij ontmijnen het aan beide vertogen inherente determinisme door er een semiotische wending aan te geven (Armstrong, 2011, pp. 249-251).

en 'castratie' verschoof onder invloed van de kennismaking met Lacan naar een structurele analyse van het 'tekort in de genderbinariteit' (Armstrong, 2011, pp. 248-249).

Ook De Lauretis en Butler gebruiken het freudiaans/ lacaniaans gedachtegoed voor de analyse van de seksuele differentie in de patriarchale samenleving en cultuur. 'It might be argued that the best theorizing we have of sexuality and sexual subjectivity occurs in the writings of Freud and his followers' (Scott, 2011, p. 112).

De Lauretis en Butler zijn manifest geen psychoanalyticae. Ze deconstrueren de psychoanalyse als een historisch vertoog.³⁶ In een hoofdstuk over Gendermelancholie schrijft Butler dat zij niet aan psychologie of psychoanalyse doet, geen empirische aanspraken maakt en geen stand van zaken van het psychoanalytisch onderzoek naar gender en sekse doet, maar aan een exegese van een bepaalde psychoanalytische logica zoals die in teksten naar voor komt, en zoals die ook door andere teksten wordt bestreden (Butler, 1993 [2000], p. 128). De psychoanalyse als theorie kan hier worden beschouwd als een cultuurfilosofie, die te onderscheiden valt van de psychoanalytische praxis (Mooij, 2015).³⁷ Ze is een van de ideologische apparaten waarmee subjecten tot gegenderde individuen gemas-seerd worden. Feministische cultuurcritici focussen daarbij op seksuele differentie.

Seksuele differentie bij Freud en Lacan

Voor Butler is seksuele differentie een grensconcept met psychische, somatische en sociale dimensies (Butler, 2004, p. 186). Het is het raadsel van de psychoanalyse (Scott, 2011, p. 15). Ze wordt gezien als een natuurlijk verschil dat zijn wortels vindt in fysieke lichamen. (Zelf)representaties sussen dan diepliggende, onbewuste angsten en dragen bij tot de constructie van gegenderde subjecten (Scott, 2011, p. 112).

Volgens Freud wordt seksuele differentie tot stand gebracht met het oedipuscomplex en de castratiedreiging. Het kind realiseert zich dat het niet tegelijk mannelijk en vrouwelijk kan zijn. Het krijgt daarover verhalen aangereikt die het probeert te duiden. Als onbewuste fantasieën vinden ze hun uitdrukking in driften en verlangens die niet volledig kunnen worden gecorreleerd aan bewuste intenties of lichamelijke materialiteit. Ze spelen met culturele normen, passen ze aan en overschrijden ze. In de volwassenheid werken die infantiele fantasieën door in dromen en worden ze - zij het onzichtbaar - ge-incorporeerd in de bewuste vormen van onze perceptie van de wereld en van de manier waarop we onszelf realiseren (Scott, 2011, p. 16).

³⁶ De deconstructie van de psychoanalyse door Butler en De Lauretis is moeilijk te begrijpen zonder een zekere mate van inzicht in de psychoanalyse. Daarom val ik voor de uitwerking ervan bondig terug op de verklaringen die Scott, Mooij, Moyaert en Verhaeghe e.a. eraan geven.

³⁷ Psychoanalytici zijn zich daarvan bewust. Ze problematiseren zelf geregeld de discrepantie tussen de theorie en wat zij 'de kliniek' noemen. 'There are problems inherent in concept formation. Concepts are created at an abstract level to give us not the details, but an overview that our individual limited experience cannot provide' (Matthis, 2004, p. 1).

De Lauretis' deconstructie van het freudiaans oedipuscomplex met Laplanche

Laplanche verklaart het freudiaanse oedipuscomplex als volgt: in de symbolische orde kunnen betekenaars niet permanent verbonden worden met het betekende. De grenzen van de betekenaar zijn doordringbaar (Peirce). Er is dus geen noodzakelijke overeenkomst tussen de anatomie van man of vrouw en de specifieke posities van mannelijkheid en vrouwelijkheid (Scott, 2011, p. 17).

Teresa de Lauretis, die Freud leest met Laplanche, leidt daaruit voor het gegenderde subject subjectiviteit af als een proces. In *Freud's Drive: Psychoanalysis, Literature and Film* (2008) geeft ze aan dat ze het psychoanalytisch aspect van dan af eerder benadert vanuit Jean Laplanche (1924-2012) die Freuds geschriften kritisch herleest, deconstrueert en ze radicaal herformuleert.³⁸ Seksualiteit is geen lichamelijk aangeboren instinct of drift. Ze is het resultaat van een intermenselijke relatie. Seksualiteit wordt in de zuigeling ingeplant door wat de moeder of iedere verzorgende met het kind doet en door de psychische lading (cathexis) die daarmee gepaard gaat. Vaak gaat het daarbij om onbewuste seksuele fantasieën. Op die manier wordt seksualiteit in een pasgeborene geïmplementeerd, lang voor taal en voor het spiegelstadium (De Lauretis, 2008, p. 64). Algemener gesteld: een menselijke pasgeborene is in feite een prematuur wezen, dat enkel bestaat bij de gratie van die eerste intermenselijke relatie.

Die zuigeling wordt geconfronteerd met de wereld van de volwassenen die hem boodschappen stuurt, die vaak met - ook voor de zender onbewuste - seksuele betekenissen beladen zijn en die voor de ontvanger enigmatisch zijn. Hij moet ze 'vertalen'. De ontvanger is immers nog geen ego en zodoende onbekwaam om ze te ontcijferen. Ze blijven als residu in de zuigeling gegrift en ze vormen de eerste, rudimentaire vorm van een psychisch apparaat. Ze zijn de eerste nucleus van het onbewuste, waar ze als interne, onderdrukte entiteiten actief blijven. Het zijn raadsels die het zich ontwikkelende ego steeds opnieuw vertaalt en hertaalt volgens de codes, de taal en de vertogen die op elk moment in de ontwikkeling voor het subject beschikbaar zijn (De Lauretis, 2008, pp. 64-65). Seksualiteit wordt daarbij geconstitueerd door de fantasie die de drift ('Trieb'/'drive') verzinnebeeldt: een conceptuele beweging die het instinct afbuigt, van zijn doel een metafoor maakt en die zijn object verplaatst en internaliseert ('troping') (De Lauretis, 2008, p. 29).

Laplanche maakt hier een onderscheid tussen 'der Andere' – de andere persoon, de volwassene van wie de zuigeling afhankelijk is en 'das Andere' – het psychische, het onbewuste. Dat onbewuste is niet gestructureerd als een taal (zoals bij Lacan). Het is 'de andere in mij', tijdloos en gekarakteriseerd door de afwezigheid van negatie en van discursiviteit (De Lauretis, 2008, pp. 62-63). Het is een plek van raadselachtige boodschappen (De Lauretis, 2008, p. 120).

³⁸ '[Laplanche] my return to Freud by a road, not travelled by many' (De Lauretis, 2008, p. 152).

Subjectiviteit is dan binnen een communicatief framework een proces, een productieve activiteit waarin we onszelf vertalen, die vertaling deconstrueren en hervertalen. Zo weven en ontweven we onze subjectiviteit als een soort tekst (De Lauretis, 2008, p. 120). Vrouwelijkheid en mannelijkheid zijn daarbij in Freuds ogen posities die door het subject worden ingenomen in relatie tot het verlangen, respectievelijk corresponderend met de passieve en actieve doelen van de libido (De Lauretis, 1984, p. 143).

Butlers deconstructie van Lacans symbolische orde

In Lacans adaptatie van Freuds oedipuscomplex anderzijds zijn mannelijkheid en vrouwelijkheid gedefinieerd in asymmetrische relaties ten opzichte van de fallus, 'de betekenaar van verlangen in de moderne Westerse cultuur' (Scott, 2011, p. 18). Volgens Butler wordt seksuele differentie bij Lacan gecreëerd door de symbolische orde als een 'set van differentiërende linguïstische regels'. Het fictieve mannelijke linguïstische subject ondergaat 'individuatie' en 'heteroseksualisering' door de aan de grondslag liggende verboden (incestverbod) van de symbolische wet van de vader. Het vrouwelijk subject wordt daarbij de betekenaar van het tekort (Butler, 1990 [2007], p. 38). Te vertalen als 'de man heeft de Fallus en de vrouw is de Fallus (Butler, 1990 [2007], p. 56).³⁹

Lacan en seksuele differentie

De symbolische castratie speelt bij Lacan een belangrijke rol. In de symbiotische relatie met de moeder is het 'infans' compleet afhankelijk van de aan- en afwezigheid van de moeder. Uit haar afwezigheid komt het besef dat er bij haar nog een ander verlangen is dan het verlangen om zijn verlangen te stillen. Er is blijkbaar iets wat de moeder mist en bij de andere (de vader) zoekt, een 'verloren object' dat haar verlangen opwekt. Wat de moeder niet heeft en waarnaar ze verlangt, is de fallus (niet de penis, maar het verloren object). Om de afwezigheid van de moeder op te heffen, identificeert het kind zich met het object van haar verlangen, met de fallus. Maar door het stellen van de wet doorbreekt de vader de complementaire relatie moeder-kind (Mooij, 1987, pp. 134-135). Door die entree in de symbolische orde middels de 'métaphore paternelle' houdt het kind op zich op imaginaire wijze te identificeren met het object van verlangen van de moeder en ziet het ervan af alles voor haar te willen zijn. Het noemt zich naar de vader waardoor de scheiding van de moeder tot stand wordt gebracht. Het kind krijgt een eigen naam en kan ook een eigen verlangen ontwikkelen. Dit geschiedt door de introductie van een derde term; die van het verschil tussen de twee termen en daarmee ook van de negativiteit (wel/geen

³⁹ Dr. Abe Geldhof wees mij erop dat Lacan het complexer verwoordt. In *Seminarie VIII* zegt hij niet 'de man heeft de fallus' maar 'de man is niet zonder de fallus te hebben'. Hij zegt ook niet 'de vrouw is de fallus' maar 'de vrouw is de fallus zonder die te hebben'. Als lacaniaans psychoanalyticus betreurt hij dat Lacan in dezen vaak onvolledig geciteerd wordt.

fallus). Doordat het kind ophoudt zich te identificeren als fallisch object van de moeder wordt het gecastreerd d.i. gescheiden van de moeder en ingeperkt (Mooij, 1987, p. 156).

Bij Lacan wordt zo het subjectiveringsproces in gang gezet door de loskoppeling van behoefte en bevrediging. Dit loskoppelen zet het verlangen in gang. Een verlangen dat nooit bevredigd kan worden. Hij gaat uit van oorspronkelijke infantiele lustervaringen waaraan het lichaam een herinnering bewaart (Verhaeghe, 2000, p. 6). Ze horen thuis in de fusionele eenheid tussen moeder en kind, in de paradijselijke toestand waar de begeerte van de ander (hier de moeder) samenvalt met de begeerte naar het kind. Het kind wil dat de moeder alleen naar hem verlangt en daarom probeert het alles te zijn voor de moeder. Enkel zo kan het die paradijselijke toestand behouden (Moyaert, 1981, p. 57).

Het kind kan evenwel slechts subject van begeerte worden als de onmiddellijke behoeftebevrediging wordt uitgesteld. De beperkende instantie die de afstandelijkheid instelt, is de Vader als representant van de symbolische orde (Moyaert, 1981, p. 58).

De latere Lacan vond de fallische interpretatie van het tekort (castratie, penisnijd) een artefact van een patriarchaal denken (Verhaeghe, 2000, p. 56).⁴⁰ Hij situeert 'het tekort' in de intrede in de symbolische orde, het moment in de subjectconstitutie dat bij Freud wordt gekenmerkt als de oedipale fase met castratie en penisnijd. Het tekort vloeit voort uit de vaststelling dat de symbolisch bemiddelde werkelijkheid niet samenvalt met de on-middel-lijke werkelijkheid, die door de intrede in de symbolische orde afgesloten is. Het onmiddellijke, het object-*a*, wordt buitengesloten en veroorzaakt het nooit te bevredigen verlangen om het verlangen (Mooij, 2015).

Als bij de intrede in de symbolische orde het nog niet gesymboliseerde als een 'signifiant' verschijnt, houdt het op te zijn wat het was. Dit wordt het zijnstekort genoemd ('le manque à être'), een niet op te heffen gemis dat de voorwaarde is voor het verlangen, dat door niets kan worden vervuld (Mooij, 1987, pp. 125-126). Want het tekort veroorzaakt het verlangen dat er op zijn beurt in bestaat het tekort op te heffen zonder dat het subject daarin slaagt zonder tegelijk zichzelf als subject op te heffen (Mooij, 1987, p. 140).

Het subject houdt een driftrest, een particuliere verhouding over tegenover die oorspronkelijke lustervaring. Enerzijds bestrijdt het dit driftaspect omdat het controleverlies inhoudt – het IK verdwijnt in de drift. Tegelijk wordt het subject ernaar gedreven (drijven/drift) omdat daar de hoogste vorm van lust ligt (Verhaeghe, 2000, p. 7). Lacan gebruikt de term 'jouissance': het lustvolle en tegelijk onlustvolle waarmee het subject geconfronteerd wordt vanuit het eigen organisme.

'Jouissance' is het niet-definieerbare, wat bij uitstek aan de symbolisering ontsnapt. Het is de on-middel-lijke tegenwoordigheid bij het reële van voor de symbolisering

⁴⁰ Lacanianen onderscheiden bij Lacan drie fases: de 'vroegere', de 'klassieke' en de 'latere' Lacan (Mooij, 2015).

(Mooij, 2015, p. 24). 'Jouissance' houdt een dubbelzinnige houding in: enerzijds een inherente poging om het te herhalen. Anderzijds is er in het proces een instinctieve rem werkbaar.⁴¹ Bij de opstart van het 'spreekwezen', bij de intrede in taal en de symbolische orde, krijgt die innerlijke verdeeldheid vorm in de betekenaars van het subject (de Ander) en wordt ze geïncarneerd in de concrete anderen. In de moeder wordt de rol gesitueerd van de mogelijkheid tot genot en tot het verbod erop. De onmogelijkheid van het genot wordt toegeschreven aan de vader (castratie) (Verhaeghe, 2011, p. 81).

Die individuatie van het kind gaat gepaard met het verlies van imaginaire heelheid, toen alle behoeften voldaan werden door een Ander wiens aandacht exclusief op het kind was gericht. De opname in de taal, in de symbolische orde, gaat gepaard met de scheiding van de primaire ouderlijke figuur – doorgaans de moeder. Daaruit resulteert aliënatie, een verlies van jouissance die geassocieerd wordt met bevrediging. Dit tekort, dit verlies is de imaginaire castratie en het verlangen is de onmogelijke wens om dit tekort op te vullen. Betekenaar van het verlangen is de fallus.

'Voor beide seksen functioneert de fallus als betekenaar. De man kan zich inschrijven als categoriaal wezen onder die ene betekenaar, de vrouw niet.' (Verhaeghe, 2008, p. 233). Voor het verklaren van het freudiaanse oedipuscomplex gebruikt Lacan formules. Voor het mannelijk verlangen geldt: $\forall x \Phi x$ 'Voor alle x geldt dat zij een noodzakelijke verhouding tot de fallus hebben.' Voor het vrouwelijk verlangen staat dan de formule $\bar{\forall} x \Phi x$: 'Niet voor alle x geldt dat zij een noodzakelijke verhouding tot de fallus hebben' (Lacan, 1975, pp. 68-70). Dit houdt in dat wie zich onder de noemer 'man' schaart – dat kan ook een vrouw zijn – zich moet verhouden tot de fallus. Zijn of haar begeerte wordt dan door de oedipale logica gestructureerd. Voor wie zich onder de noemer 'vrouw' schaart, is er geen noodzaak om zich tot de fallus te verhouden. Zij kan zich naar die oedipale logica voegen, maar voor die 'vrouw' – dat kan ook een man zijn – bestaat ook de mogelijkheid tot een ander genot, voorbij de oedipale logica (Straatman, 1994, pp. 55-58).

Mannelijke en vrouwelijke subjecten verschillen zodoende in hun relatie tot die fallus (Scott, 2011, p. 113). Mannelijke subjecten zijn volledig gedefinieerd in termen van de symbolische castratie (het verbod door de vader op het incestueus verlangen naar de symbiotische hereniging met de moeder). De wens blijft evenwel de fantasie animeren en buigt af naar andere objecten. De kracht van die wens ligt in het geloof dat er één uitzondering op die castratie mogelijk is. De inbeelding bestaat erin dat de symbolische vader niet door zijn eigen wet geregeerd wordt. Dit suggereert de mogelijkheid dat castratie kan worden vermeden of opgeheven. Alle mannen zijn gecastreerd, maar er is één uitzondering (de 'fallische uitzondering'), hij die de anderen castreert, zichzelf niet. Als er één niet gecastreerd is, dan is het mogelijk dat er nog zijn, met name zij die zich met de vader

⁴¹ Terugkeren naar het onmiddellijke reële, het voor-symbolische, is het terugkeren naar de toestand van het (nog-)niet-ik.

identificeren. Zodoende wordt de fantasie levendig gehouden dat heelheid mogelijk is voor het mannelijk subject (Scott, 2011, p. 114).

Het vrouwelijke subject neemt aan dat zij net als haar moeder al gecastreerd is. Ze reageert niet op het verbod en ze kan zich niet met een uitzondering identificeren. Zodoende deelt ze de droom van het mannelijke subject (heelheid) niet, maar ze is geanimeerd door begeerte en die wordt gearticuleerd in relatie tot de fallus. Een vrouw krijgt doorgaans toegang tot de betekenaar van de begeerte via een mannelijke instantie – zij het onvolledig.

Daarnaast is er voor de vrouw die andere ‘jouissance’ die ontsnapt aan de heerschappij van de fallus. Ze is evenwel niet generaliseerbaar zoals de mannelijke ‘uitzondering’ dat wel is. Mannelijkheid (‘masculinity’) wordt zo geassocieerd met het universele, met de mogelijkheid om zich te identificeren met de fallus. Vrouwelijkheid (‘femininity’) wordt gedefinieerd als verschil met verlangen als het bijzondere (Scott, 2011, p. 214).

Kortom: de fallus, die constant gezocht wordt en nooit bezeten, is de betekenaar van de begeerte, geïnstalleerd door het tekort. Begeerte wordt aangedreven door angst, ook al geeft ze aanleiding tot tijdelijk plezier. Geseksueerde subjecten worden geconstitueerd door de fallus. Dit zijn psychische posities, geen biologische. Het gemis van de fallus is castratie in de betekenis van aliënatie, van verlies van heelheid zoals die in de imaginaire dyadische connectie van de infans met de moeder (de fusionele eenheid) of in de imaginaire volle aanwezigheid geïmpliceerd wordt door de idee van het autonome individu.⁴² Daarom zoekt de mannelijke positie in de liefdesobjecten een vervanging van de fantasmatische verloren moeder. Het verlangen naar de Ander dient om tijdelijk zijn verlies te verzachten, om het vaderlijk incestverbod, dat aan de oorsprong ligt van de scheiding van de moeder, te omzeilen. De fantasie die dit mogelijk maakt is de illusie van het bezitten van de fallus. Voor de vrouw wordt de toegang tot de fallus (begeerte) fantasmatisch bereikt in relatie tot een man waarbij haar begeerte de zijne dient. De vrouw is ook een Ander ten opzichte van zichzelf.⁴³ Zo wordt ze niet volledig opgesloten in de fallische economie (Scott, 2011, p. 127). Tegelijk is de werkzaamheid van begeerte in die fallische economie rusteloos en onophoudend en worden seksuele verschillen geproduceerd door inherente instabiele processen. ‘The Lacanian psychic uncertainty or instability of sexual identity’ (Scott, 2011, p. 128).

⁴² De illusie van een persoonlijke identiteit (Jameson, 1981[2002], p. 139). ‘Libidinal Utopa’ (Jameson, 1981[2002], p. 276).

⁴³ ‘La femme est Autre à elle-même’ Lacan in *Propos directifs pour un congrès sur la sexualité féminine*, (dr. Abe Geldhof)

Butlers herformulering van Lacan met Jessica Benjamin

Judith Butler leest Lacan constructivistischer dan J.W. Scott. Ze betwist de primordiale van de fallus in de verlangenconstellatie, waarbij alle verlangens aangedreven wordt door de vaderlijke betekenaar (Butler, 2004 [2012], p. 223). Daarvoor beroept ze zich op de Amerikaanse psychoanalytica en feministe Jessica Benjamin, die o.a. aansluit bij de ideeën van de Frankfurter Schule (Butler, 2004 [2012], p. 215).⁴⁴ Butler wil daarmee de sekse-/genderrelaties ‘postoedipaal’, ‘voorbij de oedipalisering’, denken omdat het oedipale concept gender opsluit in heteroseksualiteit en geen ruimte laat voor queer, hetero, en transgender, wat ze de ‘fallische reductie’ noemt (Butler, 2004 [2012], pp. 219-223).⁴⁵

Benjamin (en Butler met haar) vertrekt van een ‘overinclusivity’, een allesomvattende identificatie die de zogeheten pre-oedipale fase kenmerkt en waarbij de identificatie met het ene gender de afwijzing van het andere niet moet meebrengen. In die zogenaamde diadische fase van fusionele eenheid zijn er integendeel meerdere gelijktijdige identificaties die een creatieve spanning meebrengen (Butler, 2004 [2012], p. 223). De aanname van een triadische structuur van het verlangen, van een conceptualisering van gender ‘voorbij’ de diadische complementariteit biedt de mogelijkheid om de heteroseksuele vooringenomenheid af te bouwen (Butler, 2004 [2012], pp. 221-222).

Butler herformuleert Lacan dan zo: ik begeer wat de ander begeert (derde object) maar dit object hoort de ander toe en niet mij. Dit door een verbod ingestelde tekort is de basis van mijn begeren. Ik wil de vrijheid diegene te begeren die voor mij verboden is en daarmee de andere voor de andere wegnemen en zo het begeren van de andere bezitten (Butler, 2004 [2012], p. 226). Het ‘derde’ is tegelijk constituerende passie binnen de relatie en erbuiten het gedeeltelijk niet-gerealiseerde en verboden object van begeerte (Butler, 2004 [2012], p. 229). Elders formuleert ze het concreter: het kind is verliefd op de moeder. De begeerte van de moeder is op iemand anders gericht en die driehoekssituatie is de voorwaarde die het begerende subject zin geeft (Butler, 2004 [2012], p. 320).

Maar voor Lacan brengt het Reële de onmogelijkheid van de symbolische identiteitsconstitutie mee. Wat het symbolische niet ordenen kan, verschijnt in het imaginaire als wanorde, als ongeordendheid. Het Reële veroorzaakt dat het psychisch leven geen continuïteit kent. De seksuele identiteit kent daardoor geen stabiliteit en er zijn geen vast ingenomen posities als ‘man’ of ‘vrouw’ (Butler, 1997 [2001], p. 93). Een subject blijft slechts subject door het re-articuleren van zichzelf. Coherentie van het subject is afhan-

⁴⁴ Benjamin, Jessica

- *The Bonds of Love: Psychoanalysis, Feminism and the Problem of Domination.* (1988)
- *Like Subjects, Love Objects: Essays on Recognition and Sexual Difference.* (1995)
- *Shadow of the Other: Intersubjectivity and Gender in Psychoanalysis.* (1997)

⁴⁵ Dr. Abe Geldhof wees erop dat Lacan al in 1958 voorbij dit punt was. Butler, meent hij, beperkt zich tot de ‘vroege’ Lacan.

kelijk van die herhaling die tegelijk oorzaak is van incoherentie (Butler, 1997 [2001], p. 95).

Het performatieve aspect

In het sekse/genderdebat over gender als constructie is het performatieve aspect van de subjectconstitutie een wezenlijk element. Het brengt sekse en gender samen. De idee van het gegenderde performatieve subject is vooral uitgewerkt door Judith Butler.⁴⁶ Ze introduceerde in het constructie-denken de idee van een materialiseringsproces van sekse dat door de tijd heen vaste vorm krijgt en het effect produceert van een grens, van onveranderlijkheid en oppervlak. De vraag is dan door wat voor regulerende normen wordt sekse zelf gematerialiseerd? (Butler, 1993 [2000], p. 109).

Butler baseert haar concept o.a. op de taalhandelingentheorie van Austin en Searle (Butler, 1988, p. 519), en op Merleau-Ponty's fenomenologisch begrip van lichamelijkheid (Butler, 1990 [2007], p. 55 e.v.). Met haar analyse van Joan Rivière's maskeradeconcept illustreert ze hoe gender als performance werkt (Butler, 1990 [2007], pp. 68-73).

Sekse is geen statische toestand van het lichaam, maar een proces waarin regulerende normen van het gendervertoog haar materialiseren door herhaling. Sekseverschil is geen afgeleide van materiële verschillen zonder meer. Die zijn namelijk altijd al op de een of andere manier gevormd door discursieve praktijken. Ze worden er door afgebakend. Het is een materialiseringsproces dat door de tijd heen een vaste vorm krijgt en het effect produceert van een grens, van onveranderlijkheid en oppervlak dat we materie noemen (Butler, 1993 [2000], p. 109).⁴⁷ Sekse maakt met andere woorden deel uit van een regulerende praktijk die de lichamen tot materialisering dwingt en die ze beheerst (Butler, 1993 [2000], pp. 98-99).⁴⁸ Het 'ik' dat aan dat vertoog is onderworpen en er een subject door wordt, gaat niet vooraf aan het proces waarin het gender krijgt. Het volgt er ook niet op. Het ontstaat alleen binnen de matrix van genderrelaties en als die matrix zelf (Butler, 1993 [2000], p. 106).

Butler stelt daarbij het in het genderdenken opgeld doende onderscheid tussen sekse en gender in vraag. Voor haar is er enkel gender. We doen ook ons lichaam als een

⁴⁶ Ook voor De Lauretis is gender een performatief effect. Gender als constructie heeft wortels in de lichaamservaring. Zij nam duidelijk stelling in het sekse/genderdebat in de jaren 1990. 'Feminist theory is [...] a developing theory of the *female-embodied* social subject that is based on its specific, emergent, and conflictual history' (De Lauretis, 2011, p. 270) (mijn cursivering).

⁴⁷ Het is geen oorzakelijk maar een temporeel proces door middel van herhaling van normen. Het is het materialiserend effect van het regulerend vertoog (Butler, 1993 [2000], p. 109).

⁴⁸ Het vertoog als macht. Er is geen macht die handelt. Er is een herhaald handelen dat in zijn hardnekkigheid en instabiliteit macht is. Als neerslag van een zich herhalende praktijk verschijnt sekse als iets natuurlijks. Toch ontstaan er door de herhaling ook instabiliteiten in die constructie.

performance die de normen voor het mannelijke of vrouwelijke lichaam telkens opnieuw citeert (Buelens, 2002, pp. 52-53). Ze doet daarvoor een beroep op de fenomenologie van Merleau-Ponty. 'The most vital aspect of phenomenology is its insistence that the body is crucial for understanding subjectivity [...]. And one of the most important aspects of the body is its manifestation and apprehension of sexuality' (Salamon, 2011, p. 234).

Volgens Butler verklaart Merleau-Ponty de wijze waarop de dagdagelijkse sociale werkelijkheid met taal, gebaren en andere sociale symbolische tekens geconstitueerd wordt (Butler, 1988, p. 519). In haar essay *Performative acts and gender constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory* gaat Butler specifiek in op de notie 'performativiteit' en op de fenomenologische wortels ervan (Butler, 1988).⁴⁹

Van 'speech act' naar performatieve act

'Gender is performative in the sense that it constitutes as an effect the very subject it appears to express (Butler, 1993, p. 314).⁵⁰ 'Performatief' is enerzijds terug te voeren op de performatieve taalhandelingen bij Austin en Searle.⁵¹ 'Within speech act theory a performative is that discursive practice that enacts or produces what it names' (Butler, 1993, p. 13). Voor de taalhandelingstheorie is de performatief een discursieve praktijk die bewerkstelligt of produceert wat ze benoemt. Betekenissen komen tot stand door citerende illocutionaire taalhandelingen. In het herhaaldelijk praten over 'man', 'vrouw (seks)', over 'mannelijk' en 'vrouwelijk' (gender) komen de begrippen tot stand. Het vertoog is formatief. Daarmee is niet gezegd dat het vertoog wat het erkent ook doet ontstaan, veroorzaakt of er volledig mee samenvalt. Een constatieve bewering is tot op zekere hoogte ook performatief. Als het over seks gaat is er geen verwijzing naar een lichaam zonder meer. Er is tegelijk een nieuwe formatie van dat 'lichaam' (Butler, 1993 [2000], p. 110).

Gender als performatieve act

Anderzijds gaat performativiteit terug op 'performance' als theatrale act: het opvoeren van een identiteit, het spelen van een rol. Voor Butler zijn seks en gender een manier van doen, een onophoudelijke activiteit die zich ten dele onbewust en ongewild ontwik-

⁴⁹ Ze vertrekt meer specifiek van '*Le corps comme être sexué*' (Merleau-Ponty, 1949, p. Hoofdstuk I deel V).

⁵⁰ Niet het genderingsproces, maar het gegerende subject is performatief.

⁵¹ 'performative utterances': zinnen die iets doen in plaats van louter te representeren. In *How to do things with words* maakt Austin een onderscheid tussen twee soorten performatieve taalhandelingen: 'illocutionaire' en 'perlocutionaire' handelingen'. De eerste categorie bestaat uit uitspraken die in het moment zelf doen wat ze zeggen: een bevestiging, een bevel, een belofte: 'Ik verklaar de zitting voor geopend.' De tweede zijn gericht op, het effect dat ze bij een toehoorder beogen: 'Het tocht hier.'

kelt.⁵² Gender is iets wat we voortdurend doen, zelfs als we doorgewone taken uitvoeren (Mills, 2012, p. 7).

Dat gender performatief is, betekent voor Butler dat het geritualiseerde herhaling is van conventies (Butler, 1997 [2001], pp. 135-136). Het stelt de normen in vraag en herhaalt ze. Performativiteit citeert normen die al bestaan, maar door het citeren verliezen ze hun vanzelfsprekendheid (Butler, 2004 [2012], p. 346).

We construeren onze gender bovendien niet op om het even welke manier, maar binnen contextuele en maatschappelijk verantwoorde normen die het individu voor bepaalde types van gedragingen pre-disponeren. Zo is genderidentiteit een herhaalde geritualiseerde performance van het normatief gedrag dat met een specifieke sekse geassocieerd wordt (Mills, 2012, p. 244).

Gender wordt ook geconstrueerd in een proces van interactie met anderen en het varieert naargelang de context waarin de interactie gebeurt en van wat als gepast gedrag binnen die context wordt gezien. Gender wordt derhalve geconstrueerd door enerzijds de rollen die iedere actant in de interactie aanneemt en door anderzijds de aannames van de anderen over iemands genderidentiteit. Bovendien wordt er rekening gehouden met de rollen die de interactanten passend vinden voor vrouwen in de maatschappij (Mills, 2012, p. 208). Daardoor kan de genderidentiteit variëren van context tot context en potentieel zelfs in individuele en specifieke interacties (Mills, 2012, p. 107). Ze is m.a.w. meervoudig (Mills, 2012, p. 117).

Het is geen automatisch of mechanisch proces. Integendeel: het is een improvisatiepraktijk in het kader van dwang: men speelt een genderrol voor en met anderen. Butler verbindt hier in de lijn van de hegeliase traditie begeerte en erkenning. Begeerte is begeerte naar erkenning en pas door die erkenning worden we sociaal levensvatbaar. Ook gender wil op die manier erkenning (Butler, 2004 [2012], pp. 9-11). Gender en seksualiteit worden via het lichaam aan anderen bloot gegeven en in sociale processen betrokken die langs culturele normen worden ingeschreven (Butler, 2004 [2012], p. 40). We komen terecht in een sociale wereld die voor ons de fundamentele, de normen voor erkenning legt. Zonder die erkenning kunnen we niet voortbestaan. Voor we een begin van een zelfbeeld kunnen maken, moeten onze mogelijkheden van ergens anders uit ingebeeld worden (Butler, 2004 [2012], p. 58). M/v zijn performatief geconstrueerd én ze bestaan als sociale normen (Butler, 2004 [2012], pp. 332-333).

⁵² Seksualiteit is niet gewoonweg een attribuut, een aanleg of een reeks neigingen die in een schema passen. Het is een vorm van innerlijke stemming tegenover anderen (Butler, 2004 [2012], p. 59). Die idee haalt ze bij Merleau-Ponty. Ik kom er verder op terug bij de bespreking van de fenomenologische basis van Butlers opvattingen.

‘Repeated performance’

Het repetitieve karakter is daarbij een belangrijk aspect. In iedere handeling die we uitvoeren, onderhouden we de productie van gender of we dagen ze uit. We kunnen daarbij onze genderidentiteit pasklaar maken zodat ze tegemoet komt aan onze eigen specifieke noden en verlangens (Mills, 2012, p. 7).

Gender als een act vergt een ‘repeated performance’, een herhaalde performance waarbij herhaling tegelijk ‘re-enactment’ en ‘re-experiencing’ is van een reeks betekenissen die al sociaal gevestigd (‘established’) zijn. Zo expliciteert de performance de regels. Een toneelstuk veronderstelt een tekst en een interpretatie. Zo acteert een gegenderd lichaam als een onderdeel in een cultureel ingeperkte lichamelijke ruimte (Butler, 1988, p. 526).⁵³ Daarbij wil Butler de notie ‘act’ uitbreiden. Een act constitueert niet enkel betekenis. Betekenis wordt er ook door opgevoerd, vertoond (‘performed’). Daardoor zijn er gelijkenissen tussen ‘acts’ die gender constitueren en performatieve acts in theatrale contexten (Butler, 1988, p. 521). Die acts zijn door hun temporaliteit discontinu. Wat dan genderidentiteit lijkt te zijn (‘*appearance of substance*’) is niet meer dan een ‘object of belief’ – een constructie waarin het sociale publiek (‘social audience’) – actoren inclusief – gelooft. Wat op die manier wordt geconstrueerd, kan ook anders geconstrueerd worden. De acts die iemand opvoert (‘performs’) waren in zekere zin al aan de gang voor iemand ten tonele komt. Gender is dan in feite een gerepeteerde (‘rehearsed’) handeling. Zoals een script over de acteur heen leeft (‘survives’), maar tegelijk een acteur nodig heeft om geactualiseerd te worden (Butler, 1988, p. 526).

Fenomenologische basis (Merleau-Ponty)

There is, in my view, nothing about femaleness that is waiting to be expressed; there is on the other hand, a good deal about the diverse experiences of women that is being expressed and still needs to be expressed. (Butler, 1990 [2007], pp. 530-531)

Dat de beleefde ervaring de basis is en dat de wereld geconstitueerd wordt door subjectieve ervaringsacts haalt het feminisme uit de fenomenologie (Butler, 1988, p. 522). Zo verwerft het lichaam zijn gender door een reeks handelingen, die in de tijd hernieuwd, gereviseerd en geconsolideerd worden. Het gegenderd lichaam is op die manier een erfenis van gesedimenteerde handelingen (Butler, 1988, p. 523).

Voor Merleau-Ponty is het lichaam-subject de permanente voorwaarde voor ervaring, het begin waarachter men niet komen kan. Het lichaam kan omschreven worden als een complex van intentionele handelingen die een antwoord geven op de situaties en mogelijkheden van het ‘être au monde’. Onze lichamelijke is in voortdurende dialoog

⁵³ In een niet-theatrale context zijn er voor genderperformances duidelijk bestraffende en regulerende sociale conventies (Butler, 1988, p. 527).

met de wereld en constitueert zo ons bewustzijn. Bewustzijn is 'être au monde', 'bij de dingen zijn' door tussenkomst van het lichaam (Bakker, 1987, pp. 110-111). Het lichaam is een modus van het worden. Het verandert. Het leeft voortdurend met constitutieve mogelijkheden om anders te worden. Het kan de norm op veel manieren invullen, hem overschrijden of veranderen (Butler, 2004 [2012], p. 344).

Het lichaam als intentioneel georganiseerde materialiteit

Het lichaam is bovendien een set mogelijkheden die continu gerealiseerd moeten worden. 'The body is a continual and incessant *materializing* of possibilities'. Dit veronderstelt 'agency' als proces waarin dergelijke mogelijkheden effectief gerealiseerd worden. Die mogelijkheden zijn evenwel ingeperkt door historische conventies.

One is not simply a body, but, in some very key sense, one does one's body and, indeed, one does one's body differently from one's contemporaries and from one's embodied predecessors and successors as well. (Butler, 1988, p. 521)

Het lichaam is een proces waarin mogelijkheden belichaamd worden, een intentioneel proces als een anticipatie op het resultaat, geconditioneerd en ingeperkt door historische conventies. Het lichaam is een manier van doen en van theatraliseren, een reproduceren van een historische situatie. We *doen* gender (mijn cursivering). Het is een set van strategieën, die we een 'corporeal style' kunnen noemen (Butler, 1988, p. 521).

Als De Beauvoir zegt dat men vrouw wordt, leest Butler dat als een strategie om het lichaam te dwingen zich te conformeren aan een historisch concept vrouw. Het is zichzelf materialiseren, gehoorzaamend aan historisch beperkte mogelijkheden. Vrouw worden is een volgehouden en herhaald lichaamsproject met sanctionerende consequenties (Butler, 1988, p. 522).

Merleau-Ponty

Het concept van het materiële lichaam als 'intentionally organized materiality' haalt Butler, zoals eerder gezegd, bij Merleau-Ponty voor wie het lichaam een actief proces van inlijving ('embodying') is van bepaalde, historische mogelijkheden. Het is een manier van theatraliseren en reproduceren van historische situaties, een set strategieën ('stylistics of strategies' (Foucault) met een geschiedenis die conditioneert en beperkt.

Merleau-Ponty gaat uit van een strikt individueel intentioneel seksueel schema onder het lichaamsschema in de zin dat het lichaam 'wordt' door begeerte. 'Embodiment' is intersubjectief. De geliefde ander komt tot bestaan in het fenomenologisch veld in de mate dat hij of zij bestaat voor mij. In dit scenario kom ik tot bestaan voor mezelf in de mate dat de ander bestaat voor mij of ik voor de ander, of beide. Het seksueel schema levert mij mijn eigen lichaam door de intentionele beweging naar een ander toe. Door begeerte wordt mijn lichaam het vehikel waardoor ik in een relatie tot de wereld gedwon-

gen word en enkel die relatie geeft mij uiteindelijk een lichaam. Seksualiteit is dan niet gelokaliseerd in de genitaliën, zelfs niet in de erogene zones, maar in de intentionaliteit ten opzichte van de ander en van de wereld. Seksualiteit is een wederkerig proces. Ze geeft mij het lichaam van de ander als object van begeerte en mijn lichaam wordt op zijn beurt zichtbaar en kwetsbaar voor de ander (Salamon, 2011, pp. 233-254). Butler leest het als een 'dynamic way of thinking about transembodiment that displaces all too familiar theoretical impasses' (Butler & Weed, 2011, p. 7). De fenomenologie draagt bij tot het doorbreken van de dwingende heteroseksuele hegemonie en tot het performatieve concept van gender, aldus Butler.

Geconstrueerde sociale temporaliteit

Die materialiteit van sekse, die Butler aldus fundeert op de fenomenologie, wordt geconstrueerd door geritualiseerde herhaling van normen. Genderidentiteit is herhaalde performance van het normatief gedrag dat met een specifieke sekse geassocieerd wordt. Daardoor is het eerder een proces, een constante behoefte om zijn/haar gender te herhalen, eerder dan iets wat men 'heeft' (Mills, 2012, p. 244). Gender wordt op dezelfde manier geconstitueerd. Het is een 'constituted social temporality'.

Voor Merleau-Ponty is het lichaam als een 'historisch idee', een actief proces waarin culturele en historische mogelijkheden belichaamd, 'ingelijfd' ('to embody') worden. Genderidentiteit wordt in de tijd geconstitueerd door het stileren van het lichaam – door lichaamsgebaren, -bewegingen en 'en-acts' (theatrale acts) (Butler, 1988, p. 520).

Gender is een performatieve act, een 'constituted social temporality' (Butler, 1990 [2007]), een in de tijd geconstrueerde gestileerde herhaling van acts. Die performatieve handelingen citeren de traditie, de gendernormen die het effect zijn van instituties en praktijken. Ze vormen een compulsieve heteroseksuele matrix van coherente en continue relaties tussen geslacht en gender, van seksuele praktijken en verlangens. Daar horen sanctionerende consequenties bij. Continuïteit wordt beloond, discontinuïteit bestraft. Omdat performatieve handelingen citeren, is her-betekening ('re-signification') mogelijk. De conventies kunnen gesubverteerd worden door een niet-conforme herhaling. Gender is als dusdanig een reïteratief proces dat betekenissen en subjectiviteit 'theatraliseert' ('en-acts') en constitueert: 'constitutes as an effect the very subject it appears to express' (Butler, 1993, p. 314).

Performativiteit moet worden begrepen als een praktijk van herhalen en citeren waardoor het vertoog de effecten die het benoemt ook genereert (Butler, 1993 [2000], p. 99). Dat deze herhaling noodzakelijk is, wijst erop dat de materialisering nooit volledig is, dat het lichaam zich nooit helemaal voegt naar de normen. Er is een hernieuwde materialisering mogelijk, die instabiliteit vertoont en die zo ruimte schept voor herformuleringen die de norm ter discussie stellen (Butler, 1993 [2000], p. 99).

Fenomenologisch surplus

De fenomenologische visie kan feminisme dan ook open gooien. Een feminisme dat alleen focust op de sociale en politieke bevrijding van de vrouw als onderdrukte categorie is wellicht niet representatief voor het concrete leven van vrouwen (Butler, 1988, p. 523). Stel: er is sedimentatie van gendernormen die het eigenaardig fenomeen van natuurlijke sekse zou voortbrengen, of dat van een echte vrouw ('real woman'). Die sedimentering heeft doorheen de tijd een set 'corporal styles' voortgebracht, die op termijn voorkomen als de natuurlijke configuratie van lichamen tot sekses die in een binaire relatie tot elkaar staan. Een binair gendersysteem garandeert het heteroseksueel contract, dat op zijn beurt het voortbestaan van de cultuur verzekert. Zo stelt Foucault dat het associëren van natuurlijke sekse met discrete (van elkaar onderscheiden) genders een culturele constructie is van reproductieve belangen. Culturele conventies regelen niet alleen de productie, uitwisseling en consumptie van goederen, ze reproduceren ook verwantschap ('kinship') met taboes en bestraffing.

Butler concludeert daaruit dat de normatieve heteroseksualiteit ('compulsory heterosexuality') geproduceerd en verhuld wordt doordat lichamen gecultiveerd worden tot discrete seksen die als natuurlijk voorkomen en tot een 'natuurlijke' heteroseksuele dispositie (Butler, 1988, p. 524). Ook hier is er weer aandacht nodig voor de dagdagelijkse manier waarop die constructies geproduceerd, gereproduceerd en onderhouden worden. En dus kan ook hier de fenomenologie een bijdrage leveren om te begrijpen op welke dagdagelijkse manier lichamen tot genders vervaardigd ('crafted') worden. Fenomenologen formuleren het lichaam immers als een modus van theatraliseren en opvoeren ('enact') van mogelijkheden. Het theatraal aspect van een handeling houdt tegelijk een minder individueel georiënteerde visie op acts in. Handelingen zijn dan binnen het geheel van een performance, een gedeelde ervaring en een collectieve handeling (Butler, 1988, p. 525).

Maskeradeconcept (Joan Rivière)

Butler illustreert de performativiteit van gender aan de hand van Joan Rivière's maskeradeconcept (Butler, 1990 [2007], p. 55 e.v.).

Joan Rivière (1883-1962) vertaalde Sigmund Freud en Melanie Klein naar het Engels.⁵⁴ Ze ging in analyse bij Ernest Jones, Sigmund Freud en Melanie Klein en ze werkte als lekenanalytica.⁵⁵ In 1929 publiceerde zij in *The International Journal of Psychoanalysis* het intussen befaamde artikel *Womanliness as a Masquerade*. Het artikel werd vooral belangrijk door de vernieuwde aandacht voor vrouwelijke seksualiteit o.m. bij Lacan in zijn

⁵⁴ De gegevens over Joan Rivière en het maskeradeconcept ontleen ik in eerste instantie aan (Heath, 1986).

⁵⁵ Met Klein droeg ze ook bij aan de analyse van de preoedipale ontwikkeling van het kind.

kritiek op Jones' opvatting van de fallische fase en door de feministische kritiek op de psychoanalyse (Heath, 1986, p. 48). Rivièrè bouwt verder op Jones' aanname van een inherente bisexualiteit bij iedereen en van een hetero- of homoseksuele ontwikkeling bij vrouwen. Ze combineert het met Ferenczi's theorie van compenserend gedrag waarbij bijvoorbeeld homoseksuelen hun heteroseksualiteit overdrijven (Wilson, 1997, p. 139).

Rivièrè's stelling komt erop neer dat vrouwelijkheid een maskerade is. Vrouwen willen wat mannen hebben en zetten een masker van vrouwelijkheid op om de concurrentiele vrees van mannen en de represailles door hen af te wenden. Zij komt tot die stelling na analyse van het gedrag van een vrouwelijke *academica* die zich na een uiteenzetting voor een publiek van mannelijke collega's tegenover hen zeer koket vrouwelijk en flirtig gedroeg.⁵⁶ Rivièrè verklaart dit gedrag vanuit de oedipale (mannelijke) rivaliteit. Op professioneel gebied rivaliseert die vrouw met de mannen om de plaats van de vader en zo 'castreert' ze hen. Ze beschermt zich tegen hun woede door zich aan te bieden als de gecastreerde vrouw. Ze verbergt haar 'mannelijke' kwaliteiten achter het masker van vrouwelijkheid.⁵⁷

Ook Lacan gaat aan de slag met Rivièrè's maskeradeconcept. Volgens Butler ziet hij erin dat de fallus als betekenaar van het tekort seksuele verdeeldheid ('division') instelt. Als betekenaar vooronderstelt hij seksuele differentie. De vrouw wordt in de 'heteroseksuele komedie' gedwongen om te doen uitschijnen dat zij de fallus is die de man wil hebben, dat zij is wat hij begeert. Maar daarvoor moet zij haar authentieke vrouwelijke begeerte maskeren. Zij moet die opgeven om te kunnen deelnemen aan de fallische economie. In die zin is 'authentic womanliness [...] the masquerade' (Heath, 1986, p. 49).⁵⁸ Bovendien verbergt de maskerade een vrouwelijke begeerte die anders is dan de mannelijke, die mannelijkheid als een mislukking ('failure') verbergt.

Op de haar kenmerkende manier 'bevraagt' Butler Rivièrè en Lacan als ideologisch verdacht.⁵⁹ Ze gaan uit van een matrix waarin alle sekse of gender uitgaat van ('originates') een mannelijke heteroseksuele positie (Butler, 1990 [2007], p. 72). Butlers voornaamste conclusie daarentegen is dat het maskeradeconcept de complexiteit van gender-identiteit aantoont. Van elkaar onderscheiden en intern coherente genderidentiteiten zijn binnen een heteroseksueel frame opgedrongen (Butler, 1990 [2007], pp. 64-73).

⁵⁶ Niemand minder dan zichzelf trouwens.

⁵⁷ Op dezelfde manier handelen volgens Rivièrè soms ook homoseksuele mannen. Ze treden overdreven heteroseksueel op om hun homoseksualiteit te verbergen.

⁵⁸ In 1995 organiseerde het MIT List Visual Art Center (Cambridge, Massachusetts) een tentoonstelling onder de titel *The Masculine Masquerade: Masculinity and Representation* als antidotum voor de opvatting dat mannelijkheid essentieel en transparant is. Zie ook de catalogus daarbij: (Perchuk & Posner, 1995).

⁵⁹ 'The necessary result of a heterosexual and masculine observational point of view' (Butler, 1990 [2007], p. 63).

Voor haar is het duidelijk dat gender wordt opgevoerd en heropgevoerd. Rivière illustreerde hoe een vrouw mannelijkheid kan opvoeren, hoe een homoseksuele man heteroseksualiteit kan performen. Er is dus niet zoiets als een ontologische genderidentiteit die voorafgaat aan de ‘performance’ van gender. En de performativiteit van gender wordt gedemonstreerd op de intersectie tussen lichamelijke, representatie en maskerade. Een lichaam toont en produceert zijn culturele betekenis (gender) op verschillende manieren (Butler, 1990 [2007], p. 192).

De heteroseksuele matrix

Een matrix is een middel om meerdimensionele verhoudingen tussen samenhangende gegevens systematisch en overzichtelijk weer te geven. De heteroseseksuele matrix biedt een totaliserend raamwerk van culturele en sociale normen die ons begrip van gender uitmaken.⁶⁰ Het concept is gebaseerd op de aanname dat mensen een vaste seksuele identiteit en dito genderidentiteit hebben en dat een ‘natuurlijke’ heteroseksualiteit de kern van die identiteit uitmaakt.

The modern system of sex and gender would not be possible without a disposition to interpret the difference between genders as the difference between self and Other [De Beauvoir, bv]. [...] In the modern West, having a sexual object of the opposite gender is taken to be the normal and paradigmatic form of an interest either in the Other or, more generally, in others. (Warner, 1990, p. 190)

Heteronormativiteit

We koppelen man- /vrouw-zijn aan heteroseksueel zijn: man-zijn betekent de uitsluiting van vrouw-zijn en verlangen naar dat waarmee je niet geïdentificeerd wil worden. Anderzijds impliceert vrouw-zijn: je niet identificeren met een man, maar juist naar hem verlangen (Halsema, 2012, p. 501). In een door mannen gedomineerde samenleving zijn vrouwen het teken voor het sekseverschil. In de meeste culturen is het zo dat de vrouw-als-ander, namelijk anders dan de man, betekenis geeft aan het sekseverschil. De vrouw herinnert de man voortdurend aan haar anders-zijn, zonder dat we dit onmiddellijk in de beladen termen van castratie moeten vertalen (Smelik, 2007, p. 191).

⁶⁰ Zeggen dat er een matrix van genderrelaties is waardoor het subject wordt ingesteld en bevestigd wil niet zeggen dat er slechts één matrix is die op een enkelvoudige en deterministische manier een subject als effect voortbrengt (Butler, 1993 [2000], p. 108). In de matrix zoals ik hem hier begrijp, komen alle aspecten van gender als (zelf)representatie bijeen.

De heteroseksuele matrix domineert onze samenleving en ons denken. Hij creëert mannelijkheden en vrouwelijkheden van een welomschreven gereguleerd type als polen van het genderspectrum. De matrix dwingt tot imaginaire identificatie met een theoretisch en praktisch onmogelijk ideaal (De Baerdemaeker, 2011, p. 20). Heteronormativiteit heet het dan met een term die patronen beschrijft waarin heteroseksualiteit de norm is waarnaar alle relaties binnen en tussen de seksen gemodelleerd worden als een binair systeem dat leidt tot intolerantie voor alle tussenvormen. Mannelijkheid is het kenmerk van mannen, vrouwelijkheid van vrouwen volgens vaste rolpatronen. Beide seksen zijn complementair en gericht op voortplanting. Heteroseksualiteit is zodoende een dwingend, hegemoniaal vertoog dat de relaties tussen geslacht, gender, seksuele praktijken en verlangen regulariseert (Butler, 1993 [2000], pp. 59-60). Wie afwijkt van de zichtbare norm telt niet mee, kan niet bestaan of is op zijn minst problematisch. Butler heeft het over abjecte lichamen met een term die in de psychoanalyse staat voor afstoting en verwerping (Butler, 1993 [2000], pp. 17-18).

Heteronormativiteit gaat niet alleen gepaard met maatschappelijke verwachtingen op het gebied van seksuele oriëntatie, maar ook op gebied van gedrag. Voor mannen en vrouwen gelden aparte culturele gedragsregels waarin niet teveel gevarieerd mag worden. Kinderen wordt al op jonge leeftijd geleerd wat 'typisch mannelijk' en 'typisch vrouwelijk' is. 'Dit binaire systeem leidt tot intolerantie voor tussenvormen: mannen die aan ballet doen of vrouwen die op voetbal zitten, velen vinden al snel dat daar iets geks mee is' (Buijs, 2010).

Het heteronormatieve vertoog laat de heteroseksuele matrix als universeel voorkomen. Zodoende wordt het met betrekking tot gender en seksualiteit als enige mogelijke invulling gezien. Daarom promoot het bepaalde praktijken, instituties, normen en waarden en zo maakt het andere seksualiteitsbelevingen ondergeschikt (Dhaenens, 2012, pp. 377-378).

De fundering bij Teresa de Lauretis

Teresa de Lauretis baseert de heteroseksuele matrix in eerste instantie op haar notie van gender als cultureel en ideologisch concept. In die heteroseksuele matrix is de man per definitie subject van cultuur en van de sociale orde (De Lauretis, 1987, p. 43). De Lauretis citeert met graagte Virginia Woolf: 'Women have served all these centuries as looking-glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice his natural size' (De Lauretis, 1987, p. 47).

Zoals in alle patriarchale culturen wordt seksualiteit in de Westerse cultuur gelokaliseerd in de VROUW, maar seksualiteit is net als verlangen en betekenis het prerogatief

van de man (De Lauretis, 1987, pp. 104-105).⁶¹ Vrouwen worden in de psychoanalyse met dezelfde analytische categorieën geanalyseerd als die waarmee de man gedefinieerd wordt. De vrouw wordt beschreven als dichter [dan de man] bij de natuur, bij het lichaam, het onbewuste, en het moederlijke (De Lauretis, 1987, p. 20). In het lacaniaanse framework wordt het vrouwelijke subject gezien als negatief gestructureerd in relatie tot de fallus (De Lauretis, 1987, p. 19). ‘Woman [...] the site of sexuality and masculine desire, sign and object of men’s social exchange’ (De Lauretis, 1987, p. 5).

Voor het ideologisch aspect verwijst De Lauretis naar Jameson, volgens wie het Westers patriarchaal denken in het ‘politiek onbewuste’ van culturele vertogen en in de ‘master narratives – be they biological, medical, legal, philosophical, or literary’ daaronder is ingeschreven (Jameson, 1981) geciteerd in (De Lauretis, 1987, p. 2). Volgens Jameson kan literatuur gelezen worden als de inscriptie van veelstemmige sub- en intertekstuele betekenissen die het politieke onbewuste van een tekst structureren (De Lauretis, 2008, p. 115). Voor De Lauretis is het narratieve daardoor een machinerie die sekse produceert door de herhaling van een tekststructuur met een mannelijke motor van handeling, geflankeerd door vrouwelijke hindernissen of obstakels. Vrouwen in dergelijke plots krijgen geen psychologische diepte of motivatie. Ze staan enkel in relatie tot de held als bedreiging of als beloning. Ze zijn fantasieën van wat mannen begeren of haten: de onbevleete maagd, de trouwe echtgenote, de bitch (Felski, 2003, p. 99). Zo wordt in de visuele media (film, reclame) het vrouwelijk lichaam als te bekijken lustobject verbonden met het gender van de mannelijke beschouwer, subject van de visie (De Lauretis, 1987, p. 113).

De Lauretis legt bovendien een verband tussen de mythische mannelijke plot (die zijn wortels heeft in de eerste verhaalvorm: de mythe) en de psychische route naar subjectiviteit door Freud geënt op het Oedipusverhaal, waardoor vrouwelijke subjectiviteit binnen die plot niet verteld kan worden (Meijer, 1996, p. 50).⁶² De vrouw krijgt geen eigen stem. Ze wordt object van focalisatie (Hoofd, 1997). Met de woorden van Lévi-Strauss: ‘The discourse of man constructs the object as female and the female as object’ geeft de Lauretis de vectorrichting in de matrix aan (De Lauretis, 1987, p. 45).

De heteroseksuele matrix en de potentie tot ‘agency’ en weerstand

Hoe dominant het heteroseksuele vertoog ook is, toch zitten er ook mogelijkheden in tot ‘agency’ en weerstand. Uit de convergentie tussen twee concepten van seksualiteit – psychoanalytisch bij Freud (Laplanche) – discursief bij Foucault – leidt De Lauretis een subject af dat tegelijk geconstrueerd is en een instrumentele, handelende persoon (agens) is.

Bij Foucault is het subject het product van vertogen, institutionele praktijken en machtsapparaten (kennis, wetenschap,...) die individuen als seksuele subjecten constru-

⁶¹ ‘the measure of desire [...] is the male subject’ (De Lauretis, 1984, p. 8).

⁶² Ik kom daarop terug bij het lemma Resisting reading.

eren. Anderzijds is er bij Freud een specifiek subject, een psyche (een 'body-ego') dat als een agens die technieken en technologieën tot uitdrukking brengt (De Lauretis, 2008, pp. 43-44). Of in de versie van Laplanche een subject als een soort tekst, een productieve activiteit waarin we onszelf vertalen, die vertaling deconstrueren en her-vertalen met de inscripties van 'der Andere' (De Lauretis, 2008, p. 120).

De stelling enerzijds dat de sociale representatie van gender de subjectsconstructie beïnvloedt en anderzijds dat de (zelf)representatie van het gegenderde subject zijn sociale constructie beïnvloedt, laat de mogelijkheid van 'agency' open (De Lauretis, 2008, p. 9). 'Agency' is de keuze die het subject maakt tussen de verschillende, zelfs soms contradictoire seksualiteitsvertogen die het in zijn cultuur vindt (De Lauretis, 1987, p. 16).

De heteroseksuele praktijk heeft zodoende als elke praktijk tegelijk potentie tot verandering. Er zijn immers meerdere discursieve posities mogelijk, afhankelijk van de 'ca-thexis', de geestelijke en emotionele concentratie op die positie ('Besetzung' bij Freud) (De Lauretis, 1987, p. 16). Hier ligt dan voor de Lauretis voor een vrouwelijk subject het punt van weerstand ('point of resistance') in een negatieve opstelling tegenover de fallus (De Lauretis, 1987, p. 19). De symbolische orde is immers een fallische orde, met de fallus als basisbetekenaar voor het verschil (Verhaeghe, 2000, p. 35).

De Lauretis gaat daarbij verder dan het tweedegolffeminisme dat het patrifoocaal vertoog enkel her-tekstualiseert en zo volgens haar het epistemologisch denken recupereert 'inside the walls of the master's house'. Daarom opteert ze voor een gendervertoog dat niet zo gebonden is aan sekseverschillen, maar aan seksuele differenties als effect van taal en verbeelding (De Lauretis, 1987, p. 2).

We must walk out of the male-centered frame of reference in which gender and sexuality are (re-)produced by the discourse of male sexuality – or, as Luce Irigaray has well written it, of hom(m)osexuality'. (De Lauretis, 1987, p. 17)

De termen die daar ('out of the male-centered frame') gesmeed worden, zullen een rol spelen op het 'local level of resistances, in subjectivity and self-representation' (De Lauretis, 1987, p. 18). In de marges dus van hegemoniale vertogen zullen die termen uit een 'andere' genderconstructie hun effect hebben in de micropolitieke praktijken van het dagelijks leven en in de culturele producties van feministes (De Lauretis, 1987, p. 25).

Voor Monique Wittig die sterker nog dan De Lauretis inzet op het ideologisch subject is de ander, diegene die verschillend is, de noodzakelijke basis voor een heterosamenleving en dat op alle niveaus (economisch, politiek, linguïstisch en symbolisch). Die ander is bovendien diegene die gedomineerd wordt. Een heteroseksuele samenleving onderdrukt niet enkel lesbo's en gays, maar alle vrouwen en veel categorieën van mannen (zwarten, slaven, ...). Verschil constitueren en het controleren is een kwestie van macht. Het is in essentie een normatieve act. Ieder tracht de ander als 'anders' te zien, maar om daarin te slagen moet men dominant zijn.

Het concept 'verschil tussen de seksen' constitueert op die manier vrouwen tot de anderen. M/v zijn dan politieke concepten van oppositie die ertoe dienen belangenconflicten op alle niveaus – ook ideologisch - te camoufleren. Levi-Strauss, Lacan en anderen vonden volgens Wittig het onbewuste uit op het moment van de geschiedenis waarop dominantie door sociale groepen niet langer logisch bleek. Hun 'onbewuste' is heteroseksueel en vooral bedacht op de belangen van de 'meesters'. Ze ontkennen daarenboven dominantie: er is bij hen geen onderdrukking van vrouwen; er is verschil. De psychoanalyse heeft haar concepten (differentie, de Naam van de Vader, verlangen,...) in mythes vertaald om de persoonlijke dimensie te heteroseksualiseren (Wittig, 2011).

De fundering bij Judith Butler

Butler van haar kant bouwt haar notie van de dwingende heteroseksuele matrix o.a. op aan de hand van reflecties op Claude Lévi-Strauss (exogamieconcept), Sigmund Freud (melancholieconcept), Joan Rivière (maskerade-concept) en op Jessica Benjamins triadische lezing van de pre-symbolische, preoedipale fase bij Lacan en Freud. (Butler, 2004 [2012], p. 215 e.v.). Ze reviseert op de haar gebruikelijke manier hun stellingen en breidt ze uit tot genderverklaringen.

Exogamie (Lévi-Strauss)

Lévi-Strauss verklaart het incesttaboe doordat het exogamie bevordert. Stammengroepen versterken hun onderlinge verbanden door de uitwisseling van vrouwen. Butler trekt verder reikende consequenties. Volgens haar genereert het incesttaboe het gegeven dat heteroseksualiteit de norm wordt en dat homoseksualiteit als subversief geldt. Want de exogamie-theorie van Levi-Strauss bevestigt het vrouwelijk 'tekort'. In die uitwisselingsstructuur krijgt enkel de man identiteit. De vrouw is slechts een relationele term tussen groepen mannen en zelf krijgt zij geen identiteit toebedeeld. Ze reflecteert de mannelijke identiteit en bindt de clans aan een gemeenschappelijke – zij het een intern gedifferentieerde - patrilineaire identiteit (Butler, 1990 [2007], p. 53).

Vrouwen worden als een soort geschenk door de ene clan aan de andere gegeven. Als object van uitwisseling krijgt de vrouw niet enkel waarde omdat zij handel faciliteert. Ze fungeert ook als een relationele term tussen van elkaar onderscheiden (groepen van) mannen. Zij zet enkel de naam van de man verder. Zij krijgt een ander patroniem opgekleefd, terwijl exogamie aan mannen wel een identiteit verleent. Op die manier differentieert de vrouw tussen patrilineaire clans. Tegelijk creëert ze een sociale band tussen mannen: 'a Hegelian unity between masculine terms that are simultaneously specified and individualized' (Butler, 1990 [2007], p. 54).

Mannen dragen verschillende namen, maar ze vallen onder een allesomvattende mannelijke culturele identiteit, door Luce Irigaray puntig 'hommo-sexuality' genoemd; Maar voor de procreatie zijn er vrouwen nodig binnen een systeem dat Irigaray bestem-

pelt als een ‘fallogocentrische economie’ waarbij vrouwen als goederen verhandeld worden. De wederkerige uitwisseling onderstelt ook de non-reciprociteit tussen de seksen en tussen vrouwen onderling. Die wordt geregeld door het incesttaboe. Het incestverbod genereert zodoende het compulsieve heteroseksuele systeem.

Lévi-Strauss’ exogamietheorie en het incesttaboe, dat eraan ten grondslag ligt, zijn uitgegroeid tot een sociaalculturele universele overtuiging, die niet door feitelijkheid wordt gestaafd. ‘The naturalization of both heterosexuality and masculine sexual agency are discursieve constructions nowhere accounted for but everywhere assumed within the founding structuralist frame’ (Butler, 1990 [2007], pp. 57-58).

Melancholie (Freud) en heteronormativiteit

Judith Butler verklaart de heteronorm ook met een doorgedreven deconstructie van Freuds melancholieconcept. In *Das Ich und das Es* (1923) stelde Freud dat melancholie een centrale rol vervult bij de totstandkoming van identificaties die het IK vormen. Freud verklaarde melancholie en rouwen als een proces waarbij verlies het ego aanzet om attributen van de verloren geliefde te incorporeren waarbij cathexis overgaat in identificatie. Voor Butler is genderidentificatie een vorm van melancholie waarin de sekse van het verboden object geïnternaliseerd wordt als een verbod. (Butler, 1990 [2007], p. 63). Heteroseksualiteit heeft daarvoor het verbod op homoseksualiteit nodig om stabiel te blijven.

Melancholie is de weigering om te rouwen, om het verlies te accepteren. De cathexis, de libidineuze energie wordt verplaatst van het originele object naar een substituuut (Butler, 1990 [2007], p. 114). Tegelijk is het door het incestverbod ‘verloren object’ in het IK ingelijfd. Zodoende blijft het fantasmatisch als het IK behouden.⁶³

Het verlies zet het IK ertoe aan om attributen van het verloren eerste liefdesobject (de Moeder, bv) te incorporeren waarbij cathexis overgaat in identificatie. Het verboden object wordt door het incesttaboe als een verbod geïnternaliseerd (Butler, 1990 [2007], p. 63). Dat internaliseren houdt zo het eerste liefdesobject in stand. Dat is cruciaal voor de vorming van het IK en voor zijn objectkeuze en zodoende ook voor het verwerven van zijn genderidentiteit. Het object wordt ontkend, niet de begeerte. Die wordt afgeleid naar andere objecten van de andere sekse, want bij de verboden homoseksuele begeerte moeten zowel het object als de begeerte verloochend worden (Butler, 1993 [2000], pp. 124-125).

Heteroseksuele geslachten vormen zich door middel van uitsluiting van de *mogelijkheid* van homoseksualiteit. Die uitsluiting creëert een veld van heteroseksuele objecten

⁶³ Bovendien is het IK voor Freud vooral een lichaams-*IK* dat een gendermorfologie krijgt. Zodoende is het ook een gender-*IK* (Butler, 1993 [2000], p. 123).

en tegelijk een domein van objecten waarvan onmogelijk gehouden kan worden. De heteroseksuele man wordt [d.w.z. hij mimeert, citeert, eigent zich de status toe van] de man die hij nooit heeft liefgehad en om wie hij nooit heeft gerouwd.⁶⁴ De heteroseksuele vrouw wordt de vrouw die zij nooit heeft liefgehad en om wie zij nooit heeft gerouwd (Butler, 1993 [2000], p. 126).⁶⁵

Concreet

In *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, (1905) begreep Freud de mannelijke en vrouwelijke posities als moeizame en onzekere verworvenheden. Ze komen deels tot stand door verboden die het opgeven van bepaalde seksuele bindingen vergen en die tevens vereisen dat dit verlies niet erkend en niet betreurd wordt (Butler, 1993 [2000], p. 125). Gender wordt in die redenering, zeker deels, verkregen door homoseksuele bindingen te verwerpen.

Het meisje wordt onderworpen aan een verbod dat de moeder uitsluit als object van begeerte. Ze incorporeert dit uitgesloten object als deel van het IK. Die melancholische identificatie omvat dus zowel het verbod als de begeerte en belichaamt het niet-betreurde verlies van de homoseksuele objectscathexis. Volgens de freudiaanse logica moet het meisje eerst haar (homoseksuele) binding voor haar moeder (als object en als gerichtheid) afwijzen voor ze haar liefde voor haar vader verlegt naar een vervangend object. De vader en de substituten kunnen enkel object van begeerte worden als homoseksualiteit uitgesloten wordt.

Voor de jongen vergt 'man-worden' dat vrouwelijkheid verworpen wordt. De vrouw is zijn verworpen identificatie. Wat verworpen en verloren is, blijft evenwel behouden in het IK. De man begeert de vrouw die hij nooit zal zijn. Die begeerte wordt achtervolgd door de vrees om te zijn wat hij begeert (Butler, 1993 [2000], pp. 126-128). De heteroseksuele melancholie geeft ontstaan aan een mannelijke vorm van gender vanuit de weigering om te rouwen over het mannelijke als mogelijk object van begeerte.

Heteronorm

Wat Freud hier verwoordt is volgens Butler een 'culturele logica' waarin gender een vaste vorm krijgt door een heteroseksuele positionering en waarin alles wat een bedreiging vormt voor de heteroseksualiteit een bedreiging vormt voor gender zelf (Butler, 1993 [2000], p. 126). Het aannemen van vrouwelijkheid en mannelijkheid verloopt via het bereiken van een altijd onzekere heteroseksualiteit die de mogelijkheid van homoseksuele

⁶⁴ 'hij mimeert, citeert, eigent zich de status toe': hij 'performt' mannelijkheid.

⁶⁵ Butler geeft zelf aan dat de logica van verwerping in 'zekere zin een overdreven theorie' is (Butler, 1993 [2000], p. 139).

bindingen bij voorbaat uitsluit. ‘De heteroseksualisering van het verlangen vereist en institutionaliseert scherp onderscheiden asymmetrische tegenstellingen tussen ‘vrouwelijk’ en ‘mannelijk’, als uitdrukkingen die uiting geven aan ‘man-zijn’ en ‘vrouw-zijn’ (Butler, 1993 [2000], p. 52). Het oedipale conflict onderstelt dat het heteroseksuele verlangen al zijn beslag heeft gekregen. Want het incestverbod veronderstelt het verbod op homoseksualiteit doordat het vooronderstelt dat de begeerte een heteroseksuele oriëntatie heeft gekregen (Butler, 1993 [2000], pp. 125-126). Het verbod op homoseksualiteit is daarvoor een van de bepalende ingrepen in de voornamelijk heteroseksuele cultuur. Heteroseksualiteit wordt ‘natuurlijk’ door de radicale andersheid van homoseksualiteit te benadrukken. Een heteroseksuele identiteit wordt verkregen door een melancholische inlijving van de liefde die ze ontkent (Butler, 1993 [2000], pp. 129-130).

In dezelfde zin interpreteert Butler de vrouwelijke maskerade (Rivière) als de uitdrukking van het verbod op homoseksualiteit. Rivière’s analysante is in haar interpretatie een homoseksuele vrouw zonder homoseksualiteit omdat die geaardheid ooit verboden werd. Mannelijkheid en vrouwelijkheid zijn daarbij geworteld in een onopgeloste homoseksuele cathexis. De verdringing van homoseksualiteit met de (melancholische) inlijving van het object van dezelfde sekse wordt geproduceerd door de heteroseksuele matrix die rekenschap geeft van het gegeven dat de ‘libido-als-mannelijk’ de bron is van elke mogelijke seksualiteit: alle verlangen is verlangen naar vrouwen door subjecten van welke sekse ook (Butler, 1993 [2000], pp. 72-73).⁶⁶

De latere Freud

Freud is blijven nadenken over het door hem benoemde oedipuscomplex. Hij zag in dat hij het in zijn eerste periode te uitsluitend vanuit de mannelijke positie had geduid. In latere theorieën postuleert Freud een primaire biseksualiteit in de libidinale disposities al blijft de primaire cathexis op de moeder gericht.⁶⁷ In dat geval moet de jongen niet enkel kiezen tussen twee objecten maar tussen twee seksuele disposities. Dat jongens dan doorgaans kiezen voor heteroseksualiteit wordt dan verklaard door de angst voor feminisering die in heteroseksuele culturen geassocieerd wordt met mannelijke homoseksualiteit. Niet de heteroseksuele begeerte naar de moeder moet worden bestraft en gesublimeerd, de homoseksuele cathexis moet worden ondergeschikt aan een cultureel gesancioneerde heteroseksualiteit. De afwijzing van de moeder wordt de hoeksteen van genderconsolidering (Butler, 1990 [2007], p. 81).⁶⁸

⁶⁶ Bij De Lauretis heet het: ‘woman [...] the site of sexuality’ (De Lauretis, 1984, p. 5).

⁶⁷ Daarmee geeft Freud in *Das Ich und das Es. (Ich-Ideal)* (1923) ook aan dat er een andere verklaring mogelijk is dan de oedipale castratie (Butler, 1990 [2007], p. 80).

⁶⁸ De term genderconsolidering is hier door Judith Butler gesmeed. Freud zelf gebruikt die term niet. Hij heeft het over ‘Objektbesetzung’, ‘Geschlechtsanlage’ en ‘Männlichkeit’ en ‘Weiblichkeit’.

Ofwel internaliseert een jongen het verlies van de moeder door identificatie met haar, of hij verschuift zijn heteroseksuele binding naar de vader en consolideert zo zijn mannelijkheid. In het eerste geval bouwt hij een vrouwelijk Über-Ich op. Ook bij het meisje kan het verlies van de vader door het incesttaboe een identificatie met het verloren object opleveren en een consolidering van mannelijkheid of een afbuigen van de gerichtheid op het object. In dit laatste geval triomfeert de heteroseksualiteit en wordt er een substituuut gevonden. De factor die de doorslag geeft, is de sterkte of de zwakte van mannelijkheid of vrouwelijkheid in haar dispositie. Zo vat Butler Freuds analyse van de rol van een primaire biseksualiteit in de genderconstitutie samen (Butler, 1990 [2007], pp. 73-81).⁶⁹ Freud onderstelt volgens haar de *'coïncidentie van twee heteroseksuele begeertes in één enkele psyche'* als mogelijke andere verklaring dan het oedipuscomplex (Butler, 1990 [2007], p. 77).

Lacan en de heteronorm

Ook bij Lacan vertaalt Butler seksuele differentie als 'heteroseksualisering'.

'Being' the Phallus and 'having' the Phallus denote divergent sexual positions, or nonpositions (impossible positions, really) within language. To 'be' the Phallus is to be the 'signifier' of the desire of the Other and to *appear* as this signifier. In other words, it is to be the object, the Other of a (heterosexual) masculine desire, but also to represent or reflect that desire. For women to 'be' the Phallus means, then, to reflect the power of the Phallus, to supply the site to which it penetrates, and to signify the Phallus through 'being' its Other, its absence, its lack, the dialectical confirmation of its identity. (Butler, 1990 [2007], p. 59)

De man heeft de Fallus, de vrouw is hem, of *lijkt* hem te zijn. Daarin ligt de maskerade van de vrouw: vanuit een fundamentele leegte *lijkt ze* de Fallus – dat wat de man wil hebben – te zijn. Het is haar masker waardoor zij het/de door hem begeerde wordt, maar waardoor ze niet echt bestaat in de symbolische orde (De Baerdemaeker, 2010, pp. 93-94). Door de poging de Fallus te belichamen, is de vrouw de projectie van het mannelijk heteroseksueel verlangen. (De Baerdemaeker, 2010, p. 97).

Butler vindt dat Lacan hier het vrouwelijk verlangen ontkent doordat hij een soort ontologische vrouwelijkheid onderstelt die door de fallische economie gerepresenteerd wordt (Butler, 1990 [2007], p. 64).

Mannelijk en vrouwelijk zijn voor haar structurele posities die mogelijk gemaakt worden door een patriarchale symbolische orde als vertoog. 'The symbolic (the heterosexual matrix) is understood as the normative dimension of the constitution of the sexed

⁶⁹ zie (Buelens, 2002)

subject' (Butler, 1993, p. 106). Het symbolische bestaat uit een reeks taboes, sancties, verboden, idealisering, performatieve taalhandelingen, ... die de kracht hebben om het veld van de culturele seksuele subjecten te produceren.⁷⁰ In dit heteroseksueel perspectief variëren gegenderde identiteiten van het 'hebben' van de Fallus (mannelijk) tot het 'zijn' van de Fallus (vrouwelijk). Posities die nooit absoluut kunnen zijn, want in Lacans psychoanalytisch mensbeeld is vervulling van het verlangen (i.c. de Fallus echt te hebben of te zijn) onmogelijk. Het is in de buurt komen van (De Baerdemaeker, 2010, p. 169). Concreet: vrouwelijke personages geven toe aan het seksuele instinct van de man en 'performen' dus de Fallus te zijn in een heteroseksuele relatie. Ze worden object van verlangen, dat wat de man wil hebben (De Baerdemaeker, 2010, p. 175).

De heteroseksuele matrix en de potentie tot perversering

In de analyse van het psychoanalytisch aspect van de subjectconstitutie bleek ook dat Butler de voorkeur gaf aan psychoanalytica Jessica Benjamin, die zij linkt aan Jürgen Habermas en de Frankfurter Schule Bij haar haalt Butler de idee van een triadische structuur van het verlangen, die voor het subject de mogelijkheid opent van een conceptualisering van gender die de heteroseksuele complementariteit overstijgt (Butler, 2004 [2012], pp. 215-246).⁷¹

Benjamin vertrekt van de habermasiaanse idee van de intersubjectiviteit waarbij wederzijdse erkenning de voorwaarde is waaronder subjecten zichzelf en de ander als subjecten constitueren. In de preoedipale fase moet identificatie met het ene gender de afwijzing van het andere niet tot gevolg hebben en zijn er meerdere gelijktijdige identificaties mogelijk (Butler, 2004 [2012], p. 223). Dat stelt Butler in staat om het binaire heteroseksuele model te vervangen en om de 'trianglerende echo's' te (h)erkennen in het hetero-, homo- en biseksuele begeren (Butler, 2004 [2012], p. 245).

Butlers opvattingen zijn zo samen te vatten: de dwingende en normstellende heteroseksuele matrix, het regime van de verplichte heteroseksualiteit, omschrijft de contouren van de materiële sekse- en genderperformance. Sekse en gender materialiseren de regulerende norm. Dit onderstelt identificatieprocessen waarbij normen aanvaard en toegeëigend worden. Die identificaties gaan aan de vorming van het subject vooraf en maken het mogelijk, maar ze worden strikt genomen, niet door het subject gemaakt (Butler, 1993, p. 15). In de heteroseksuele matrix zitten twee mensen aan elkaar vast door het principe dat structuur geeft aan hun levens en aan hun identiteiten en dat ten koste van andere (vorige en potentiële) relaties (De Baerdemaeker, 2010, p. 112). De heteroseksuele

⁷⁰ Een subject is niet hetzelfde als een individu; Het is een structuur, een linguïstische categorie omdat het afhangt van een taal, van een vertoog.

⁷¹ De aanzet voor die triadische structuur vond Butler ook in Freuds *Das Ich und das Es*. Benjamin werkte die verder uit.

matrix is zo beklemmend dat heel wat mensen buitengesloten worden omdat het eenvoudigweg bijna onmogelijk is aan de norm te voldoen. In die talloze onmogelijkheden ligt volgens Butler de mogelijkheid tot perverteren van de norm. En aangezien genderidentiteiten geconstitueerd worden door iteratieve performances kan subversie optreden. Een geslachtsidentiteit wordt verworven in betrekking tot idealen die niet compleet te vervullen zijn. Mannelijkheid en vrouwelijkheid zijn een ideaal dat slechts gedeeltelijk gemitteerd wordt (Butler, 1997 [2001], p. 136).

Ik zou willen stellen dat er fenomenologisch gezien vele manieren zijn om gender en seksualiteit te ervaren die zich niet beperken tot de gelijkstelling ervan en die er niet vanuit gaan dat gender vaste vorm krijgt door een hechte heteroseksualiteit op te werpen. (Butler, 1993 [2000], p. 126)

Daarin ligt dan de mogelijkheid tot subversie en tot perverteren.

De heteroseksuele matrix concreet

Als een culturele constructie en als een vertoog bestendigt de dwingende ('compulsory') heteroseksuele matrix hoe individuen hun gender en sekse vertolken. In die matrix behoren enkel binaire sekse-/genderidentiteiten tot de mogelijkheden. Een concrete invulling ervan geeft meerdimensionele verhoudingen weer tussen praktijken, voorstellingen en conventies die aangestuurd worden door een fallocentrische structurele hiërarchie.

Concreet kunnen we de heteroseksuele matrix vereenvoudigd zo voorstellen:

Sekse	man	vrouw
Gender	mannelijk	vrouwelijk
Verlangen	naar vrouwen	naar mannen

Een gendersensitieve benadering

Een gendersensitieve benadering onderzoekt hoe een samenleving doortrokken is van gegenderde tegenstellingen en welke mogelijkheden en onmogelijkheden dit voor mannen en vrouwen met zich meebracht. De seksespecifieke scheiding en tegenstelling tussen privésfeer en openbaar leven is niet van alle tijden, maar typisch voor westerse samenlevingen in de negentiende en twintigste eeuw. Die evolutie hing samen met de ontwikkeling van het industrieel kapitalisme met de scheiding tussen productie en consumptie. Een ontwikkeling die haaks stond op de agrarische samenleving waar vrouwen deel hadden aan economisch belangrijke activiteiten. In die kapitalistische samenleving is hun belangrijkste taak de opvoeding van zonen tot sociaal aangepaste werknemers, burgers en soldaten. Ze moesten huiselijke engelen zijn, zorgzaam, moederlijk en in hun

seksueel gedrag onberispelijk. Ze mochten niet worden bloot gesteld aan de gevaren van het openbaar leven en ze werden geacht zwak te zijn en behoefte te hebben aan de bescherming en het respect die de privé-sfeer hen bood. Arbeidersvrouwen kregen daarvoor het idee dat hun werk in de fabriek immoreel was (Mak & Waalwijk, 2007, pp. 221-225). Dit onderscheid tussen privé en openbaar speelde een belangrijke rol bij de structurering van genderrollen en hun bestending tot sociale relaties. De positie van vrouwen werd binnen de privésfeer ingeperkt en de res publica werd overgelaten aan de mannen (Braidotti R., 2007).

Joan W. Scott vindt als historica in wat ze de Franse verleidingstheorie noemt een model dat typisch is voor de heteroseksuele grondslag van de familie en van de staat. Een model van een hiërarchie die gebaseerd is op 'natuurlijke' verschillen die de suprematie van mannen rechtvaardigen.

Feministische cultuurwetenschappers maken dan ook een onderscheid tussen:

publiek	en	privé
politiek	en	huiselijk
actief	en	passief
rede	en	passie

waarbij de eerste term telkens staat voor het mannelijke en de tweede voor het vrouwelijke (Scott, 2011, pp. 119-120). Zo zijn er in die Franse verleidingstheorie mannen en vrouwen en is er tussen beiden een natuurlijke aantrekking waarin ze elk een rol hebben. Vrouwen zijn de beschavende kracht die de mannelijke aangeboren brutaliteit ombuigt. Die redenering vertrekt volgens Scott van het vergankelijke overwicht dat de vrouw heeft over de man omdat zij het centrum van zijn begeerte is (Scott, 2011, p. 128).

Sekse als analytische categorie

Sekse als analytische categorie verloopt volgens conventies die worden bestuurd door een grammatica, door een structurele hiërarchie: mannelijkheid staat voor stabiliteit, controle, actie en productie. Vrouwelijkheid verbeeldt receptiviteit en verlies van controle. Die hiërarchie toont zich doorgaans ook in de orde van representatie: mannen kijken en vrouwen worden bekeken (Meijer, 1996, p. 9).

In literatuur en film vinden we over het algemeen een seksegebonden subject-objectpositie. In veel teksten bespreken en zien mannelijke vertellers en focalisatoren vrouwen, zonder dat vrouwen zelf spreken of zien en daardoor geen subjectstatus krijgen (Meijer, 1996, p. 13). De eindeloze herhaling ervan vestigt stereotypen van de man als ontdekker en minnaar en de vrouw als zij die ontdekt en bemind wordt (Meijer, 1996, p. 17).

Derdegolf-feministen analyseren de gegenderde stereotypen over hoe mannen en vrouwen moeten handelen: mannen zijn competitief en vrouwen coöperatief. Ze analyseren m.a.w. het individu in relatie tot sociale groepen en tot hypothetische gegenderde stereotypen (Mills, 2012). Stereotypen zijn geen vaste, stabiele set. Ze zijn eerder als de habitus bij Bourdieu: een reeks gedragingen waarvan we denken dat ze van toepassing zijn in een specifieke context en die dus eerder sociaal van origine zijn - en dus geautoriseerd - dan ze individueel zijn (Bourdieu, 1999) geciteerd in (Mills, 2012, p. 217). Zo wordt de positie van kennis en sterkte traditioneel toegeschreven aan mannen en wordt ze door andere vertogen versterkt als een natuurlijke mannelijke positie ('naturally male position') (Mills, 2012, p. 73).

Er is altijd wel een verband tussen gender en macht en die elementen die gewoonlijk als mannelijk worden bestempeld, worden als interactioneel krachtig en effectief beschouwd, zeker in de publieke sfeer (Mills, 2012, p. 209). Dat levert in de literatuur gegenderde metaforen op: Hij is het hoofd - zij het hart, zijnde wie zich aan de mensheid geeft, met eventueel zelfverlies als gevolg. Hij wordt geassocieerd met beheersing en controle; zij wordt geassocieerd met kleinheid, liefelijkheid en sierlijkheid (de nachtegaal). Hij is in het bezit van zichzelf, kan de grenzen tussen zichzelf en de ander handhaven. Zij kan in een kooitje gevangen worden (Meijer, 2007, p. 239).

Mannelijkheid

Voor het mannelijke vinden we vaak omschrijvingen als mannelijkheid die staat voor redelijkheid, beheersing en autonomie. Er is ook een klassiek viriel soort mannelijkheid: gespierd, met ratio, potentie, kracht en een soort woestheid (Hoofd, 1997). Mannelijkheid wordt inderdaad stereotiep geassocieerd met directheid en agressie (Mills, 2012, p. 175). Zo is geweld een mannelijk privilege (Braidotti, 2007, p. 251). Verder kenmerkt hem objectiviteit in de vorm van emotionele afstand, een openbare onverstoorbaarheid die de westerse cultuur goedkeurt en actief afdwingt. Vrouwen worden daardoor voor openbare functies vaak als minder geschikt beschouwd (Braidotti, 2007, p. 262).

Mannen zien de vrouw als een gefetisjeerd seksueel object (Mills, 2012, p. 75). Volgens Freud begint erotiek met kijken: de scopofilie. Uit de verlangende blik volgen de aanrakingen en uiteindelijk de seksuele handelingen (Smelik, 2007, p. 189). Scopofilie heeft een actieve en passieve kant: mannen kijken - vrouwen verschijnen (Smelik, 2007, p. 189). Vrouwen zijn zwak/zacht ('weak'), slachtoffers en ze zijn sensueel (Mills, 2012, p. 26).

Tegelijk is er de mannelijke angst voor vrouwen, de onbewuste castratieangst, die op twee manieren bezworen moet worden. Ofwel door sadisme waarbij het vrouwelijk lichaam wordt beheerst en ingevoegd in de mannelijke orde. Ofwel door fetisjisme: de vrouwelijke ster wordt tot een perfecte schoonheid gemaakt die de aandacht voor haar verschil moet verleggen (Marlène Dietrich, Marilyn Monroe, Angela Jolie). Die idee haalt

Anneke Smelik bij Laura Mulvey (*Visual and other pleasures*, (1989)/ *Fetisjism and curiosity*, (1996). Ze corrigeert dat die fetisjisering begin eenentwintigste eeuw niet meer op die manier voorkomt (Smelik, 2007, p. 191).

Vrouwelijkheid

Vrouwelijkheid dan wordt tegenover mannelijkheid gerepresenteerd zoals in 'the old Woman-image': ze is een schoot, uitsluitend seksueel, een passieve substantie, een parasiet en een raadsel. Ze wentelt zich in de nacht, in wanorde en immanentie en ze is de verstorende factor tussen mannen en de sleutel tot het grote onbekende ('the beyond') (Trinh T., 2011, pp. 402-403).

Die scheve man-vrouwrelatie komt tot uiting in de seksistische uiting: 'Ze vroeg erom'. In een door mannen gedomineerde cultuur die het mannelijk verlangen beschouwt als regel en norm en vrouwelijke passiviteit als het gewenste effect daarvan, wordt de vrouwelijke seksualiteit als een provocatie opgevat, ervaren en voorgesteld (Braidotti, 2007, p. 251). Ook het idee dat vrouwen geestelijk labiel zijn en vatbaar voor psychische stoornissen is diep verankerd in de patriarchale samenleving, die de belangen en verlangens van mannen behartigt en geen oog heeft voor de realiteit van seksuele en andere verschillen (Braidotti, 2007, p. 263).

Als projectie van het heteroseksueel verlangen van de man belichaamt de vrouw het verlangen als tekort. Ze mag dan wel verlangd worden, ze wordt vooral verboden goed dat voorbij het verbod alleen maar gevaarlijk is ('la femme fatale') (Verhaeghe, 2011, p. 81). Ongrijpbaar voor het woord is idee van de vrouw als het geheimzinnige, das ewig Weibliche, enz. (Verhaeghe, 2000, pp. 35-36).

Zoals De Lauretis het stelt: het vrouwelijk verlangen is, zowel in literatuur en cultuur als in de psychoanalyse geconstitueerd binnen het mannelijk model (De Lauretis, 1984). Verlangen is onbewust en onttrekt zich aan het register van de wil en we zijn nu eenmaal [...] gevormd binnen de narratieve conventies van een cultuur, waarbinnen vrouwen altijd een dubbel en verdeeld verlangen hebben: het verlangen bemind te worden, object van mannelijk verlangen en het verlangen naar een eigen object van begeerte (Meijer, 1996, p. 51). Object van excessieve mannelijke emotie zijn, wordt gestructureerd als een doel voor vrouwen en als een teken van normaliteit (Modleski, 1982) geciteerd in (Mills, 2012, p. 73).

Conservatieve analisten hanteren vaak het stereotiepe idee dat vrouwen over het algemeen sympathiserender, zorgender zijn en ze beschouwen hun rol in de samenleving eerder als coöperatief dan competitief (Mills, 2012, p. 210). Die beleving van vrouwen heeft een specifieke morele dimensie als gevolg van de culturele socio-historische con-

structie van het vrouwelijk subject eerder dan van biologisch determinisme (Braidotti, 2007, pp. 259-260).⁷²

Traditionele vrouwelijke socialisatie geeft als resultante: afhankelijkheid, freedom, kinderlijk vertrouwen (De Lauretis, 1987, p. 87). '(Women) are denied access to the world of actions' (Hiatt, 1977, p. 137). Vrouwen worden ook verondersteld 'ridderlijkheid' (chivalry) te waarderen (Mills, 2012, p. 74).

The aim of [...] women apparently is to please, to be charming, witty and amusing. This aim can fairly be said to be a manifestation of approval-seeking behaviour of which women in general are accused. They 'win' by cajoling, a subtle sort of seductiveness, by pretending that they aren't serious. (Hiatt, 1977, p. 24) geciteerd in (Mills, 2012, p. 23)

De aandacht voor vrouwelijke lichaamsdelen zoals in de reclame voor schoonheidsproducten, spreekt onmiddellijk het narcisme aan dat door de ideologie van de vrouwelijkheid wordt aangemoedigd (Mills, 2012, p. 73). Wat Laura Mulvey als het 'concept of to be looked-at-ness' benoemt (Mills, 2012, p. 74). Maar vrouwen kunnen die vrouwelijke stereotypen ook strategisch inzetten om hun doel te bereiken (Mills, 2012, p. 211).

Zelfs als er in teksten sterke vrouwelijke personages worden opgevoerd in een seksuele en emotionele sfeer, is er een duidelijke switch naar vrouwen die ondergaan. Daaruit kunnen we afleiden dat er in de seksuele en romantische sfeer een sterke ideologische druk is die inhoudt dat vrouwen doorgaans als passief worden geconceptualiseerd. Zo worden in romantische popsongs vrouwen meestal voorgesteld als passieve ontvangers van liefde en mannen als de 'agents'.⁷³ Centraal in dit ideologisch genderverschil is de notie van diegene die de situatie beheerst. Maar zoals alle ideologieën heeft romantische liefde in zijn kern een fundamentele contradictie: het gaat over plezier ('pleasure') en genieten en is tegelijk gebaseerd op lijden en wanhoop ('despair'), zoals Althusser aantoonde (Mills, 2012, pp. 99-103).

Vaak worden vrouwelijke lichaamsdelen bij dit alles vergeleken met natuurelementen (duif, zonnestraal, bloemen, wolken) en daardoor worden ze geobjectiveerd. Het effect is dat het vrouwelijk lichaam heropgebouwd wordt en tegelijk veilig gemaakt wordt omdat de gekozen vergelijkingen zacht, passief en niet-bedreigend zijn. Er is een culturele code waardoor we allemaal weten dat vrouwenlichamen op die manier beschreven moeten worden. Lijstjes met dergelijke elementen om vrouwen te beschrijven worden in veel vertogen gevonden die beelden van vrouwelijkheid en vrouw-zijn verspreiden (Mills, 2012, pp. 72-73).

⁷² Julia Kristeva heeft het over 'zorgethiek' (Kristeva, 1980).

⁷³ 'Girl, you'll be a woman soon / Soon you'll need a man' (Neil Diamond, 1967).

Als instrumentarium

Die hele analyse van gender in dit hoofdstuk is niet bedoeld als een stand van zaken. Ze biedt een waaier aan invalshoeken voor de analyse van de vrouwelijkheidsconstructies in de romans uit het corpus. Ze geven een raster dat als een onderzoeksinstrument over de bevindingen kan worden gelegd. Want de romanpersonages die in dit onderzoek geanalyseerd worden, zijn geen monolithische constructies. Ze vertalen op een niet-uniforme manier aspecten van de semiotische en psychoanalytische vertogen. Binnen een heteroseksuele matrix representeren zij een specifieke opvoering (performance') van vrouwelijkheid en mannelijkheid. Die voorstellingen wijken vaak weinig af van de stereotiepen die te bloemlezen waren in de feministische analyses. Vreemd is dat niet. Literatuur narrativiseert, structureert de complexe en contradictorische menselijke ervaringen op dezelfde manier als ideologische vertogen als de psychoanalyse dat doen. Ze horen ook bij de ideologische apparaten in dezelfde cultuur.

2.4 Weerbarstig lezen

Schrijven is volgens Lacan – aldus De Lauretis – een bij uitstek masculiene activiteit omdat het een element is in de symbolische orde, waar taal en betekenisgeving ('signification') onderworpen zijn aan de Naam van de Vader, aan de structuur van symbolische castratie waarin de fallus de betekenaar van het verlangen is (De Lauretis, 1987, p. 80). De paradoxale functie van mannelijk schrijven over vrouwen is dat dit stilzwijgend, indirect, maar zeer effectief normatieve mannelijkheid kan creëren (Meijer, 2007, p. 235).

Maar er bestaat niet zoiets als een vaste, onveranderlijke interpretatie van fictie. Een literaire tekst is een matrix die een hele gamma aan mogelijke interpretaties kan genereren en die interpretatie is mede gevormd door de historische situatie van de lezer (Eagleton T., 2013, p. 144/146). Een van de mogelijkheden is die van de weerbarstige lezer, de 'resisting reader', de lezer die zich verzet tegen de dominante (patrifocale) lezing van de tekst. In de inleiding op een scherpe feministische analyse van de Amerikaanse literatuur smeedde Judith Fetterley de intussen gangbare termen 'resisting reader' en 'immaculation' (Fetterley, 1978, pp. xi -xxvi).

De oedipale narratieve structuur (De Lauretis)

Volgens De Lauretis kent een verhaal per definitie een oedipale structuur omdat een narratieve opzet altijd voortgedreven wordt door het verlangen van de held (Smelik, 2007, p. 196). Het narratieve is een machinerie die sekse produceert door de herhaling van een tekststructuur met een mannelijke motor van handeling, geflankeerd door vrouwelijke hindernissen of obstakels. Er is een verband tussen de mythische mannelijke plot, die zijn wortels heeft in de de mythe als eerste verhaalvorm en de psychische route naar subjectiviteit door Freud geënt op het oedipusverhaal. Vrouwelijke subjectiviteit kan binnen die plot niet verteld worden (De Lauretis, 1984, p. 79). Het vrouwelijk verlangen is immers, zowel in literatuur en cultuur als in de psychoanalyse geconstitueerd binnen het mannelijk model (Meijer, 1996, p. 50).

Met Kaja Silverman interpreteert De Lauretis het oedipuscomplex als een dominant mechanisme waarmee in althusseriaanse zin de patriarchale ideologie individuen tot subjecten vormt. Het oedipusverhaal brengt dan het heteroseksueel verlangen en de opdeling in twee seksen tot stand. Daarbij lijkt het alsof penis en fallus (de betekenisgever van de fallische macht) een en hetzelfde zijn: 'extremely oedipalized patriarchal' mannelijkheid (Hoofd, 1997).

De Lauretis verbindt die ideologische oedipale subjectiviteit met narrativiteit als dusdanig. 'Het narratieve is oedipaal gestructureerd'.⁷⁴ Zij bouwt daarvoor verder op wat Mary Ann Doane poneert over de verstrengeling van wat bij Freud primaire en secundaire identificatie is. De primaire narcistische identificatie is bij de constitutie van het IK de voorwaarde voor subject-objectrelaties (de secundaire identificatie). Die secundaire identificatie is gekoppeld aan de Vader, het Boven-IK en het oedipuscomplex. Hier legt De Lauretis een verband met de oedipale logica van de narratieve beweging.

De semantische structuur van elk narratief is het verlangen (de beweging) van een actant-subject naar een actant-object (termen van Greimas). Zo zijn in het sprookje een prinses en haar vader het object van de zoektocht van de held, zoals Propp in *Morphology of the Folktale* aantoonde (De Lauretis, 1984, p. 79).⁷⁵ In de Oedipus Rex van Sophocles is de held de motor van het narratieve (De Lauretis, 1984, p. 112). De Lauretis haalt in dezen

⁷⁴ Rita Felsky wees er op dat De Lauretis' redenering circulair is als ze stelt dat de mannelijke plot een spiegel is van de mannelijke seksualiteit is. Ze is – zoals de mannelijke seksualiteit – een doelbewuste gedrevenheid naar een oplossing en finale climax. Het komt er op neer dat het mannelijke lineair is en aangezien de plot lineair is, is hij mannelijk (Felski, 2003, p. 106). Peter Brooks maakt wel een onderscheid tussen 'male plot of ambition' en een feministische alternatieve plot. In de mannelijke plot evolueert de held in chronologische sequenties naar een slot waar obstakels overwonnen en doelen bereikt zijn. In het feministisch alternatief is er dan een cyclische opeenvolging van onafgeronde sequenties zonder een uiteindelijke uitkomst (Page, 2007, pp. 198-199).

⁷⁵ De vader onderwerpt de held aan proeven, legt obstakels op zijn weg voor hij hem zijn dochter 'geeft'. De prinses als 'ruilobject' tussen de generaties.

ook Roland Barthes aan voor wie het geen toeval is dat een kind rond de leeftijd van drie jaar tegelijk de zin, het narratieve en de oedipus uitvindt (De Lauretis, 1984, p. 104). Voor Barthes is het plezier dat aan een tekst wordt beleefd tegelijk erotisch en epistemologisch. Plezier en betekenis ontwikkelen zich volgens het drievoudig spoor (taal, narrativiteit en oedipus) waarbij het sporen zich uit het oedipale ontwikkelt.

Daaruit concludeert De Lauretis dat het mannelijk verlangen de motor van de ontwikkeling is (De Lauretis, 1984, p. 107). Op zijn weg naar mannelijkheid, wijsheid en macht moet Oedipus de sfinx verslaan zodat hij kan doorgaan om zijn lot en bestemming te voltooien. De sfinx representeert net zoals Medusa het vrouwelijke. Hun blik doodt, verslindt en maakt blind. Ze zijn een bedreiging voor de visie van de man. Ze lokken de blik van de man in het 'duistere continent' zoals Freud het 'raadsel van de vrouwelijkheid' benoemt. Zij zijn obstakels op de weg van de man (De Lauretis, 1984, pp. 109-110).

De mythe als prototype van het narratieve

De mythe en het narratieve berusten beide op een specifieke aanname van seksuele differentie. Daarvoor doet De Lauretis een beroep op Propps stelling dat mythes historische omwentelingen illustreren. Dan zit de oedipusmythe op het kruispunt van de overgang van matriarchale (via de dochter) naar patriarchale (van vader op zoon) successie. Die laatste onderstelt het overlijden van de vader, eventueel door patricide, en het inkrimpen van de rol van de dochter. In het oedipusverhaal is volgens Propp de sfinx een verstrengeling van de dochter en de slang (De Lauretis, 1984, pp. 113-115).

De kern van haar argument dat seksuele differentie inherent is aan het verhalende haalt De Lauretis bij Lotman, voor wie er slechts twee narratieve functies zijn, met name het binnengaan van en het weer verlaten van een gesloten ruimte die kan worden gezien als de grot, het graf, een huis, de vrouw, ... met de bijhorend kenmerken van duisternis, warmte en vochtigheid (De Lauretis, 1984, p. 118) (Blom, 1994-1995, p. 16).

Het zijn mythische, cyclische tekstmechanismes, die volgens Lotman verweven zijn met de lineaire plottekst (De Lauretis, 1984, p. 120). De lineaire plot is de weergave van een proces van subjectvorming, gericht op een besluit en recursief op een initieel moment, een verloren paradijs (De Lauretis, 1984, p. 125). Het mythische modelleert daarvoor in fictie personages op de mythische zones van subject en obstakel en creëert zo het mythisch subject als mannelijk ('male-hero-human') en het obstakel als vrouwelijk ('female-obstacle-boundary-space') (De Lauretis, 1984, p. 121).

In de titel van Prousts *À la recherche du temps perdu* ziet De Lauretis de narratieve beweging geformuleerd als de oedipale tocht en die is bij uitstek mannelijk. Als de jongen in de oedipale fase in de symbolische (culturele) orde binnentreedt, wordt hem beloofd dat hij aan het einde van zijn tocht de vrouw zal vinden die op hem wacht (De Lauretis, 1984, p. 125). Zo wordt tegelijk de bestemming van de vrouw bepaald als de vervulling van

de begeerte van de man (De Lauretis, 1984, p. 133). Vrouwelijkheid en mannelijkheid zijn dan posities die worden ingenomen ten opzichte van het verlangen (De Lauretis, 1984, p. 143). Het overwinnen van het vrouwelijke is voorwaarde voor het tot stand brengen van betekenis voor het mannelijk subject als vervulling van de initiële belofte. Het vrouwelijke dient alleen om het verhaal van de held te kunnen laten eindigen (De Lauretis, 1984, p. 140).

De Lauretis legt hiermee een verband tussen het (pre-)oedipale verlangen en het narratieve.

Desire is inscribed as well as contained in the very movement of narrative, the unfolding of the Oedipal scenario as drama – and however problematic – doubled and contradictory – the position of a female spectator or reader may be in relation to (pre)oedipal desire, it is nevertheless from there that any possibility of reading, any process of identification or effect of meaning must proceed. (De Lauretis, 1984, p. 108).⁷⁶

Het narratieve draagt als ideologisch apparaat bij tot gendersocialisering. Voor meisjes houdt het in dat zij zich identificeren als seksuele wezens die er zijn voor mannen. Het is een proces waarbij meisjes een mannelijk beeld van hun seksualiteit internaliseren (MacKinnon, 1983) geciteerd in (De Lauretis, 1984, p. 166).

‘Resisting reading’ (Fetterley)

Voor Judith Fetterley is de genderideologische impact van literatuur zo dwingend dat er voor vrouwelijke lezers enkel de mogelijkheid tot weerbarstig lezen rest. Literatuur, stelt ze, is politiek. Ze teert immers op het complex van ideeën en mythes over vrouwen en mannen zoals die in de samenleving vigeren. Zoals op alle domeinen van de politiek is macht de inzet van literatuur als politiek instrument. Wie uitgesloten wordt, is machteloos. En literatuur draagt bij aan de identiteitsconstitutie door de manier waarop ze bewustzijn (van mannen en vrouwen) voorstelt.

Aan de hand van de Amerikaanse romans die ze analyseert, constateert Fetterley dat de Amerikaanse literatuur op enkele uitzonderingen na door en door mannelijk is.

⁷⁶ De verbinding tussen verlangen en het narratieve is verwant aan de verbinding tussen taal en verlangen (De Lauretis, 1987, p. 117).

Het bewustzijn dat in de literatuur gerepresenteerd wordt, is mannelijk en daardoor ontbreekt in die representatie de vrouwelijke ervaring. De vrouwelijke lezer rest dan enkel de mogelijkheid zich te identificeren met een mannelijk bewustzijn dat zichzelf definieert in oppositie tot haar. Het effect van literatuur op vrouwen vat Fetterley samen in de term ‘*immascultation of women by men*’ (Fetterley, 1978, p. xx).⁷⁷ Ze haalt daarbij Elaine Showalter aan die stelde dat vrouwen in de literatuur vervreemd worden van hun eigen ervaring (Showalter, 1971). Dit ontbreken van een acceptabele identiteit is een traumatiserende factor. Lezen is voor vrouwen dan een schizofrene ervaring, aldus Fetterley (Fetterley, 1978, p. xxii).⁷⁸ Het is volgens haar dan ook de taak van de feministische literaire kritiek om zich op te stellen als een ‘*resisting reader*’ door ‘een bewust lezen van de sekseposities in een tekst’ (Meijer, 1996, p. 66).

Fetterleys analyse gaat zeker ook op voor de West-Europese, inclusief de Nederlandse, literatuur.

Door een reeks van omstandigheden schreven mannen in het verleden méér dan vrouwen. De teksten dié vrouwen schreven verdwenen gemakkelijker uit de literatuurgeschiedenis: ze werden eerder onzichtbaar gemaakt onder denigrerende labels als ‘*damesroman*’ of ‘*damespoëzie*’ of ze werden ondergebracht in laaggewaardeerde genres. Daardoor bevinden moderne lezers zich nu te midden van een overvloed aan teksten waarin mannelijke vertellers en personages het woord voeren. (Meijer, 1996, p. 66)

Maar elke literaire tekst biedt de lezer een subjectpositie aan. Hij kan zich identificeren met wie percipiëren en spreken. Zo wordt hij gepositioneerd in de seksegebonden subject-objectpositie. In veel teksten bespreken en zien mannelijke vertellers en focalisatoren vrouwen die vaak zelf niet spreken en focaliseren. Zij krijgen geen subjectstatus (Meijer, 1996, p. 13). Meijer haalt daarbij ook Bakhtins concept van het ‘*dialogisme*’ van een tekst aan. Een literaire tekst is gericht op een lezer. De tekst ‘*voorziet*’ de ‘*verwachtingshorizon*’ van de lezer, de weerstand of de bijval. De ‘*conceptuele horizon van de ontvanger*’ dringt in de tekst binnen (Meijer, 1996, p. 20). Het opent het perspectief van een dialoog tussen de verteller en de focalisatie enerzijds en de lezer die kan meegaan of er zich tegen verzetten

De lezer wordt hoe dan ook gepositioneerd door de dominante lezing die de ideologische boodschap van de tekst accepteert (Mills, 2012, p. 60).⁷⁹ Toch biedt elke tekst de lezer ‘*ideologische*’ posities aan. Die maken de teksten verstaanbaar. Een tekst die vrou-

⁷⁷ Maaike Meijer vertaalt ‘*immascultation*’ als ‘*vermannelijking*’ (Meijer, 1996, p. 66).

⁷⁸ Felski vermoedt dat vrouwelijke lezers ‘*bi-textual*’ zijn. Ze lezen door de ogen van mannen én van vrouwen (Felski, 2003, p. 49).

⁷⁹ Die dominante lezing is niet toe te schrijven aan de intentie van de auteur. Die is immers niet in de tekst aan te wijzen (Mills, 2012, p. 63).

welijkheid op een bepaalde manier construeert, wordt begrijpelijk door andere teksten of vertogen over vrouwelijkheid. Door die andere vertogen lijken die vrouwelijkheidsconstructies vanzelfsprekend en dus begrijpelijk. In die dominante lezing zitten er echter altijd ‘andere’, afwijkende elementen verstrengeld. Ze bereiden de lezer de weg naar een andere, oppositionele lezing (Mills, 2012, pp. 63-64).

In realistische teksten (zoals die van Piet van Aken) is er een hiërarchie van vertogen of stemmen. Het vertoog dat in de tekst de waarheidspositie bekleedt, is ook dit waarmee de lezer zich op een lijn zet. Deze dominante stem medieert al de andere stemmen in de tekst. Ze geeft de lezer instructies over de positie die de lezer moet innemen tegenover andere informatie of personages. De lezer wordt ertoe gebracht zich op een lijn te stellen met een niet-gemedieerde stem, met een stem die, of een vertoog dat niet door een ander vertoog wordt beoordeeld. Maar in romans zijn er subplots die ons ertoe aanzetten om ze door de bril van het dominante vertoog te bekijken. De lezer kan er bijvoorbeeld toe gebracht worden zich vragen te stellen bij de waarheidswaarde van de uitingen van een van de personages omdat dit personage een negatieve omschrijving kreeg van de verteller of van een ander personage. Dit mediëren van personages kan in teksten getraceerd worden door een analyse van de verschillende stemmen in de tekst (Mills, 2012, pp. 62-63). De lezer lokaliseert op die manier de dominante lezing om ze te bekritisieren en om een zich verzettende positie (als ‘resisting reader’) in te nemen (Mills, 2012, pp. 75-77).⁸⁰ Hij doet dit door de tekst te lezen als een reeks incoherente beweringen die slechts zin en betekenis krijgen door te putten uit ideologische, vanzelfsprekende vertogen (Mills, 2012, p. 75).

Een feministische lezing is daarom het werk van een lezer die ‘zich bewust is van de traditie van onderdrukking van vrouwen in een patriarchale cultuur’. Ze is er op gericht dit patroon van onderdrukking te doorbreken door de aandacht te vestigen op de manier waarop sommige teksten het bevestigen (Warhol-Down & Price Herndl, 2009, p. 131). ‘Resisting reading’ is inbeeldend lezen (Bal, 1988, p. 22). Daarin probeert de lezer(es) zich te verplaatsen in het weggedrongen vrouwelijk subject (Meijer, 1996, p. 78). Die leesstrategie deconstrueert de sekseposities in de tekst: de manier waarop de vertelinstantie deze regisseert. Ze brengt ook de ongelijke subjectposities – wie is subject, wie is object van focalisatie – in beeld. Die deconstructie focust op die elementen die de dominante stelling aantasten. Ze doet deze ‘struikelen’ over de eigen tegenspraken en symptomatische versprekingen (Meijer, 1996, p. 79). Ze moet er evenwel op bedacht zijn niet almaar over mannen te gaan. Ze moet de aandacht verleggen naar de vrouwelijke subjectiviteit en de mechanismen aan het licht brengen die het vrouwelijke verdringen en buitensluiten (Meijer, 1996, p. 85).

⁸⁰ Ook mannen “kunnen ervoor kiezen om tegen de draad in te lezen ‘als een vrouw’ of ‘als een feminist’, in een positie van weerstand tegenover de boodschap van een tekst” (Mills, 2012, p. 49).

DEEL TWEE

GEVALSTUDIES

De ‘mythische romans’

In zijn eerste romans beschreef Van Aken hoe zijn geboortestreek tussen 1813 en 1927 veranderde van een agrarische in een industriële, kapitalistische gemeenschap. Rond het geslacht Steenklamp weeft hij in een trilogie een mythisch verhaal over het ontstaan van een burgerlijke klasse. Daarin spelen de vrouwelijke personages die hij construeert een constituerende rol. *De falende God* (1942) bespreek ik hier niet, omdat vrouwelijkheid er nauwelijks een rol in speelt. In *Het hart en de klok* (1944) reconstrueer ik in hoofdstuk 3 de genese van de burgervrouw. In hoofdstuk 4 analyseer ik in *De duivel vaart in ons* (1946) de genese van de middenklasse vrouw.

Hoofdstuk 3

HET HART EN DE KLOK (1944) - De genese van de burger-vrouw

3.1 De geschiedenis

In *Het hart en de klok* (1944) wordt de geschiedenis gesitueerd in het jaar 1890: 'het is begonnen in die zomernacht, op het einde van augustus van het jaar 1890' (6).¹ Het is het verhaal van Roza Steenklamp. Zij ontmoet die nacht een eerste keer een onbekende man op het terrein van de steenbakkerij van haar vader. Die laatste is de kleinzoon van de stichter, de mythische figuur uit *De falende God* (1942) (26).² Die geschiedenis leeft in het dorp nog verder als een legende waarvan de eventuele historische kern in de nevelen van de volkse herinnering gehuld is. De pastoor heeft ze opgetekend als een van de vele volkse legendes (29 e.v.).³

De gebeurtenissen

Het hart en de klok vertelt het verhaal van Roza Steenklamp en haar familie. Roza, die het huishouden beredert voor haar vader en haar broers, is die zomernacht, eind augustus 1890, midden in de nacht wakker geworden. Ze maakt een nachtelijke wandeling over het uitgestrekte terrein van de steenbakkerij van haar vader. Ze loopt een onbekende tegen

¹ De paginanummers verwijzen naar de uitgave uit 1987.

² In *Het hart en de klok* wordt de geschiedenis uit *De falende God* gesitueerd in het jaar 1813 (38).

³ Hij is in deze roman de 'gnomische' figuur die Van Aken vaker gebruikt om uit te werken wat het bevattingsvermogen (door hun leeftijd of ongeschooldheid) van de verteller-focalisator overstijgt.

het lijf. Het zal later de jonge architect Chris Heylen uit Mechelen blijken te zijn. Haar broers Rudde en Lieven, die aan het stropen waren, hebben die vreemdeling ook gezien. De volgende nachten liggen ze in een hinderlaag. De indringer blijkt goed te zijn met de vuisten en hij vecht sluwder dan de ruige vechtersbaas Rudde. Tot grote frustratie van zijn tegenstanders haalt hij het. De man blijkt een bedreiging te zijn voor het bedrijf. De grootvader van de huidige uitbater van de steenbakkerij had de grond waarop het bedrijf staat, gepacht van zijn schoonvader. Om zijn speelschulden te kunnen afbetalen heeft diens zoon het eigendomsrecht verkocht aan de vader van de architect Chris Heylen. Die laatste wil nu de exploitatie overnemen en ze moderniseren.

Hij blijft Roza opzoeken en probeert haar hart te winnen. Intussen trekt hij een bouwkeet op op het terrein van het bedrijf. Daar tekent hij de plannen voor die modernisering uit. De broers van Roza overvallen hem daar, steken hem neer en leggen de keet in de as. De jonge man blijft een tijd weg om te revalideren. Intussen schakelen de broers elkaar uit in een gevecht om de jonge boerendochter Tille. Zij komt Roza een keer per week helpen op de wasdag. Ze is blijkbaar verliefd op de ruige Rudde. Lieven is echter ook wild van haar. In een gevecht op een wilde kermisnacht was hij neergestoken door een jonge boer van wie hij het liefje had afgesnoept. Hij had seks met haar gehad met het motief dat dit het kermisvoorrecht is van de jongen die de sterkste was en omdat de volkse meisjes volgens hem zich gewillig geven aan de sterkste. Toen hij naar huis strompelde en in elkaar zakte, had Tille, die hij nog niet kende, hem verzorgd. Hij was op slag aan haar verslingerd geraakt. Van dan af hangt er in huis een gespannen sfeer tussen de twee broers.

Op een nacht is Roza Lieven gevolgd omdat die kort na Rudde naar buiten was gegaan. Ze ziet hoe Rudde met Tille vrijt in een open koeienstal. Ze merkt ook hoe Lieven hem met een mes in de hand besluipt en hem op de rug springt. De sterkere Rudde gooit hem van zich af en Lieven komt ongelukkig op zijn eigen mes neer. Hij zal sterven aan koudvuur. Rudde vlucht. Ze horen niets meer van hem tot een jonge rondtrekkende zigeunerin zijn groeten overbrengt. Hij leeft in de Ardennen in een zigeunerkamp en laat weten dat hij daar rust gevonden heeft en dat hij daar gelukkig is. Tille, die zwanger is van hem, wil hem achterna.

Als hij hersteld is, daagt de jonge Heylen opnieuw op. Hij verklaart Roza zijn liefde en overtuigt haar ervan dat wat zij voor hem voelt ook liefde is. Een eventueel huwelijk zal volgens hem ook een zegen zijn voor het bedrijf. Zij zal het hart – de emotionele gebondenheid aan het familiebedrijf – inbrengen. Hij zal de klok zijn – het rationele element dat het bedrijf zal opstuwen in de vaart van de modernisering.⁴ Haar vader stemt toe in

⁴ Helemaal in het begin van de roman is Roza een oude vrouw die terugkijkt op die hele episode. De modernisering die Chris zal opzetten en de verdere industrialisering zijn doorgeschooten. Ze hebben kortstondige welvaart

een huwelijk en in de overname van het bedrijf. Hij geeft toe: 'Ik speelde op een verkeerde kaart en wist niet dat ik een troef in handen had. Ik was zo doordrongen van de gedachte aan mijn zoons, dat ik mijn dochter uit het oog verloor' (229). Roza is de garantie dat het bedrijf, zij het onrechtstreeks, in handen van de Steenklampdynastie blijft. Ze is zoals in Lévi-Strauss' exogamieconcept het dynastieke ruilobject tussen de clans. Voor Lévi-Strauss is exogamie een universele structuur van uitwisseling die elk verwantschapssysteem karakteriseert. Vrouwen fungeren daarbij als een relationele term tussen van elkaar onderscheiden (groepen van) mannen. Ze krijgen daarbij geen eigen identiteit. Ze zetten de naam van de man verder en krijgen een ander patroniem opgekleefd (Butler, 1990 [2007], pp. 52-58). Vrouwen worden met name onder mannelijke clans uitgewisseld om handel te faciliteren en om de sociale orde te verzekeren. Ze zorgen voor de reproductie van de soort en voor het onderhouden van de sociale cohesie (De Lauretis, 1984, p. 18).

Dat wordt ook geïllustreerd in de ingelaste geschiedenis van tante Lieze. Zij is de zuster van Roza's vader. De jonge vrouw vraagt haar om raad. De tante was als jonge vrouw onder druk van haar familie en tegen haar zin verloofd met de eigenaar van een 'steenbakkerij die aan de hunne paalde' (107). Die was alvast begonnen een kast van een villa voor hen te bouwen. Maar zij ging er vandoor met 'een man van de overkant' (62), een arme boer uit de schorren - zijn handen 'hard en bruin, met donkere randen onder de nagels' (106). Ze had hem op de dorpskermis ontmoet en was onweerstaanbaar verliefd geworden. Haar verloofde verhinderde haar vader haar met geweld terug te halen. Ze was meer dan een jaar weggebleven en na de dood van de man (cholera) teruggekeerd en getrouwd met haar verloofde.⁵

De sociale setting: dominantie van de burgerlijke opvattingen

Die geschiedenis wordt uitdrukkelijk gesitueerd in een duale sociale omgeving, die een pertinente rol speelt bij de vrouwelijkheidsconstructie. Enerzijds is er de wereld van de arbeiders, anderzijds die van de opkomende burgerij, die elk op hun manier sekse en gender beleven. Die sociale achtergrond wordt geschetst door de vrouwelijke ik-verteller Roza Steenklamp. Zij zit als vrouw tussen die twee werelden geprangd.

De sociale wereld waarin die jonge vrouw haar seksueel (en sociaal) ontwaken beleeft, heeft een sterke proletarische component. Dat is een wereld met zijn

gebracht, maar ook de instorting van haar wereld (5). Verder in de roman wordt daaraan niet meer gerefereerd. Maar in de volgende roman *De duivel vaart in ons* (1946) wordt Chris Heylen als ondernemer daarvoor mee verantwoordelijk gesteld.

⁵ In de negentiende eeuw waren er in Antwerpen vijf cholera-epidemieën (De Schrijver, 2006). In 1832, 1854, 1859 en 1865-1866 (Deseyn & Linters, 1989). Die laatste datum past in de chronologie in *Het hart en de klok*. 'Eliza Steenklamp [tante Lieze] trouwde in 1866 met Livinus Meersman' (41). De dorpskermis waar zij de man uit de schorren ontmoette, wordt in 1865 gesitueerd (105).

vechtpartijen in de herbergen [...] overspel, of andere schandalen [...]. In de gemoe-
deren hier broeiden alle hartstochten feller op, aangewakkerd door de bestendige
staat van lichamelijke slavernij waar zij vanaf hun geboorte aan onderworpen wa-
ren [...] elke zondag [betekende] voor hen: de driftig verbeide gelegenheid om hun
materieel lijfeigenschap met hun vuile kleren van zich af te schudden en hun li-
chaam in een kortstondige roes van vrijheid onder te dompelen. (73)

Roza ziet het als een 'zedelijke verwording, die als een epidemie door de groei van kleine
industriegebieden woekert' (35). Het leven van de proletarische dorpingen golft er als
een springvloed van verborgen hartstochten' (35). Ze worden gedreven door 'drift, liefde,
dronkenschap en haat [...] een atavistische levenshonger' (138). De mannen gaan 'vech-
tend en zuipend door het leven' (210). Ze gehoorzamen 'aan de wilde krachten die het
bloed [van hun] voorouders hadden beheerst' (22). Ze laten zich door hun driften meesle-
pen (92).

De opkomende burgerij

De oude Steenklamp, de eigenaar van de steenbakkerij en zijn dochter Roza staan daar-
boven. Haar moeder is een week na haar geboorte in het kraambed gestorven en haar
vader heeft de pastoor ertoe gedwongen haar naam in het doopregister te veranderen in
die van haar moeder (45).⁶ Zij en haar vader staan als leden van de bourgeois familie boven
die 'zedelijke verwording' van de arbeiderswereld met die 'atavistische levenshonger'
(138). Haar vader, de patriarch, heeft na de dood van zijn vrouw 'in eenzaamheid en be-
zinning die diepere waarden ontdekt [...] van wat het leven aan uiterlijke gunsten bieden
kan' (200).⁷ Hij heeft 'iets over zich dat iedere onbesuisde daad scheen uit te sluiten' (199).
Voor zijn dochter is hij het ideaal van de burgerlijke mens. Zij wil worden als hij.

Haar twee van elkaar verschillende broers van hun kant zitten elk op hun manier
wel nog in die atavistische wereld verstrengeld. Lieven, de econoom en ingenieur 'met
zijn felle begeerte naar het genot dat in snelheid en vernuft is', is een typische Van Aken-
figuur (196). Hij is door zijn studies van die leefwereld vervreemd en toch kan hij er zich
niet van losmaken.⁸ Als een manager avant la lettre ontwerpt hij een loonsysteem (22) en
machines die de arbeiders hun job kosten (97). Zijn zuster ziet in hem vooral de jonge
intellectueel met 'zijn bedwongen vitaliteit [die] zich onhoudbaar een weg naar buiten

⁶ Ze was aanvankelijk gedoopt onder de naam Julia, naar haar grootmoeder van vaders kant (38).

⁷ Welvaart en rijkdom zijn de immanente zegeningen van de burgerlijke, kapitalistische instelling.

⁸ In die 'mythische' romans portretteert Van Aken ook elders jonge mensen die door hun intellectuele ontwik-
keling van hun sociale klasse vervreemd zijn. Het best uitgewerkte voorbeeld daarvan is Claude uit *De duivel
vaart in ons* (1946). In die personages maakt het intellect die figuren gevoelig en daardoor te zwak voor hun
omgeving. Dat geldt ook voor de 'schooljuffrouw' in *Het hart en de klok*.

baande, en, als in een koorts strijd leverde met het lichaam dat haar reeds jaren in bedwang gehouden had' (132). Hij gaat ongegeneerd met vrouwen om. Hij versiert op de kermis een meisje, raakt geobsedeerd door Tille, die hem verzorgt. Hij valt zijn broer aan als die met haar de liefde bedrijft.

Die andere broer, Rudde, is in zekere opzichten zijn tegenpool, 'een toonbeeld van ongeletterde, primitieve noestheid' (21), die 'de problemen van het leven mat naar de inspanning die ze van zijn spieren vergden' (152). Hij brengt geregeld een van zijn 'ruige' vrienden 'de Nielenaar' (68) mee naar huis. Die is de zoon van de eigenaar van een grote steenbakkerij in de buurgemeente Niel. Als het van Rudde afhangt, is hij de aangewezen huwelijkskandidaat voor zijn zuster. Als oudste broer gaat hij ervan uit dat hij daarover enige zeggenschap heeft. Ook hij gaat ongegeneerd met vrouwen om. Rudde zal in een gevecht om Tille, 'een vrouw uit het volk', zijn broer dodelijk verwonden. Terwijl Lieven aan koudvuur wegwijnt, wordt Rudde door een schipper betrapt met diens vrouw. Hij vreest dat hij de man gedood heeft en vlucht naar het Waalse industriebekken, waar hij een relatie heeft met een zigeunervrouw (207 e.v.).

Vrouwelijkheid tussen twee werelden

Voor Roza Steenklamp zijn haar vader en haar broers de tegengestelde mannelijkheidsconstructies die zij in haar omgeving kent. Als ze een 'vreemde' man ontmoet die haar aantrekt, weet ze niet hoe zij met mannelijkheid mag of moet omgaan. In feite vraagt ze zich af of die jonge man wel kan voldoen aan het verheven mannelijkheidsideaal waarvoor haar vader staat. Of hij als jonge man niet als haar broers nog in die atavistische drifthuishouding gevat is?

Daarom gaat de jonge vrouw Roza te rade bij haar tante Lieze, de zuster van haar vader. 'Ze vertoonde een opvallende gelijkenis met Steen [Roza's vader/ Liezes broer, bv] [...] de bezonnen uitdrukking in haar ogen en het beheerste, haast koele timbre van haar stem' (59). De tante was als jonge vrouw meegegaan met de jonge boer uit de schorren. Na zijn dood was ze teruggekeerd. Ze werd een burgervrouw zoals haar familie van haar verwachtte. Onverstoord onderging ze daarna de ontrouw van haar man, 'de jarenlange vergeldingsstrijd van de man die zich gesmaad zou wanen, de verzwegen minachting van haar geslacht' (103).

Hij [haar man, oom Vinus, bv] hield van haar, met een verlangen dat lichaam en ziel als een enkel bezit omvatten wou en hij kon zich niet bevrijden van het gevoel dat zijn onbeholpen lijf de vlucht van dit verlangen belemmerde [...] In elke plooi van haar lichaam voelde hij de aanwezigheid van die ander wanneer hij vol begeerte op haar nederboog. Reeds korte tijd na hun huwelijk dreef die obsessie hem ertoe haar te bedriegen. (63)

Die geschiedenis van de tante beantwoordt in alle opzichten aan de dominante patri focale burgerlijke huwelijksopvattingen waarin de vrouw tussen families wordt uitgewisseld om

de economische banden te versterken en om de sociale orde te verzekeren. Met haar begeerte wordt geen rekening gehouden. Maar de jonge tante had zich tegen die patrifocale huwelijksmoraal verzet. Zij was immers een 'Steenklamp', zoals Roza er ook een is. De tante

had de bedoelingen van haar vader doorgrond: eens zou er een man komen om haar voor zich op te eisen; een van hun eigen gaardheid, die sterk en rijk genoeg was om hun krachtig bloed geen schande aan te doen wanneer zij zouden paren. Zij was een vrouw, het stoffelijk gestel waaruit nieuwe mannen werden verwekt. [...] Zij huiverde en bedwong haar opstandigheid. (107)

Maar met die arme boer was de tante gelukkig geweest 'en wat daarna gebeurd is vormt slechts een tussenspel' (116). Aan de huwelijksideologie van de patrifocale burgerij ontkomen de jonge vrouwen niet. De tante verwoordt het in haar advies aan haar jonge nicht zo:

Ze zijn te sterk, dat is hun spel. Ze zijn zo sterk dat naast hen ieder ander zijn persoonlijkheid verliest [...] dat het louter berekening is. Ze vergiftigen ons langzaam met de overtuiging dat alle mannelijkheid ter wereld in hen is samengebald. Later nemen wij dan de man die zij voor ons gekozen hebben. [...] Er is echter één zwakke schakel. [...] Er hoeft slechts iemand te komen die hen niet vreest, om het ons *slechts éénmaal* duidelijk te maken. Wat wij van de Steenklamps in ons hebben zal de rest wel doen. (115) (mijn cursivering, bv)

Ze concludeert: 'Dat het alleen maar van onszelf afhangt of we gelukkig zullen worden of niet [...] wanneer je vecht voor je geluk, je zelfs je eigen familie niet mag ontzien' (116). Haar geluk is toch maar van korte duur geweest. De burgerlijke samenleving is te sterk.

Suprematie van de burgerlijkheid

Roza gebruikt de historie van de tante om te beslissen of ze zal toegeven aan de aantrekkingskracht van die 'vreemde' die ze heeft ontmoet. 'Zij is de enige die me [Roza, bv] zou kunnen helpen begrijpen, dacht ik' (64). De tante was 'een vrouw die met haar eigen zwakte [dat ze toegegeven had aan de lichamelijke begeerte voor die jonge boer, bv] afgerekend had' (64). Uit die hele historie besluit Roza dat de burgerlijke klassenbepaalde huwelijksopvattingen de overhand hebben. 'Ze [de tante en haar man, bv] pasten wonderwel bij elkaar: twee mensen van gelijke kracht [...] Juist daardoor was het mogelijk geweest dat hij haar verleden als een schaduw tussen hen had gevoeld. Doch juist daardoor ook zouden zij uiteindelijk elkaar vinden' (162-163).

Roza trekt daarbij ook conclusies uit wat de ongetrouwde schooljuffrouw is overkomen. Die is zwanger. Volgens de roddel in het dorp misschien wel van de burgemeester, in ieder geval van een van de gemeenteraadsleden (73). Door haar professionele status hoort ze niet (meer) bij het volk uit het dorp. 'Zij bezat niet de duistere karaktersterkte,

die de meeste meisjes der steenbakkerijen toeliet hun schande met trotse onbewogenheid te dragen' (74). De proletariërs zouden op haar hun wraak koelen voor het herenrecht waarvan hun jonge vrouwen het slachtoffer waren.⁹ De onderwijzeres heeft evenmin de allure van een vrouw uit de burgerij. 'Ze was ontwikkeld en gevoelig' (74). Zwevend tussen beide klassen heeft ze niet de nodige karaktersterkte om haar lot te dragen. 'De deemoedigheid van haar houding ergerde mij [Roza, bv] en stemde mij terzelfdertijd weemoedig. Op die manier ging zij haar ondergang tegemoet' (92). De jonge vrouw pleegt zelfmoord (201). Ze is geen burgervrouw zoals tante Lieze. Die had 'een innerlijke kracht in haar die zich, evenals bij Steen, in een koele ongenaakbaarheid uitte, en die de meeste mannen onrustig maakte en hen op afstand hield' (61).

De moraal van het verhaal

De (gender)ideologische gelaagdheid van de roman wordt op het niveau van de geschiedenis duidelijk door onder andere 'la morale de l'intrigue' (Jouve, 2001). De hele geschiedenis wordt opgebouwd naar een 'dynastiek' huwelijk tussen de dochter van de eigenaar van de steenbakkerij en de jonge man die de grond bezit en die het bedrijf wil kopen. Al heeft zij geluk dat de man die haar vrouwelijke seksualiteit deed ontluiken ook de man is die door haar vader en door de familiegeschiedenis voor haar bestemd is. Als tegengewicht is er tante Lieze. Voor haar is de passie gestorven met de dood van haar keuterboer. Het burgerlijk huwelijk heeft zij gelaten ondergaan.

Het personage Roza wordt gepositioneerd binnen een burgerlijk patrifocaal vertoog. In dit discours gelden er, zoals in alle vertogen, dwingende historische mechanismen waarbij concepten worden geïnstalleerd door het creëren van dominante categorieën als het burgerlijk huwelijk (tante Lieze) en door marginalisering (de relatie van de jonge tante met de man uit de schorren) en uitsluiting (de ongewild zwangere schooljufvrouw) (Butler, 2011).

Het personage Roza krijgt van haar vader de naam van haar moeder. Ze wordt daarvoor als vrouw (en als toekomstige moeder) ingeschreven in de patrifocale orde. Ze neemt de rol van de moeder in het huishouden over en zij zal de familie en het bedrijf verder zetten, zij het onder een ander patroniem. Vrouwen spelen zo hun rol als ruilobject tussen de clans, i.c. de bedrijven. De tante werd gekoppeld aan de zoon van de eigenaar van

⁹ 'Zij zou het weerloos en kwetsbaar voorwerp vormen waarop de vele slachtoffers uit hun eigen klasse – jonge vrouwen die zich moesten geven voor een betrekking als huismeid of zelfs voor een hard en slecht betaald werk op een der steenbakkerijen – konden gewroken worden' (74).

een aanpalend bedrijf en de broers schuiven de vriend van Rudde, de Nielenaar, eveneens opvolger in een groot bedrijf, naar voor. Roza trouwt uiteindelijk met toestemming van haar vader met de man die het bedrijf dreigt over te nemen.

Jonge vrouwen construeren hun sekse en gender binnen maatschappelijk verantwoordende normen (Mills, 2012). Ze leren zichzelf herkennen in een reeks subjectposities van waaruit het dominante discours voor haar begrijpelijk wordt (Belsey, 2011). In dit geval het bourgeois huwelijk. In aanleg bepalen ze zelf hoe ze gender en sekse zullen 'performen' (Butler): 'dat het alleen maar van onszelf afhangt of we gelukkig zullen worden of niet' (116). Maar in de heteroseksuele cultuur is de mannelijke begeerte de regel en de vrouwelijke passiviteit is het daarvan gewenste effect (Trinh T., 2011). Roza en de jonge tante worden door de mannen aangezocht. Hun begeerte is een gevolg van het gegeven dat zij door die mannen begeerd worden. De vreemde man verklaart Roza bij de eerste ontmoeting zijn liefde. De jonge tante voelde zich op de kermis aangesproken door de jonge boer uit de schorren en zij volgde hem. Toch kwam zij uiteindelijk terecht in een burgerlijk huwelijk en zij legt zich daarbij neer. Roza treft het dat de man voor haar burgerlijke vader acceptabel is.

3.2 De vertelinstanties, de focalisatie en de bewustzijnsvoorstelling

De analyse van de narratologische constructieve factoren maakt duidelijk hoe de vertelling verdeeld wordt tussen de vrouwelijke vertellers en de mannelijke. Als extradiëgetische verteller wordt Roza zo door mannelijke intradiëgetische vertellers geflankeerd dat de in aanleg vrouwelijke stem gemodificeerd wordt. De verdeling van de focalisatie vertoont eenzelfde patroon. Op die manier wordt de voorstelling van het vrouwelijk bewustzijn mee mannelijk gekleurd.

De vertelinstanties

Voor de analyse van de vrouwelijkheidsconstructie is het uiteraard van belang wie vertelt. In *Het hart en de klok* is er Roza als vrouwelijke extradiëgetische ik-vertelinstantie die de vertelling domineert. Dat de vertelling door een vrouwelijke vertelinstantie overheerst wordt, betekent niet noodzakelijk dat de lezer geconfronteerd wordt met een au-

thentieke vrouwelijke stem. Het houdt enkel in dat de vertelinstantie in de roman als vrouwelijk geconstrueerd wordt. Toch is de centrale positie van de vrouwelijke vertelinstantie van belang voor de positionering van de lezer tegenover de vertelling en het vertelde. Hij of zij krijgt tenminste de indruk dat de geschiedenis vanuit de ervaring van de vrouwelijke personageverteller verteld wordt.

In deze roman wordt de dominante vrouwelijke extradiëgetische vertelinstantie geflankeerd door een aantal intradiëgetische vertellers met wie zij de vertelling deelt in dialogen, in een brief of in de vorm van een door haar vertelde monoloog. Als vrouwelijke vertelinstantie wordt haar positie versterkt door de vrouwelijke intradiëgetische verteller, tante Lieze. De andere intradiëgetische vertellers zijn mannelijk: haar broer Lieven, de jonge man die naar haar hand dingt, en vooral de gnomische figuur, vader Bertels, bij wie Roza te rade gaat. De vrouwelijke stem wordt door die mannelijke vertellers ingekapseld. Daarenboven is zij van die andere vertellers de narratee. Er wordt als het ware op haar ingepreparaat. De mannelijke intradiëgetische vertellers zijn talrijk en de gnomische vader Bertels krijgt veel gewicht.

In die verdeling van de vertelling manifesteert zich daarenboven een niet-gemedieerde stem die de verschillende stemmen in de tekst bemiddelt en die bepaalt welke stem het meest betrouwbaar is. De subjectpositie die de lezer kan innemen wordt daarvoor ambigu. De lezer stemt zijn genderideologische positie af op de dominante, niet-gemedieerde stem (Mills, 2012, pp. 62-63). Dat zou hier dan inhouden dat de vrouwelijke stem onder voogdij van de mannelijke komt te staan. Lezers gaan er immers gemakkelijk vanuit dat die dominerende niet-gemedieerde stem mannelijk is (Fetterley, 1978) (Showalter, 1971). Die indruk wordt hier bovendien versterkt door het mannelijk auteursbeeld.

De vrouwelijke extradiëgetische ik-verteller

De dingen die ons uit het rustig verband van het leven rukken zijn doorgaans uit ons eigen verleden gegroeid, heeft pastoor Bertels mij eens gezegd. Maar ik weet niet: ik heb vruchteloos in de vergeten jaren gespeurd. Ik heb sindsdien zo vaak over de verbijsterende gebeurtenissen nagedacht, dat al hun verschrikking hun ontvallen is en ze in mijn herinnering geordend zijn als een weemoedig en innig bezit. (5)

Zo begint *Het hart en de klok*. Hier is een vrouwelijke extradiëgetische eerste-persoonsverteller aan het woord. Ze is op het niveau van vertellen de hoogste vertelinstantie. Na die inleidende passage zal ze het als verteller in de verleden tijd hoofdzakelijk hebben over het ik ('mijn herinnering'). Ze heeft als hoofdfiguur meegemaakt wat ze vertelt. Ze is een extradiëgetische, homodiëgetische (met name autodiëgetische) verteller, die in een 'vertelling achteraf' ('narration ultérieure' [Genette]) de gebeurtenissen weergeeft vanaf 'die

zomernacht, op het einde van augustus van het jaar 1890', toen ze een jonge man ontmoette (6), tot aan die avond van 'Kerstmis 1890', toen haar vader ermee instemde dat die jongeman met haar zou trouwen en zo het familiebedrijf in handen zou krijgen (215-217).

Bij een ik-verteller is er een afstand in de tijd tussen de strategische positie van het vertellend ik en die van het belevend ik.¹⁰ In deze beginlinea's is die afstand tussen de ik-nu en de ik-toen groot.

Vele jaren later heb ik gezien [...] hoe alles wat de herinnering aan die gebeurtenissen in felle kleuren levendig hield, stuksgewijze verdween [...]. Ik ben er mij steeds van bewust geweest dat deze langzame verwording de woekerprijs was waar ik mijn geluk mee heb betaald. (5)

Die ik-nu weet meer dan de ik-toen. Die afstand blijft, maar zodra 'die zomernacht' vermeld wordt, schakelt de verteller over op een positie die in de tijd veel dichters aanleunt bij die van het belevend ik-toen. De vertelling wordt simultaan: 'Ik trachtte mij te herinneren hoe ik de vorige avond in de schemering had liggen staren'(6). Van dan af vertelt ze in de onvoltooid verleden tijd over zichzelf.

Het tweede hoofdstuk begint op dezelfde manier vanuit die vrouwelijke extradiëgetische ik-nu-verteller die achteraf terugkijkt op die woelige ervaring uit haar jeugd. En ook in dit hoofdstuk verschuift de diëgetische locus en wordt de vertelling snel simultaan. 'Ik sliep niet meer die nacht' (16). Van dan af blijven de posities van belevend ik-toen en vertellend ik-nu doorgaans dicht bij elkaar liggen.

Ideologische eigenschappen van de extradiëgetische verteller

Vanuit die aanvangspositie van de vertelinstantie wordt duidelijk dat de kern van de geschiedenis zal zijn hoe de vrouwelijkheid van de autodiëgetische ik-verteller ontwaakte, hoe ze 'tot vrouw' gerijpt is. In *Het hart en de klok* vertelt zij de geschiedenis van het ontwaken van haar 'vrouwelijkheid'. Eerst 'in die nachten waarin ik met schroomvallige verrukking het rijpen van mijn eigen lichaam had gevoeld' (61). 'Een tweede maal' is die rijping door de ontmoeting met 'de vreemdeling' teweeggebracht (16). Het eindpunt – het standpunt van waaruit ze vertelt – is 'een duurzaam geluk [...] [dat] door [...] beproevingen was gestaald' (5). Het is een 'van rust doordrongen [wereld] alsof je eigen hart in die eideloze voldaanheid wordt gewiegd' (15).

Dit is de emotionele patine die de hele vertelling door over die ik-verteller blijft liggen, hoe vreselijk ook de gebeurtenissen geweest zijn: haar ene broer die de andere dodelijk verwondde, een schippersvrouw verleidde, vluchtte en niet meer terugkwam. Haar

¹⁰ De diëgetische locus maakt bij de bewustzijnsvoorstelling het verschil uit tussen een consonante (afstand = klein) en een dissonante (afstand = groter) weergave van het bewustzijn van het ik.

ideale mensbeeld is streven naar de verfijnde verhevenheid boven de driften, waarin volgens Freud de verfijning van de burgerij lag (De Weerd, 1999, p. 10). Het is het ideaal dat haar vader voor haar belichaamde. Hij had 'iets over zich dat iedere onbesuisde daad scheen uit te sluiten' (199). Hij staat voor de basiswaarden die succes genereren in het burgerlijke kapitalisme. Het is de morele en ideologische eigenschap van de hoogste vertelinstantie. Die is door en door burgerlijk. Ze staat ver boven 'de atavistische levenshouding' (138) van de arbeiders en van haar broers (21) (32).¹¹

Ambivalentie bij de extradiëgetische verteller

Het derde hoofdstuk begint met een algemene beschouwing:

De schipper die, na een lange afwezigheid, zijn boot door de laatste bochten van de Rupel stuurde, of de rondreizende leurder die met de open ransel op de buik de dorpsgrens overschreed, wendden onwillekeurig hun blik naar het noorden, waar het Steenhof tegen de koepelende achtergrond afgetekend stond. Er lag in deze eenvoudige hoofdbeweging iets van het eeuwenoud instinct van de zwerver die de etappen van zijn verre tochten met bestendige en vertrouwde dingen merkt: een oude eik, een bronput of een bemoste steen naast de weg. Een enkele blik op het Steenhof verzekerde hen ervan dat er sedert hun laatste bezoek niets in de dagelijkse gang van het leven hier was verstoord. (25)

Zo gaat drie bladzijden lang de beschrijving van het woonhuis door en dan gaat het verder: 'Ik herinner mij nog [...] (27). Dan wordt de sfeer beschreven die er in het huis heerste.

In die eerste alinea van dit derde hoofdstuk is er geen aanduiding van een vertelinstantie. De verteller beschrijft het huis en de omgeving. De beschrijving staat in de verleden tijd. Meer dan twee bladzijden lang blijft die vertelinstantie als een heterodiëgetische verteller buiten de vertelde wereld staan. Dan duikt de homodiëgetische ik-verteller in de tegenwoordige tijd op. Ze vertelt een kindherinnering: 'Ik herinner mij nog hoe talrijke bijzonderheden uit de sprookjes die ik als kind aanhoorde, in die atmosfeer soms plotseeling tot leven werden gewekt, en hoe ik ademloos in bed lag en luisterde' (27). En de beschrijving wordt beëindigd met: 'Zo ging het met alles, mijmerde ik, terwijl ik de laan afdaalde' (28). Daarmee neemt de ik-verteller weer helemaal over en wordt hij post factum voor de lezer de vertelinstantie van de voorafgaande passage.

Bij andere algemene beschrijvingen gebruikt de homodiëgetische ik-verteller soms de je- en heel af en toe de wij-vorm. Zoals in het begin van het tweede hoofdstuk.

¹¹ Die tegenstelling tussen de burgerlijke en de plebeïsche levenshouding vinden we bij Van Aken ook in andere (sociale) romans, zeker ook in *De duivel vaart in ons* (1946) en verder in *De onschuldige barbaren* (1964); *Grut. De mooie zomer van 40* (1966).

Het kleine dorp ligt rustig aan de rivier; vanop de hoogte van het gehucht zie je het land dat zich laag en breed achter het water uitstrekt: de schorren met de eenzame hoeven, de verre torens van de steden en de bossen van Brabant als diepe waters achter hun groene schemerkleur. Over dit alles gaan de dagen onverstoort. Bij pozen komen ziekte en dood, of een der seizoenen slaat een nacht van ontij over het land zoals alleen de oudsten onder ons zich weten te herinneren en die de mensen onrustig maakt en bevreesd. Doch altijd overwint de kracht van deze rust. (15)

Die vage 'we' gaat bijna ongemerkt weer over in een 'je', die een verkapte 'ik' is, en verder naar een pure 'ik'.

Wanneer de morgen op je ogen valt breekt hij je slaap; de hanen kraaien op een nabij gehucht. Soms verlaat je het huis en ga je onder de mensen. Ze kijken naar de lucht; hun woorden zijn eenvoudig en hun gebaren bewegen vol trage wijsheid; ergens zingt een vrouw achter een gesloten deur. Een enkele keer ook zijn er twee die elkaar beminnen. Hun ogen schitteren in een warme glans; ze spreken je toe maar hun woorden schijnen slechts voor elkaar bestemd. Terwijl je luistert komt er een vage ontroering over je; je glimlacht en wanneer je verder gaat probeer je te begrijpen wat er met jezelf is gebeurd. [...]

Maar dan daagt er iemand uit het onbekende [de vreemdeling, bv] op. [...] Dan schijn je te ontwaken [...]. En wanneer je niet begrijpen kan word je een vluchtige pijn gewaar: de jaren keren op je bloed en voor de tweede maal schijn je tot vrouw te rijpen. (15-16)

De vertelinstantie is hier ambivalent. Op het eerste gezicht is hier een heterodiëgetische vertelinstantie aan het woord met de beschrijving van buitenaf van het dorp en van het gehucht. Door het gebruik van 'je' en 'wij' als een verkapte 'ik' blijft de vertelinstantie in wezen een homodiëgetische ik-verteller. Tegelijk spreekt er een instantie mee die ruimer is dan het perspectief van een homodiëgetische ik-verteller. Het perspectief van de 'ik' als deel van een collectief ('het kleine dorp', 'de oudsten onder ons', 'de mensen') dat aan de homodiëgetische ik-verteller voorafgaat, waardoor die niet meer de exclusieve eigenaar van het vertelde is, zoals Kablitz een wij-verteller interpreteert (Kablitz, 2003, pp. 105-111).

Op de aangehaalde passage volgt een witregel en dan gaat de vertelling verder met de gekende ik-verteller: 'Ik geloof dat de vreemdeling in mij die ommekeer teweegbracht' (16). Die passages waarin de ik-verteller niet zuiver homodiëgetisch is, zijn in *Het hart en de klok* niet talrijk. Ze komen als een schets van het belevingskader voor aan het begin van de eerste hoofdstukken en aan het begin van het zeventiende hoofdstuk. In hoofdzaak is de dominante vertelinstantie alles bijeen genomen extradiëgetisch – homodiëgetisch.

De intradiëgetische vertelinstanties

De extradiëgetisch vertelinstantie leent de vertelling geregeld uit aan vier intradiëgetische vertellers, die elk een coherent verhaal vertellen. Daarnaast doen zij in dialogen intradiëgetische uitspraken. Tante Lieze vult als intradiëgetische verteller de vrouwelijke stem van de extradiëgetische Roza aan (105-113). Maar de vrouwelijke ik-verteller wordt niet enkel geflankeerd door een vrouwelijke stem. In *Het hart en de klok* klinken er ook mannelijke stemmen mee. Haar broer Lieven geeft Roza met zijn ingebed verhaal inzicht in de aard van de mannelijke begeerte (173-179). Chris, de vreemdeling die haar het hof maakt, legt haar in een brief het dynastieke aspect van hun relatie uit (215-220). De gnomische Vader Bertels leest haar voor uit de door hem genoteerde kroniek van het geslacht Steenklamp (38-41). Hij kadert de jonge vrouw in de burgerlijke cultuur. Vader Bertels is een heterodiëgetische verteller. Hij maakt geen deel uit van het door hem vertelde. De anderen zijn homodiëgetisch.

Die mannelijke intradiëgetische vertelinstanties kapselen haar vrouwelijke stem in. Ze bepalen mee de vrouwelijkheidsconstructie in deze roman. Het geseksueerde object in een roman is immers een tekstueel effect (Meijer, 1991, p. 85). Genderideologisch vormen die mannelijke vertellers het 'discours de l'autre', de verhalen van de concrete anderen (Lieven, Chris) over haar en over andere mannen en vrouwen. Samen met het 'discours de l'Autre', de verhalen van de cultuur (Vader Bertels), vormen ze een matrix van inconsistente subjectposities waarin een vrouw (hier het jonge vrouwelijke personage Roza) zichzelf als subject leert kennen (Belsey, 2011, p. 342). Het verhaal van tante Lieze brengt haar bij hoe contradictorisch die subjectpositie voor vrouwen is.

De vrouwelijke intradiëgetische vertelinstantie tante Lieze

Roza is geboeid geraakt door een jongeman. Zij raadpleegt haar tante als zij zelf als jonge vrouw uit de burgerij, die moederloos is opgegroeid, niet weet hoe ze op die man van buiten haar familie moet reageren. Kan zij zelf beslissen van wie ze houdt, of zal ze later 'de man [nemen] die zij [hun vaders, bv] voor ons [tante Lieze indertijd en Roza nu, bv] gekozen hebben' (115)? Op de vraag van de tante: 'Hou je van hem?' antwoordt Roza: 'Ik weet het niet [...] Misschien als Steen er niet moest zijn; maar thans is het zo vreemd' (102). Tante Lieze heeft de impact van de burgerlijke huwelijksideologie aan den lijve ervaren. Zij was als zuster van Roza's vader voorbestemd voor een huwelijk met een burgerlijke jongeman met een vermogen. Ze ging er echter vandoor met een keuterboer uit de schorren. Na diens dood keerde zij terug en huwde met haar burgerlijke verloofde. Roza zoekt haar op om inzicht te krijgen in wat haarzelf overkomt.

Het tiende hoofdstuk

Het hele tiende hoofdstuk (105-113) wordt gepresenteerd als een zelfstandig ingebed verhaal over tante Lieze en haar twee relaties. Roza heeft haar opgezocht nadat zij afgeluisterd heeft hoe haar broers een aanslag beramen op Chris Heylen. Dit hoofdstuk is een door een intradiëgetische verteller in de derde persoon vertelde lange monoloog gericht aan Roza als 'narratee'. Het negende hoofdstuk eindigt met: 'Nu zal ik het je moeten vertellen' zei ze [tante Lieze, bv].[...] Zo hoorde ik haar spreken' (102-103).

Dan volgt in een apart hoofdstuk het relaas in de derde persoon van tante Lieze, de keuterboer uit de schorren en haar burgerlijke man, Oom Vinus. Het is een door de extra-diëgetische ik-verteller vertelde monoloog van tante Lieze. Het is als geheel een goed uitgewerkt verhaal. Doordat haar verhaal nadrukkelijk door de dominante ik-verteller wordt aangehaald, is het in de vertelling van Roza ingebed. Maar door de lengte van dit verhaal verdwijnt voor de lezer gaandeweg de stem van de primaire verteller. Tante Lieze wordt als een intradiëgetische – homodiëgetische vertelinstantie in de derde persoon ervaren. Ze begint:

Op een avond, in de lente van het jaar 1865, had zij [de tante, bv] een man ontmoet. Het was kermis in het dorp. Toen het volk begon terug te keren van de hoogmis was er een man gekomen met een draaiorgel op zijn rug. (105)

Ze had zich op de kermis aangetrokken gevoeld door een arme boer en ze was uiteindelijk met hem mee gegaan. Een jaar later was de man gestorven. De tante vreesde dat ze als weduwe in die kleine gemeenschap geïsoleerd zou achterblijven. De plaatselijke pastoor is haar komen opzoeken.

Zij voelde zich zwak en moedeloos. Maar de harde gestalten der Steenklamps beluisterden haar, dacht zij plotseling. Haar gelaat had strak gestaan toen zij gesproken had.

'Ik moet terug naar huis.'

'Ja,' had de priester gezegd. (113)

Daarmee sluit de tante haar vertelling af. Het elfde hoofdstuk dan begint: 'En zo ben ik teruggekomen,' besloot ze mijmerend' (115). De vertelling wordt aan de oorspronkelijke ik-verteller teruggegeven. 'Ergens in de kamer tikte een uurwerk en mijn eigen hart [van Roza, bv] klopte rustig in mijn borst. Ik keek haar aan. Diep in haar ogen lag een schaduw van vermoeidheid' (115). De vertelling loopt verder in een afrondende dialoog (115 – 116).

De monoloog van dit personage wordt in de (vrije) indirecte rede door de dominante ik-verteller verteld.¹² Die dominante stem omkadert en overheerst op die manier die ingebedde vertelling.

De vertelsituatie in de dialogen

Daarnaast komt de tante ook met intradiëgetische uitspraken in een aantal eerder korte dialogen aan het woord (59-64) (102) (115-116) (133-134) (162-164). De dialogen worden ingeleid en begeleid door de dominante ik-verteller. Daardoor worden ook de uitspraken van de vrouwelijke co-verteller ingebed in de dominante vertelling. Ter illustratie analyseer ik hier de eerste dialoog (59-64).

Die dialoog begint met een weinig zeggend en ontwijkend spel van vraag en aanbod over de marginale positie van de vrouw in een burgerlijk gezin. Dan stelt de extradiëgetische verteller Roza de tante vragen: 'Heb jij niet hetzelfde gevoel gekend?' vroeg ik met impulsieve heftigheid' (61). Ze verwoordt het gevoel dat zij als vrouw voor de mannen in huis 'alleen maar een nuttig meubelstuk ware'. Het antwoord van de tante wordt in de directe rede weergegeven:

'Ik was toch ook een vrouw' merkte ze rustig op. Er was geen bitterheid in haar stem. Haar blik verzachtte eensklaps en ze glimlachte afwezig. 'Ten slotte worden we toch steeds wat we zelf willen. Begrijp je het is de strijd van iedere vrouw: dat ze zich moet doen ontdekken. De mannen zijn al te zeer geneigd in ons alleen maar een wezen te zien dat uitsluitend ter bevrediging van hun gemak- en genotzucht geschapen werd. Het feit dat liefde en trouw bij dit onbewust egoïsme niet al hun leefbaarheid hebben ingeschoten, is slechts een magere troost. (61)

Hier blijft de extradiëgetische ik-verteller (Roza) de bovenhand voeren in de vertelling. Het andere personage (tante Lieze) krijgt kort het woord. Zij vertelt in de ik-vorm. Ze spreekt de extradiëgetische verteller boven haar als narratee ('Begrijp je') aan en door het gebruik van 'we' en 'ons' worden ze samen een soort categoriale vrouwelijke verteller ('iedere vrouw').

Dan neemt de dominante extradiëgetische ik-verteller de vertelling weer over. Het lijkt erop alsof zij als een allodiëgetische verteller de geschiedenis van de tante schetst zoals zij die ervaren heeft. Maar het gaat in feite vooral over hoe zij de tante zag. Ze vertelt tegelijk meer over zichzelf (autodiëgetisch).

Ik knikte terwijl ik aan haar eigen leven dacht. Zij had haar strijd op haar eigen manier gevoerd. Het was alsof deze ontdekking het raderwerk van mijn gedachten in beweging zette. Hoe grondig verschilde zij niet van de ongevoelige, bijna ruwe

¹² Door de inleidende zin is het een indirecte rede. Doordat deze passage als een zelfstandig geheel wordt afgebakend, leest ze eerder als een vrije indirecte rede.

vrouw die ik voorheen in haar had gezien? Afgaande op mijn eerste jeugdindrukken had ik haar in gedachten steeds de elementairste bestanddelen der vrouwelijke psyche ontzegd. (61)

Als kind had ik haar altijd gevreesd. De tedere gevoeligheid die soms in onberekenbare buien in haar opwelde, kon haar gelaat niet van die bijna mannelijke onbewogenheid ontdoen. Naarmate ik ouder werd veranderde mijn vrees in ontzag, en pas later heb ik begrepen dat zij vrouwelijker was dan ik ooit had gedacht. (62)

De inbreng van de intradiëgetische ik van de tante als verteller is hier eerder minimaal. Haar replieken worden door de dominante vertelster begeleid met inquit-formuleringen en breedvoerig geïnterpreteerd. Zij reflecteert daarbij op de impact van de woorden van de tante op haar. Ze filtert zodoende de vertelling van haar co-verteller en ze overkoepelt ze. Zij vult bovendien aan met wat ze kan afleiden uit 'de vage zinspelingen van schoolvriendinnen en uit de verschillende verhalen die de ronde deden' (62).

Dan vertelt ze in de derde persoon bondig het levensverhaal van haar tante en haar oom (62-63). Verteltechnisch zijn die passages door de extradiëgetische ik-verteller verteld, zij het vanuit de diëgetische locus van het belevend ik. Maar de inhoud – de interpretatie van het gedrag van de oom en van de tante – is te diepzinnig voor de op het moment van het vertelde te jonge vertelster. Dit fragment kan gelezen worden als een parafrase door de ik-verteller van een monoloog van de tante en eventueel van de oom. Dan klinkt of klinken de intradiëgetische verteller(s) door. Of ze kunnen worden gelezen als een verhaal in de derde persoon van de extradiëgetische verteller, als een relaas van het inzicht dat de bedaagde Roza Steenklamp, de ik-nu-verteller, in de loop der jaren verworven heeft over haar oom en haar tante. Dan is er sprake van tekstinterferentie waarbij de vertelinstantie een zekere auctoriële allure krijgt ten opzichte van de personagetekst.

(oom Vinus)

Nadien had hij zich gewroken [...]. Ze had hem versmaad en zich aan een vreemde gegeven; hij vergat dat niet. Hij hield van haar met een verlangen dat lichaam en ziel als een enkel bezit omvatten wou, en hij kon zich niet bevrijden van het gevoel dat zijn onbeholpen lijf de vlucht van dit verlangen belemmerde. Hij stond voor haar geslotenheid als voor een blinde muur en in elke plooi van haar lichaam voelde hij de aanwezigheid van die ander wanneer hij vol begeerte op haar nederboog. Reeds korte tijd na hun huwelijk dreef die obsessie hem ertoe haar te bedriegen. (62-63)

(tante Lieze)

Ze maakte hem geen verwijten. Het kind dat hij verwekte had ze liefgehad.

(overvloeiend in de voorstelling van hen beiden)

Ze hadden het zien opgroeien en hadden gezien dat de gevoelens, die zij angstvallig en trots voor elkaar verborgen hielden, zich onbelemmerd in de knaap ontplooiden. Ze hadden begrepen maar niet toegegeven. Nadat hun zoon getrouwd was en ze weer alleen gebleven waren, was het leven voortgegaan. (63)

De mannelijke intradiëgetische vertelinstanties

Ook de inbreng van de mannelijke intradiëgetische vertelinstanties wordt op die manier in de vertelling van de extradiëgetische verteller ingebed. De weergave van het bewustzijn van het vrouwelijk personage wordt ermee gekleurd.

Lieven

Net zoals bij het verhaal van tante Lieze en haar man uit de schorren in het tiende hoofdstuk is de inbreng van Lieven een door de ik-verteller in de derde persoon vertelde monoloog (173-179). Op zijn sterfbed vertelt Lieven zijn zuster hoe hij op een dronken kermisnacht Tille ontmoette en hoe hij aan haar verslingerd raakte. Later bleek dat zijn broer Rudde en zij een seksuele relatie hadden. Lieven viel zijn broer met een mes aan en verwondde zichzelf in dat gevecht. Hij ligt dodelijk gewond op zijn bed en zijn zus verzorgt hem. Rudde heeft hem voor hij de streek verliet nog een laatste keer bezocht. Dan zegt Lieven tegen zijn zus: 'Ik moet het je vertellen.' Zij wordt zo zijn narratee: 'Ik zag een glimp van zijn witte tanden toen hij, toonloos als bij zichzelf, begon te spreken' (173).

Het was drie jaar geleden, de dag van Reet-kermis. Hij was er samen met Rudde heen getrokken. Ze hadden de danstenten bezocht en hij had met vele meisjes gedanst. Het was een drukkende dag in juli en hij had dorst gekregen. (173)

Door de lengte van die ingebedde vertelling (173-179) en door de witregels voor en na krijgt die passage de allure van een zelfstandige vertelling. Maar door de inleidende zin blijft het een door de ik-verteller vertelde monoloog van het personage Lieven. Het is wat Bal een 'embedded actor's text' noemt, waarbij het kan gebeuren dat de lezer bij een uitgewerkte fabula de primaire verteller gaandeweg vergeet (Bal, 1985 [2009], pp. 56-57). Het mannelijk personage Lieven is hier een intradiëgetische verteller die aan de extradiëgetische verteller is ondergeschikt. Hij vertelt over zichzelf en over wat hem is overkomen. Zijn vertelling is zodoende homodiëgetisch.

Aansluitend op die vertelde monoloog en na de witregel krijgt het personage Lieven het woord, dat hem in de inleidende zin voor die passage was toegedicht, opnieuw. De ik-verteller wordt daarbij ook nadrukkelijk opnieuw als narratee aangesproken. In dit deel van de monoloog vertelt Lieven in de ik-vorm.

Hij zei: 'Wij haatten elkander om haar. Nooit hebben wij een woord over haar gerept, maar wanneer ik bij hem was las ik zijn gedachten op zijn gezicht. Ik heb hem achtervolgd. Het was niet moeilijk. Ik voelde het aan mijn eigen lichaam wanneer

hij het huis verliet om haar te ontmoeten. Wat die nacht gebeurde was onvermijdelijk. Ik heb gemeend sterker te zijn dan hij. Doch ik heb me vergist. Zelfs als hij haar niet meer aanraakt en weggaat zal hij de sterkste zijn. Zij zal mij haten. Begrijp je mij thans?’

‘Je moet nu slapen,’ zei ik zacht.

‘Begrijp je mij thans, jij met je vreemdeling?’

Er was een bittere klank in zijn stem, alsof hij zichzelf hoonde. (179)

Er is een sterke mate van tekstinterferentie tussen vertellertekst en personagetekst, waardoor de mannelijke stem voor de lezer overheerst. De intradiëgetische passage wordt door declaratieve zinnen begeleid. Ze verhoudt zich tot de vertellerstekst als een bijzin tot de hoofdzin (Bal, 1985 [2009], pp. 56-57). Wat Lieven zegt wordt in de bewustzijnsvoorstelling van Roza geïntegreerd.

Chris Heylen

De jonge indringer die om haar hand en om het bedrijf werft, komt aan het woord in een aantal dialogen met de ik-verteller (7-13) (77-81) (117- 120) en in een dialoog met haar vader (225-229). In die dialogen komt hij in de directe rede rechtstreeks aan het woord. Die intradiëgetische uitspraken van het personage worden gekaderd door begeleidende duidingen door Roza: ‘antwoordde hij met grappige verbazing’ (117). Zijn uitspraken blijven daardoor ondergeschikt aan de dominante vertelinstantie, zoals dat ook het geval is bij de dialogen van tante Lieze. Daarnaast is er van zijn hand een lange brief aan haar (215-220).

De brief

De lange brief schrijft Chris Heylen als hij herstelt van de aanslag door haar broers. Daarin heeft hij het slechts heel even over de aard van hun relatie. Hij weidt vooral uit over de dynastieke voorbestemdheid. Zij is een Steenklamp, eigenaars van een bedrijf dat ze van vader op zoon uitgebouwd hebben.

De brief is in de ik-vorm geschreven. We hebben te maken met een intradiëgetische verteller die als een homodiëgetische verteller over zichzelf vertelt. Door de aanspreking is de brief nadrukkelijk aan de ik-verteller als narratee gericht. Zij leest hem, waardoor zij als verteller de brief citeert. ‘Het omslag scheurde luid in de stilte’ (215) kan als inleidende zin doorgaan. De brief is dan een ingebedde personagetekst waarbij de lezer gaandeweg de primaire vertelinstantie uit het oog verliest, al wordt zij herhaaldelijk als narratee aangesproken. Het citeergehalte wordt versterkt doordat de ik-verteller een vage mede-lezer (haar vader?) aanhaalt. ‘Ik had het gevoel of iemand zich over mijn schouder heen boog om mee te lezen, en onwillekeurig keek ik om. Maar er was niemand in het

vertrek' (215). Zodoende ontstaat er ook hier een hoge mate van interferentie tussen personagetekst en vertellertekst.

De gnomische figuur vader Bertels

Reeds in de eerste zin van de roman valt op hoe naast die vrouwelijke autodiëgetische ik-verteller de gnomische figuur 'pastoor Bertels' vermeld wordt. Hij zal in de weergave van de geschiedenis mee aan het woord komen met de uitleg die hij aan de jonge vrouwelijke ik-verteller geeft over het verleden van haar familie. Doorgaans citeert de verteller hem woordelijk, zoals in onderstaande passage.¹³ Ze heeft hem gevraagd naar de ware toedracht van de ontstaansgeschiedenis van het geslacht Steenklamp (29-32). Als pastoor houdt hij de geschiedenis van zijn 'parochie' bij en hij focust daarbij op de dominante familie. Hij probeerde legende en feiten van elkaar te onderscheiden.

Dan hoorde ik hem lezen [...].

'In het kerkelijk register van Rumst duikt de naam Steenklamp voor het eerst op in mei 1813, naar aanleiding van het huwelijk van Stefaan Steenklamp met Julia Torbeek.

In de registers der omliggende gemeenten is voordezen evenmin een spoor van die naam te vinden. Hij moet dus waarlijk een vreemdeling geweest zijn, en zodoende schijnt er een zekere overeenkomst te bestaan met de geheimzinnige komst der legendarische figuur. Misschien stamde hij wel uit een buitenlands aristocratisch plattelandsgeslacht en was hij om een of andere reden gedwongen geweest zijn streek te verlaten. De Torbeecks echter waren toen reeds de grootste grondbezitters van de streek. Hoe de zaak zich heeft voorgedaan is moeilijk met zekerheid te zeggen. Ik vermoed dat Stefaan knap was – van het hier ongewone, zuiderse type – en dat de dochter der Torbeecks op hem verliefd geworden is. Waarschijnlijk hebben haar ouders zich zo lang mogelijk tegen het huwelijk verzet en hebben de omstandigheden dit uiteindelijk in de hand gewerkt, want vier maanden na het huwelijk, in september 1813, vermeldt het register de doopplechtigheid van een mannelijk kind, dat naar de vader van Stefaans vrouw Amandus werd genoemd. (38–39)

[Hij bouwt het goed Steenhof. Daarbij betrapt hij de bouwheer die zijn jonge vrouw lastig valt. Een jonge nachtelijke stroper heeft een gevecht gehoord en een plons. De bouwheer is verdwenen en het gerucht doet de ronde dat Stefaan Steenklamp hem gedood heeft. Het is de kiem van een Griekse tragedievloek die over het geslacht blijft hangen. De zoon van de stamvader verongelukt bij het bouwen van een gedurfde ovenschoorsteen. Diens

¹³ Dat wordt typografisch aangegeven met de aanhalingstekens die gebruikt worden om in dialogen wat wordt gezegd letterlijk weer te geven.

zoon, Roza's vader heeft hem gevonden (40). De achterkleinzonen (Lieven en Rudde) zullen de tragedie voltrekken (139).

Door de laatste zin voor de witregel 'Dan hoorde ik hem lezen' wordt de oorspronkelijke ik-verteller de narratee van de intradiëgetische verteller. Die leest hier voor wat hijzelf als historiograaf van het dorp en van het machtigste geslacht in die streek noemde. Hij haalt zijn informatie uit

het kerkelijk register en uit wat oude mensen me vertelden, wat op zichzelf reeds een erg onbetrouwbaar materiaal uitmaakt, en dat ik nadien met persoonlijke vermoedens heb aangevuld. (40)

Hij werd als personage door de extradiëgetische vertelinstantie voorgesteld, maar hij vertelt zelf het verhaal van de geschiedenis van het geslacht Steenklamp, wat blijkt uit de modale verwoording: 'Hij [de stichter van het geslacht, bv] moet dan werkelijk een vreemde geweest zijn. [...]. Ik vermoed dat Stefaan knap was' (39).

Vader Bertels is een intradiëgetische verteller. Hij vertelt in de ik-vorm over gebeurtenissen die hij niet zelf meemaakte (allodiëgetisch). Hij staat als gnomische figuur boven en buiten de gemeenschap. Ten opzichte van wat hij in deze passages over de voor-geschiedenis vertelt, is hij een heterodiëgetische verteller die weergeeft wat hij gehoord en gelezen heeft Er is m.a.w. geen autodiëgesis. Door de inleidende zin 'Ik hoorde hem lezen' wordt ook zijn vertelling een door de ik-verteller (Roza) in de directe rede vertelde geschiedenis. Haar dominerende vertellersstem overheerst en de intradiëgetische stem wordt in haar vertelling ingebed.

Vader Bertels komt net zoals de andere personagevertellers verder nog aan bod in doorgaans korte dialogen. De vertelsituatie is daarin uiteraard dezelfde als in de andere dialogen. Ze worden gekaderd door begeleidende duidingen door Roza, waardoor zijn uitspraken daar ondergeschikt blijven aan de dominante vertelinstantie.

De vertelsituatie: een overzicht

De vertelsituatie wordt gedomineerd door de vrouwelijke extradiëgetische – hoofdzakelijk homodiëgetische ik-verteller: Roza Steenklamp. Als dominerende vertelinstantie medieert ze een aantal intradiëgetische vertelinstanties door middel van dialogen en van ingebedde vertellingen. De intradiëgetische vertelinstanties zijn eveneens homodiëgetisch, op vader Bertels na die buiten het door hem vertelde staat (heterodiëgetisch). Het geeft hem als gnomische figuur een overzichtspositie.

Tante Lieze versterkt de vrouwelijke vertellersstem. Lieven Steenklamp, Chris Heylen en vader Bertels brengen een mannelijke stem in. Die mannelijke stemmen overwegen

in aantal. Van de intradiëgetische vertellers is de vrouwelijke extradiëgetische ik-verteller telkens nadrukkelijk de narratee. Die vertellers – ook de mannelijke – praten als het ware op haar in. Ze kapselen op die manier haar vrouwelijke stem in. Zo wordt er ook een ‘male-centered frame of reference’ (term van De Lauretis) gecreëerd. Toch krijgen de vrouwelijke verteller en haar covertelster in *Het hart en de klok* een belangrijke subjectpositie waarbij de lezer aansluiting kan vinden.

Als vrouwelijke vertelinstantie gaat Roza over zichzelf vooral in op het ontwaken van haar vrouwelijke begeerte. Daarover gaat zij te rade bij die andere vrouwelijke (intradiegetische) verteller, die het er ook over heeft hoe zij als jonge vrouw door de jonge boer uit de schorren onweerstaanbaar werd aangetrokken. Als verteller brengt zij ook de dominante burgerlijke context aan waarin vrouwen hun vrouwelijkheid moeten constitueren. De mannelijke intradiëgetische vertellers (Chris, Vader Bertels) werken die context verder uit. Lieven van zijn kant heeft het over de mannelijke begeerte, die veel met de vrouwelijke gemeen heeft.

Focalisatie

In *Het hart en de klok* is de extradiëgetische – homodiëgetische persoonsgebonden vertelinstantie Roza de voornaamste focalisator. Zij percipieert en appercipieert de gebeurtenissen en de actoren, zichzelf inclusief: ‘ik zag de anderen’, ‘voelde ik’, mijmerde ik’ (46-47). Of: ‘hoorde ik hem lezen’ (38).

In de algemene beschouwingen over de streek en de mensen zoals in het begin van het derde hoofdstuk is de focalisatie ambigue. Ze wordt uitgeleend aan een passant, een schipper of een leurder (25). In hun perceptie klinkt die van de ik-verteller-focalisator door. Op die manier wordt de focalisatie verruimd tot niet direct bij de actie betrokken actoren.

Zoals het daar op de helling stond, van elke richting uit zichtbaar, scheen het Steenhof *inderdaad* het dorp tot in zijn kleinste levensuitingen te bewaken en te hoeden. De kleine huisjes, met de witgekalkte muren die door de zwaveluitslag waren vergeeld, schenen nog nietiger onder de gestrenge spiedende aandacht van het groot gebouw. (25) (mijn cursivering)

In de ingebedde verhalen ligt de focalisatie bij de intradiëgetische vertellers. Maar de extradiëgetische verteller-focalisator is telkens ook de expliciete narratee. Er is daardoor interferentie met de focalisatie door de extradiëgetisch- homodiëgetische verteller-focalisator.

Zo wordt door Roza over Tante Lieze verteld dat zij vertelt wat zij ervaarde bij wat zij deed. We kunnen hier spreken van een ingebedde focalisatie (Bal, 1985 [2009], pp. 160-163). De focalisatie door intradiëgetische personagegebonden vertellers, of het nu tante Lieze is of Lieven, Chris of vader Bertels, wordt ingebed in de focalisatie door de extradiëgetische verteller-focalisator, Roza Steenklamp. De niveaoverschuiving wordt duidelijk aangegeven door werkwoorden van perceptie. Tante Lieze wordt ingeleid door: 'zo hoorde ik [Roza, bv] haar spreken' (103); vader Bertels door 'dan hoorde ik hem lezen' (38). Lievens ingebed verhaal wordt geïntroduceerd door: 'ik zag een glimp van zijn witte tanden toen hij [...] begon te spreken' (173). En Roza profileert zich als lezer van de brief van Chris (215). De lezer krijgt de focalisatie door die personages gepresenteerd door de focalisatie door Roza. Met andere woorden: de (ap)perceptie van de ingebedde vertellers-focalisatoren wordt ingebed in de focalisatie door de voornaamste verteller-focalisator. Tegelijk wordt de focalisatie telkens weergegeven op een manier die nauw aansluit bij de ervaring van de ingebedde focalisatoren. Bij Mieke Bal heet dat 'free indirect focalization' (Bal, 1985 [2009], p. 162).

In de dialogen wordt de personagegebonden focalisatie nog sterker overkoepeld door de focalisatie door de extradiëgetische verteller-focalisator. Ze wordt mee gekleurd door de begeleidende en interpreterende formuleringen.

Identiteitsrelaties bij vertelinstantie en focalisatie

Er is een nauw verband tussen 'wie zegt' en 'wie ziet', tussen vertelinstantie en focalisatie, waarbij ook de relatie tussen subject en object van de focalisatie een rol speelt. Voor de analyse van de vrouwelijkheidconstructie is vooral de genderverdeling daarbij van belang. In eerste instantie ga ik na hoe de identiteitsrelaties tussen vertelinstantie en focalisatie liggen bij Roza, de dominante extradiëgetische en homodiëgetische verteller. Onderschied aan de extradiëgetische vertelinstantie zijn intradiëgetische vertellers. Zij vertellen ondanks de verschillen qua vorm ingebedde verhalen. De identiteitsrelaties tussen vertelinstantie en focalisatie zijn daar van hetzelfde type.

Identiteitsrelaties bij de homodiëgetische ik-verteller

Als eerste-persoonsverteller presenteert Roza de vertelling hoofdzakelijk vanuit de diegetische locus van het belevend ik. De identiteitsrelaties tussen vertelinstantie en focalisatie hier zijn in het schema van Nieragden van het type:

$$P = V / V = F / F = A \quad \text{of} \quad (F \dagger A)$$

De focalisatie is deels isoperspectivisch. Er is m.a.w. een homodiëgetische personagegebonden vertelinstantie ($P = V$) waarvan de identiteit samenvalt met die van de focalisator

(V = F). Roza Steenklamp vertelt en zij percipieert en appercipieert. Als zij het over zichzelf heeft, is de focalisatie isoperspectivisch. De identiteit van subject en object van de focalisatie is dezelfde (F = A). Daar de identiteit van de focalisator ook samenvalt met die van de verteller geldt ook (V = A). De vertelling is dan in hoge mate autodiëgetisch.

In dergelijke autodiëgetische passages met isoperspectivische focalisatie, formuleert Roza in eerste instantie haar eigen perceptie en apperceptie van haar vrouwelijkheid:

dit ontijdig ontwaken [...] was mij nooit eerder overkomen sinds die verre nachten waarin ik met schroomvallige verrukking het rijpen van mijn eigen lichaam had gevoeld. (6)

Het biedt de lezer de kans de vrouwelijkheidsconstructie te lezen buiten wat De Lauretis benoemt als het 'male-centered frame of reference' (De Lauretis, 1987, p. 17).

De isoperspectivische focalisatie brengt mee dat Roza als de verteller-focalisator beperkt is tot haar eigen denken en voelen. Van wat de anderen doen brengt zij enkel wat effect had op haar perceptie. Ze begeleidt het denken en aanvoelen van anderen met modale formuleringen. Ze heeft immers geen directe toegang tot hun (ap)perceptie. 'Hij [Chris bij de eerste nachtelijke ontmoeting, bv] scheen na te denken [...] ofschoon er plaagzucht in zijn stem geklonken had, kwam die vage ontroering weer over mij' (11).

Bij isoperspectivische focalisatie bij de eerste-persoonsverteller corrigeert het vertellend ik het belevend ik nauwelijks. Het narratieve statement bevat niet veel meer dan wat het belevend ik op het moment van het gebeuren percipieerde (Edmiston). Roza's onzekerheid over haar gevoelens wordt omzeggens nergens bijgestuurd, op een paar zeldzame passages na waar ze vanuit het nu-moment van het vertellen reflecteert. Als ze het als ik-nu verteller over het ik-toen heeft, is de focalisatie exoperspectivisch.

Maar ik weet niet: ik heb vruchteloos in de vergeten jaren gespeurd. Ik heb sindsdien zo vaak over de verbijsterende gebeurtenissen nagedacht, dat al hun verschrikking hun ontvallen is en ze in mijn herinnering geordend zijn als een weemoedig en innig bezit. (5)

De focalisatie bij Roza blijkt doorgaans empathisch met de nodige twijfel over haar gevoelens bij wat haar overkomt.

Er zijn daarnaast passages waar Roza als homodiëgetische verteller-focalisator vertelt wat zij ziet dat de anderen doen.

$$(P = V) (V = F) (F \neq A)$$

De identiteiten van subject en object van de focalisatie verschillen. De focalisatie is er in aanleg exoperspectivisch. Het niveau van autodiëgesis is dan volgens Nieragden medium. De ik-verteller wordt er geconfronteerd met de andere actoren en met het effect dat hun handelen en spreken op haar heeft. Daardoor ligt de focus voor de lezer eerder bij haar.

De focalisatie behoudt daarbij een sterke isoperspectivische inslag. De toegang die zij heeft tot de perceptie van de anderen is beperkt. Ze kan enkel proberen te raden wat er echt in de anderen omgaat

Ik zag de anderen slechts even toen ze aan tafel kwamen. Ondanks hun uiterlijke onbewogenheid voelde ik dat Rudde en Steen om de een of andere reden opgewonden waren. Ze hadden hun lichte zomerjassen uitgetrokken en over hun verbrand gezicht lag een zweterige glans. Lieven zag er zoals altijd overdreven slaperig uit, doch aan de verholten blikken die hij de anderen van tijd tot tijd toewierp bemerkte ik dat hij hun iets te zeggen had. Eindelijk kon hij zich niet meer bedwingen, maar er was geen spoor van ongeduld of nieuwsgierigheid in zijn stem te bekennen toen hij sprak. 'Hoe gaat het met het water?' (46)

Identiteitsrelaties in ingebedde vertellingen

In de focalisatie door Roza zijn de ingebedde verhalen van de intradiëgetische vertellers object van haar focalisatie. Die exoperspectivische focalisatie interfereert met de ingebedde focalisatie van de intradiëgetische vertellers. Schematisch voorgesteld:

$$P = V_{\text{extr}} / V_{\text{extr}} = F / F \dagger A / \quad \begin{array}{l} \text{---} \\ \text{---} \end{array} \quad P = V_{\text{intr}} / V_{\text{intr}} = F / F = A \text{ of } F \dagger A$$

De ingebedde personagebonden focalisatie door tante Lieze, Lieven en Chris is hoofdzakelijk isoperspectivisch. Zij percipiëren vooral zichzelf. Tante Lieze en Lieven hebben het over een gebeurtenis uit het verleden. De focalisatie is daar exoperspectivisch. Maar doordat de ingebedde vertelling wordt voorgesteld als door Roza gehoord, verdwijnt de afstand tussen vertellen en beleven op de achtergrond. Op die manier voelt de focalisatie toch eerder als isoperspectivisch aan.

Wanneer de intradiëgetische vertellers het over de andere personages hebben is hun focalisatie uiteraard exoperspectivisch. Die passages zijn weinig talrijk. Vader Bertels heeft het uitsluitend over de voorgeschiedenis. Bij hem is de focalisatie helemaal exoperspectivisch.

Maar de ingebedde focalisatie wordt overkoepeld en meegekleurd door de begeleidende en interpreterende formuleringen in de exoperspectivische focalisatie door de dominante verteller-focalisator. Ter illustratie een fragment uit een dialoog tussen Roza Steenkamp en Chris Heylen bij hun tweede ontmoeting.

Zij was naakt aan het zwemmen en ze zwom tegen zijn roeiboort op. Ze kleedt zich snel aan terwijl hij niet toekijkt en dan hebben zij een afscheidsgesprek.

'Kan ik je nog eens zien?' vroeg hij.

Zijn vraag verraste mij. 'Waarom?'

(1) 'Misschien omdat ik van je hou. Maar vast weet ik het niet. Ik had mijn tweede ik nog niet geheel ontdekt.' (2) Hij lachte, maar het klonk gedwongen, alsof hij probeerde zijn verlegenheid te verbergen, en het besef dat ik de toestand beheerste maakte mij roekeloos.

'Waarom heb je me dan daarstraks niet bekeken?'

(3)'Wanneer? O toen? Wel een vrouw is als een degenkling. Zolang zij opgesloten zit in haar eigen gevoelswereld blijft zij even onschadelijk en koel als het wapen in zijn schede. Maar in de handen van een man worden ze beiden levend en vol van een gevaarlijk vuur. En het is beter je gezicht te laten kerven door een rapier van Heidelberg, dan gekwetst te worden door een vrouw.'

(4)'Misschien ben ik te dom om uit dergelijke onzin wijs te raken,' viel ik hem schamper in de rede, vastbesloten hem thans op zijn beurt tot het uiterste te drijven. 'Kan je mij niet een duidelijker antwoord geven?' (80)

In (1) en (3) ligt de focalisatie bij Chris Heylen ($V_{\text{intr}} = F$). In (1) is hij tegelijk subject en object van de focalisatie ($F = A$). In (3) is de vrouw in het algemeen object van zijn focalisatie ($F \dagger A$). In (2) en (4) krijgen we de (ap)perceptie van de extradiëgetische verteller ($V_{\text{extr}} = F$). Zijn uitspraken zijn object van haar focalisatie ($F \dagger A$). Uit haar begeleidende commentaar blijkt dat zij zijn uitspraken taxeert als een gevecht om de beheersing van de situatie. Zij reageert 'schamper', waardoor zijn (ap)perceptie van vrouwelijkheid door de lezer minder ernstig wordt opgenomen.

Die interferentie heeft belangrijke consequenties voor de analyse van het genderaspect van de focalisatie. De vrouwelijke focalisatie door Roza domineert. Ze wordt versterkt door de als vrouwelijk geconstrueerde (ap)perceptie door tante Lieze. De focalisatie door de mannelijke focalisatoren wordt door Roza als focalisator niet alleen gefilterd door haar interpretatie ervan. Haar vrouwelijke visie wordt ook gekleurd door de mannelijke perceptie. Lieven illustreert uitvoerig hoe hij Tille als vrouw ervoer en Chris schrijft haar hoe hij haar als vrouw ziet. Ze dringen hun mannelijke visie op vrouwelijkheid als het ware aan haar op opdat zij zou begrijpen welke rol zij als vrouw tegenover mannen vervult. Lieven rondt af: 'begrijp je mij thans, jij met je vreemdeling?' (179). Roza bedenkt daarbij: 'er was een bittere klank in zijn stem, alsof hij zichzelf hoonde' (179). Zij interpreteert Lievens mannelijke visie op vrouwelijkheid alsof hijzelf beseft dat ze respectloos is. Alsof hij beseft dat zij als vrouw door mannen als hij onheus benaderd wordt.

Genderverdeling van de focalisatie

Hoe een tekst gender presenteert blijkt onder meer uit de verdeling van de focalisatie. In *Het hart en de klok* is de focalisatie gelaagd. De dominante focalisator, Roza Steenklamp, is vrouwelijk. Wat zij als subject van de focalisatie percipieert in verband met vrouwelijk-

heid kan doorgaan als een vrouwelijke constructie van vrouwelijkheid. Ook tante Lieze is een vrouwelijke focalisator. Zij vult de vrouwelijke voorstelling van vrouwelijkheid aan en ze modificeert de perceptie en apperceptie van de jonge vrouw die haar expliciet om advies vroeg. Die bedt deze focalisatie in haar eigen perceptie in.

De focalisatie door vader Bertels, Lieven Steenklamp en Chris Heylen is mannelijk. Object van hun focalisatie is de betekenis van vrouwelijkheid voor mannen. Bij de analyse van de concrete vrouwelijkheidsconstructie zal blijken dat vader Bertels focust op de patriarchaal-burgerlijke context. Voor Chris Heylen kadert vrouwelijkheid ten dele in het kapitalistisch systeem. Via de vrouw verwerft hij het bedrijf. Lieven voelt vrouwelijkheid eerder aan als object van de begeerte van de man. De focalisatie door de ingebedde mannelijke focalisatoren omkadert zodoende de vrouwelijke vrouwelijkheidsconstructie en ze perkt ze in. Als vrouwelijke dominante focalisator neemt Roza de mannelijke focalisatie mee op in de constructie van haar perceptie van vrouwelijkheid. Ze focaliseert binnen een mannelijk (patrifocaal) referentiekader.

In het hoofdstuk over karakterisering van personages analyseer ik uitvoerig hoe de vrouwelijkheidsconstructie door die constellatie van de focalisatie bepaald wordt. Daar ga ik na welke aspecten van vrouwelijkheid aan bod komen en hoe ze respectievelijk door de vrouwelijke en mannelijke focalisatoren gepercipieerd en geapperceptieerd worden. Daaruit valt de (gender)ideologische dimensie te deduceren (Jouve).

De bewustzijnsvoorstelling

De verwevenheid van vertelsituatie en focalisatie reflecteert in de bewustzijnsvoorstelling. Over het geheel van de roman genomen is *Het hart en de klok* in aanleg een egoververtelling door Roza Steenklamp. De ingebedde vertellingen zijn als vertelde monologen daarvan een onderdeel. Toch hebben ze ook hun eigenheid waarmee bij de analyse van de bewustzijnsvoorstelling en van het effect daarvan op de vrouwelijkheidsconstructie rekening moet worden gehouden.

In dit onderdeel analyseer ik eerst de hoofdvertelling. Daarna komt de bewustzijnsvoorstelling door tante Lieze in het gesprek met Roza (61-63) en in de vertelde monoloog (105-113) aan bod. Het ingebedde verhaal van Lieven (173-179) is als bewustzijnsvoorstelling daaraan gelijk. De brief van Chris (215-220) en de kroniek die vader Bertels voorleest (38-41) hebben dan elk weer een andere vorm van bewustzijnsvoorstelling. Die analyseer ik dan opnieuw apart. De brief heeft het statuut van een zelfvertelde monoloog. De kroniek is een bewustzijnsverhaal.

Uit die analyse van de bewustzijnsvoorstelling kan worden afgeleid wat als mannelijke of als vrouwelijke voorstelling bedoeld is.

De egoververtelling / zelfvertelde monoloog door de ik-verteller

Over de hele roman genomen wordt het bewustzijn van de ik-verteller voorgesteld in een egoververtelling die overwegend consonant is. Slechts af en toe zijn er korte dissonante intrusies. Die bewustzijnsvoorstelling leunt ook dicht aan bij de zelfvertelde monoloog, waar de verteller zijn temporeel afstandelijke positie en zijn cognitief privilege opgeeft en de focus op het belevend ik valt.

Met een inhoudelijke parafrase vertelt Roza Steenklamp over zichzelf en over de andere personages met wie ze te maken krijgt. Tegelijk incorporeert ze in haar vertelling de bewustzijnsvoorstelling van en door de anderen in de ingebedde verhalen.

In het geheel van haar consonante egoververtelling – de vertelling is er simultaan – beschrijft de ik het beleven direct. De verteller identificeert er zich met haar vroegere zelf. Ze maakt er met uitzondering van de dissonante intrusies (47) (51) (97) (125) geen allusie op inzicht achteraf. Als homodiëgetische ik-verteller heeft ze hier geen alwetende toegang tot haar vroegere bewustzijn. Het bewustzijn van de jonge vrouw wordt er door haarzelf voorgesteld met alle beperkingen van de simultane diëgetische locus. Roza Steenklamp wordt als zeer betrouwbaar voorgesteld. Haar vertelling is overwegend consonant, waardoor vertellen en beleven dicht bij elkaar lijken te liggen. Ze weet wat er gebeurd is, en ze beweegt zich vlot op de tijdas van toen naar nu. Ze wordt niet gehinderd door enige vorm van vergeetachtigheid, maar haar levenservaring toen was beperkt.

Voor zover ze het niet door middel van ingebedde verhalen weergeeft, stelt ze het bewustzijn van de andere personages voor door de filter van haar eigen focalisatie. Ze heeft geen directe toegang tot hun bewustzijn, wat zich uit in de modale formuleringen: ‘alsof hij wou te kennen geven’, ‘een ogenblik scheen het of Lieven’ (46).

In enkele schaarse, korte dissonante frasen is er wel inzicht achteraf. ‘Vreemd, mijmerde ik, dat ik thans aan die gebeurtenis kon denken als aan iets waarvan men instinctmatig weet dat het later zal ten goede keren’ (47). Een paar keer reflecteert de vertelinstantie kort vanuit de positie van het ik-nu op gebeurtenissen van toen, of over gebeurtenissen die buiten het tijdsbestek van de geschiedenis vielen. ‘Ik vrees dat ik hem [haar vader, bv] slechts begrepen heb toen hij voorgoed uit mijn leven was gegaan. Jaren later, toen de dood tussen ons beiden was (51). Over haar broer Lieven: ‘Pas vele jaren nadien heb ik begrepen dat hij uit hetzelfde hout gesneden was als de geniaalste geldmagnaten’ (97). Aan de aanslag op de man met wie zij zal trouwen, denkt zij op het nu-moment van het vertellen: ‘Al wat die nacht gebeurde herinner ik mij nog steeds alsof het pas gisteren was voorgevallen’ (125). Het zijn korte intrusies waar het vertellend ik, zoals in een zelfvertelde monoloog, terugkeert naar de nu-positie van het vertellen, waar m.a.w. de vertelling eerder een vertelling achteraf is en waar de bewustzijnsvoorstelling dissonant is. Daardoor krijgt de voorstelling van haar bewustzijn een teleologische toets. De lezer behoudt zicht op de burgervrouw die zij geworden is.

Naast die korte dissonante tussenkomsten zijn er ook in het begin van de eerste hoofdstukken passages waarin in de egoververtelling het bewustzijn van het ik-nu wordt voorgesteld, zoals in de beginpassage van de roman, die ik eerder al citeerde.

Het kleine dorp ligt rustig aan de rivier, vanuit de hoogte van het gehucht zie je het land [...] zoals alleen de oudsten onder ons zich weten te herinneren.[...] Soms verlaat je het huis en ga je onder de mensen [...]. Ze spreken je toe [...]. Terwijl je luistert komt er een vage ontroering over je; je glimlacht en wanneer je verder gaat probeer je te begrijpen wat er met jezelf is gebeurd. (15)

In dit schakelen met de diëgetische locus wordt het groeiend zelfbewustzijn ('begrijpen wat er met jezelf gebeurd is') van de jonge vrouw Roza Steenklamp het thema. Ze is op zoek naar de betekenis die vrouwelijkheid voor haar kon hebben, hoe ze haar gender heeft opgevoerd (to perform, Butler). Ze vraagt zich af welk vrouwelijkheidsvertoog voor haar was weggelegd. In *Het hart en de klok* zoekt Roza Steenklamp op een cruciaal moment in de ontwikkeling van haar vrouwelijkheid in haar omgeving naar de gendervertogen van waaruit ze haar gender kan bepalen. In haar egoververtelling / zelfvertelde monoloog brengt ze daarvan het relaas.

Incorporeren van vertogen

Ze stelt haar tante Lieze expliciet de vraag: 'Heb jij niet hetzelfde gekend?' vroeg ik met impulsieve heftigheid' (61). In een gesprek met haar tante is de bescheiden, zorgende rol van de vrouw in hun burgerlijke, patriofocale omgeving aan bod gekomen. 'Maar soms schijnt het me [Roza] toe dat ik voor de anderen van geen belang ben. Alsof ik alleen maar een nuttig meubelstuk ware in het huis dat zij bewonen. Ik heb me reeds afgevraagd of ze het zouden merken wanneer een ander mijn plaats innam' (61). Hier geeft zij haar eigen bewustzijn weer. In de repliek van de tante krijgen we het bewustzijn van de tante gepresenteerd. De tante zegt: 'Ik was toch ook een vrouw?' Roza vult aan met de bedenking: 'merkte ze rustig op. Er was geen bitterheid in haar stem. Haar blik verzachtte eensklaps en ze glimlachte afwezig' (61). De ik-verteller heeft geen rechtstreekse toegang tot het bewustzijn van haar gesprekspartner. Ze interpreteert voor zichzelf de lichaamstaal. Zo wordt wat de tante meegeeft aan visie deel van het bewustzijn van Roza.

In haar antwoord geeft de tante aan dat zij als burgerlijke vrouwen door de mannen gezien worden als 'een wezen [...] dat uitsluitend ter bevrediging van hun gemak- en genotzucht geschapen werd.' En ze voegt eraan toe dat zij als vrouwen 'toch steeds [worden] wat we zelf willen'. De ik-verteller neemt het bewustzijn van het personage in de voorstelling van haar eigen bewustzijn op.¹⁴ 'Ik knikte terwijl ik aan haar eigen leven dacht.

¹⁴ Ook in de dialogen met andere personages gebeurt dat zo.

Zij had haar strijd op haar eigen manier gevoerd. Het was alsof deze ontdekking het raderwerk van mijn gedachten in beweging zette' (61).

Dan volgt hoe de ik-verteller zich de tante had voorgesteld. Die voorstelling gaat over in een kort bewustzijnsverhaal in de derde persoon waarin de ik-verteller het bewustzijn van tante Lieze en van oom Vinus voorstelt zonder het te citeren.

oom Vinus:

Ze had hem versmaad en zich aan een vreemde gegeven; hij vergat dat niet. (63)

tante Lieze:

Ze maakte hem geen verwijten. Het kind dat hij verwekte had ze lief gehad. (63)

Die korte bewustzijnsverhalen worden gevolgd door een witregel. De egovertelling gaat dan gewoon verder: 'Ja,' *herhaalde ik bij mezelf*, 'zij heeft haar strijd op haar eigen manier gevoerd' (63) (mijn cursivering). Door zulke bedenkingen schurkt de egovertelling tegen een zelfvertelde monoloog aan waarin het vertellend ik zichzelf aanhaalt. In een zelfvertelde monoloog is er meer aandacht voor het belevend ik.

Daar de roman als geheel overwegend een consonante egovertelling met monologische inslag door een betrouwbare vrouwelijke ik-verteller is, stelt hij voornamelijk een vrouwelijk bewustzijn voor. Dat wordt nog versterkt doordat het bewustzijn van een ouder vrouwelijk personage (tante Lieze) in de bewustzijnsvoorstelling van de ik-verteller wordt opgenomen.

De vertelde monologen

In de analyse van de bewustzijnsvoorstelling betrek ik hier twee langere in de indirecte rede vertelde monologen die van belang zijn voor het onderzoek naar de manier waarop vrouwelijkheid in deze roman wordt geconstrueerd.

Beide monologen worden als nagenoeg zelfstandige verhalen ingebed. In een afzonderlijk hoofdstuk (105-113) wordt het vrouwelijk bewustzijn van tante Lieze voorgesteld en in een door witregels afgebakend deel (173-179) van het zestiende hoofdstuk het mannelijk bewustzijn van Lieven, de broer van de ik-verteller. Bij tante Lieze wordt belicht hoe ze als vrouw haar relatie met de man uit de schorren beleefde. Bij Lieven wordt gepresenteerd hoe hij zich als man door de jonge vrouw Tille aangetrokken voelde. Beide monologen worden ingeleid door de ik-verteller. Ze worden ook afgerond door een dialoog met die ik-verteller waarbij die het effect van de woorden van haar gesprekspartners evalueert: 'Ja,' antwoordde ik rustig. 'Ik begrijp je.' (179) Door de tekstinterferentie, die eigen is aan de zelfvertelde monoloog, wordt de lezer hier weer binnengeleid in het bewustzijn van Roza Steenklamp.

De vertelde monoloog stelt het bewustzijn van een personage voor in de vorm van een vertellersdiscours (Cohn, 1978, p. 99 e.v.). Net als in een geciteerde monoloog wordt het bewustzijn van het personage als het ware zijdelings voorgesteld. Maar dat gebeurt in de derde persoon en in de tempus van de vertelling zoals bij het bewustzijnsverhaal het geval is. Door het gebruik van die indirecte rede wordt de afstand tussen verteller (Roza) en personage (tante Lieze, Lieven) gedicht. Door de derde persoon sluit de vertelde monoloog de stem van de verteller mee in. Die blijft aanwezig: ze medieert en omkadert. Daardoor is er interferentie tussen de voorstelling van het bewustzijn van de verteller en dat van het personage.

Voor de concrete bewustzijnsvoorstelling in deze roman houdt dat in dat het vrouwelijk bewustzijn van tante Lieze en het mannelijk bewustzijn van Lieven in de andere vertelde monoloog opgenomen worden binnen het kader van het bewustzijn van Roza Steenklamp. Als jonge vrouw neemt zij in haar bewustzijn de ervaring van de tante op en de manier waarop haar broer een jonge vrouw ervoer. Ze zal die bewustzijnsgegevens integreren in haar omgang met de jonge man die om haar werft. De lezer krijgt op die manier het bewustzijn van Roza voorgesteld, mee gevuld door de inbreng van de tante en van de broer.

Het mannelijk bewustzijn komt ook aan bod in de brief van Chris Heylen en, zij het in mindere mate, in de kroniek van vader Bertels.

De brief als zelfvertelde monoloog

Op het einde van zijn revalidatie na de aanslag van de broers op zijn bouwkeet schrijft Chris Heylen een liefdesbrief aan Roza Steenklamp. Zij leest hem. De brief wordt in de uitgave van 1987 cursief weergegeven als een lang citaat (215-220).¹⁵ De ik-verteller leest die brief.

Hij schrijft hem uiteraard in de ik-vorm: 'Mijn liefste. Ik heb lang gearzeld' (215). Hij kijkt erin terug op wat tussen hen beiden gebeurd is en op de manier waarop hun families met elkaar en met het bedrijf verbonden zijn. Hun overgrootmoeders waren zussen. Hij schrijft hoe de grond waarop het bedrijf van haar vader staat in zijn bezit gekomen is en wat zijn rationele plannen zijn met het bedrijf (de klok) waarvan haar vader en zij het hart zijn. Hij verklaart haar zijn liefde. Voor hem is het het niet te ontlopen lot dat zij voor elkaar bestemd zijn. Zijn nachtelijke inspectieronde naar wat in zijn bezit gekomen was, heeft hem naar haar geleid. Het stond in de sterren geschreven.

Hij schrijft vanuit zijn standpunt. De brief is de voorstelling van zijn bewustzijn. Zij leest hem. Even daarna leest zij hem voor aan haar vader. Zij wacht op zijn reactie. 'Met een schok besepte ik dat ik geen angst gevoelde. [...] Wat hij [haar vader, bv] ook mocht

¹⁵ In de eerste druk (1944) wordt hij voorafgegaan door een dubbele witregel.

beslissen, ik wist wat ik zou doen. Zo moest tante Lieze zich gevoeld hebben toen ze tussen de mannen stond en wachtte tot de oude Steenklamp teken deed dat ze moest spreken' (222). Haar bewustzijn heeft de brief in zich opgenomen.

In de egovertelling van de ik-verteller is de brief een ingebedde personagetekst waarbij de lezer gaandeweg de primaire vertelinstantie uit het oog verliest. Als bewustzijnsvoorstelling is de brief een in de directe rede geciteerde monoloog. Het bewustzijn dat wordt weergegeven is dat van de mannelijke briefschrijver. Zijn denken domineert de brief, al houdt de lezer ook rekening met het effect op de vrouwelijke geadresseerde. De evaluatie van wat het personage schrijft, blijft binnen het perspectief waarin de ik-verteller hem taxeert. Dat is eigen aan de geciteerde monoloog waar het geciteerde personage ondergeschikt blijft aan de verteller, die buiten de monoloog naar hem verwijst in de derde persoon (Cohn, 1978, p. 65).

In de voorstelling van zijn mannelijk bewustzijn wordt de dynastieke voorbestemdheid op de voorgrond geplaatst. Voor hem is zij een van de Steenklamps, eigenaars van het bedrijf dat ze van vader op zoon hebben uitgebouwd. 'Jullie Steenklamps verpersoonlijken haar hart. Maar een hart kan zich verdromen op het ritme van zijn eigen slag' (219). Hij is in het bezit van de grond gekomen en hij wil het bedrijf overnemen en het moderniseren. Hij bestempelt zich als 'de klok, die met mathematische nauwkeurigheid aanduidt hoe het leven daarbuiten verder gaat en eisen stelt [...] Elke tik is [...] een bevel tot wederaanpassing [...] Wij zijn beide: het hart en de klok (219).

Hij situeert de oorsprong van zijn liefde voor haar in dit bedrijf.

En evenmin zou ik met zekerheid kunnen zeggen wanneer ik van jou ben gaan houden. Soms heb ik de indruk gehad of onze eerste ontmoeting slechts de bevestiging bracht van een verwachting, die in mij gegroeid was toen men mij vertelde dat Steen een dochter had. [...] Het onafwendbare is thans over ons allen. Jij, Steen en ik, wij worden erdoor overweldigd gelijk de vogel door de lucht. Het is over ons geweest sinds Stefaan de dochter van de Torbeecks nam. Het heeft ons omvat en meegevoerd. Het heeft ons beiden voor een nieuw begin geplaatst. Er is geen andere uitkomst. Wij beiden, en dit nieuw begin. En Steen zal afstand doen. (219-220)

Daarmee kapselt hij het huwelijk en de vrouw volledig in het patriarchaat en in het kapitalisme in. Zij zorgt voor continuïteit. Ze is het doorgeefluik tussen de generaties. Zo bepaalt ze de familiegeschiedenis nadat haar broers gefaald hebben (Claes, 1987, p. 42). Als bij de exogamie-idee van Lévi-Strauss wordt zij als vrouw tussen mannen uitgewisseld en zo verzekert ze de sociale orde. Ze zal zorgen voor de reproductie. De vrouw onderhoudt zo in de patriarcale orde de sociale cohesie (De Lauretis, 1984, p. 18) (Butler, 2004 [2012], pp. 95-96).

Zij leest in die brief die dynastieke voorbestemdheid ook. Toch reserveert ze voor zichzelf als vrouw het beslissingsrecht. Mocht haar vader hun relatie afwijzen omdat zij een dochter is en geen zoon, dan zal zij, net als haar tante indertijd, haar zin doen.

Tegelijk wordt in de brief ook zijn mannelijk aanvoelen van zijn liefde voor haar en zijn mannelijke onzekerheid over die liefde voor haar aangegeven. Het is die liefdesverklaring die haar beslissing zal bepalen, niet de patriarchale orde.

Ik hou van jou. Nooit heb ik vermoed dat ik zo van een vrouw zou kunnen houden. Ik weet thans dat deze liefde een leegte in mij heeft aangevuld, mij deelachtig gemaakt heeft van een geluk dat oneindig meer is dan de tevredenheid van de man wiens brein hem zegt: 'Je hebt iets schoons gewonnen.'[...] Er was iets onrustwekkends aan jou, iets onvatbaars, dat mij alle zekerheid ontnam. Zoals je schoonheid mij deed twifelen aan de zuiverheid van mijn eigen gevoel: of het geen louter lichamelijk verlangen was dat mij naar jou toe dreef. Later, na die nacht op het strand, had ik zekerheid. (219)

Hoe zijn mannelijk bewustzijn haar als vrouw ervaart, werd in de roman al eerder aangegeven in de dialogen tussen hen. Het is een mannelijke visie op gender die naast die van Lieven in de voorstelling van het vrouwelijk bewustzijn van Roza Steenklamp wordt geïntegreerd.

De legende en de kroniek van vader Bertels als bewustzijnsverhaal

In de bewustzijnsvoorstelling wordt er ook gebruik gemaakt van het mannelijk bewustzijn van vader Bertels. Daarbij ligt de klemtoon vooral op het dynastieke aspect. Hij legt Roza Steenklamp de historische waarheid van de legende over haar voorvader uit.

De legende rond de eerste Steenklamp duikt in het derde hoofdstuk op in de egover- telling van de ik-verteller (29-32). Ze komt na de beschrijving van buitenaf van het huis en van het bedrijf. De legende vertelt van heksendans, duivelsseks, van moord en kindermoord, van de harde hand van de baas en van de opstand van het uitgebuite volk. Ze is door een zwakzinnige jongen ooit onder de bevolking verspreid. Hij had het materiaal geleend aan een 'bijbelse tragedie' die hij 'te Boom op de planken van een armoedig kermistheater' had zien opvoeren (31).

Roza brengt de legende zoals ze onder het volk leeft in een onzuivere diëgetische samenvatting als een bewustzijnsverhaal dat typografisch door witregels van de rest van de vertelling is afgezonderd. 'Nochtans verhaalt de plaatselijke legende' (29) is een inleidende zin. En nadat ze de legende verteld heeft, herneemt Roza de egover- telling met 'het was een fantastisch en hartstochtelijk verhaal. Te fantastisch om louter werkelijkheid te zijn, en tevens te hartstochtelijk om uitsluitend uit verdichting te bestaan' (32). Ze weet niet goed wat haar bewustzijn ermee kan aanvangen.

Toch vermoedt ze er een kern van waarheid in: 'terwijl ik opgroeide had dit volkse credo mij stilzwijgend doen aanvaarden dat alle krachten dier legendarische gestalten in ons eigen geslacht aanwezig waren' (32).

De legende speelt in haar bewustzijn een rol in het patrifocale, dynastieke aspect ervan. De legende komt bij haar op kort na de eerste nachtelijke ontmoeting met de

vreemdeling. Zij heeft zich van meet af aan als een Steenklamp aan hem voorgesteld. 'Ik ben een van de Steenklamps'.⁽⁹⁾ Zij voelt zich een ware telg van het Steenklampgeslacht. Ze staat in dubio hoe zij als telg van dit geslacht kan of mag reageren op de fysieke aantrekkingskracht die bij die eerste ontmoeting van hem uitging (13). Voor ze haar tante om raad zal vragen, zoekt ze vader Bertels op om de waarheid over die eerste Steenklamp te achterhalen.

'Dan hoorde ik hem lezen' (38). Zo leidt de verteller pastoor Bertels in. Hij heeft een kroniek van het geslacht Steenklamp neergeschreven op basis van wat hij vond in het kerkelijk register en op basis van wat oudere dorpingen hem verteld hebben. In het voorafgaand gesprek noemt hij de legende het product van 'de volksverbeelding [waar- aan, bv] vrije teugel wordt verleend' (35). Hij leest haar zijn kroniek (38-40) voor, onderbroken door haar vraag of hun stamvader werkelijk een liefdesrivaal vermoord had. Daarop antwoordt de pastoor dat daarvan geen objectief bewijs te vinden was en hij leest verder.

In de passages die hij voorleest, vertelt hij in de derde persoon en in de verleden tijd de kroniek van de familie. Qua bewustzijnsvoorstelling is dit een bewustzijnsverhaal waar een alwetende verteller in een onzuivere diëgetische samenvatting de voorgeschiedenis van Roza Steenklamp weergeeft. Die samenvatting beperkt zich tot de weergave van feiten. In hoofde van de ik-verteller is het personagetekst. Er is duidelijk interferentie met de vertellerstekst.

Zij onderbreekt zijn verhaal immers met een opmerking tussendoor. Daardoor wordt het effect van de voorgelezen kroniek op haar bewustzijn weergegeven. 'De priester keek van het boek op en keek me vragend aan. Ik knikte zwijgend en hij glimlachte ernstig' (39). 'Weer hield hij op, alsof hij een vraag verwachtte. Ik voelde me huiverig worden' (40). Wat vader Bertels net voor deze opmerkingen voorlas, ging over een mogelijke moord op die liefdesrivaal. 'Werd het bewezen?' vraagt zij. Hij gaat verder in de eerste persoon en hij richt zich tot haar met een 'je' die een 'ik en jij' is. Na die korte, onevenwichtige dialoog – zij brengt weinig in – herneemt hij het voorlezen van zijn kroniek met het dodelijk ongeval van de Oude Stefaan Steenklamp (de stichter), met de geboorte van diens kleinzoon (de vader van Roza). Diens huwelijk met 'Roza van Herreweghen' (de moeder van de ik-verteller) en het huwelijk van zijn zuster 'Elizabeth Steenklamp met Livinus Meersman' (41) worden ook vermeld. Daarmee plaatst hij Roza manifest in de patriarchale orde. Hij sluit af met: 'de rest weet je' (41).

Waarvan Roza zich hier bewust geworden is, zal een belangrijk argument voor haar beslissing worden. Het mannelijk bewustzijn van vader Bertels als gnomische figuur heeft een belangrijk aandeel in het bewustzijn van het jonge vrouwelijke personage zoals het hier geconstrueerd wordt. Ze heeft veel respect voor de pastoor omdat hij op zijn beurt veel waardering toont voor haar vader omwille van zijn burgerlijke eigenschappen (65-66). Bovendien vindt vader Bertels haar broers elk op hun manier ongeschikt voor de opvolging (39). Roza heeft volgens hem wel de nodige kwaliteiten (136). Het komt samen in

de opluchting bij de ontknoping als haar vader Chris Heylen als schoonzoon aanvaardt (228-229). 'Ik [Steen, bv] speelde op een verkeerde kaart en wist niet dat ik een troef in handen hield. Ik was zo doordrongen van de gedachte aan mijn zoons, dat ik mijn dochter uit het oog verloor' (229). Roza voelt het aan als een rangverhoging in de dynastieke orde. 'Zijn dochter: nooit had ik dat woord uit zijn mond gehoord. Het gonsde luid en helder in mijn hoofd.' Het is een culminatiemoment in de genderconstructie in deze roman. Haar individuele keuze wordt aanvaard en ze krijgt een volwaardig statuut in de patriarchale orde, niet als zoon maar als dochter. Door een huwelijk met Chris zal zij de leemte opvullen die haar broers nagelaten hebben.

Vertelinstantie, focalisatie, bewustzijnsvoorstelling en de vrouwelijkheidsconstructie

Roza Steenklamp domineert de vertelling als vrouwelijke extradiëgetische vertelinstantie. Die centrale positie van de vrouwelijke verteller is van belang voor de genderpositionering van de lezer. Te meer daar de dominante vertelinstantie ook de instantie is die perceptie en apperceptie domineert (Jahn). Hoe tekst gender presenteert, blijkt vooral uit de distributie van de focalisatie (Meijer). De bewustzijnsvoorstelling is daardoor in aanleg dominant vrouwelijk. Toch is er ook een belangrijke inbreng van de mannelijke vertelling en focalisatie in de bewustzijnsvoorstelling.

Roza Steenklamp vertelt in een overwegend consonante egovertekening met een sterke monologische inslag hoe haar vrouwelijkheid ontwaakte door het contact met Chris Heylen, een jonge man die in het leven van haar en van haar familie een brutale ommekeer teweegbrengt.

Als extradiëgetische verteller medieert zij ook een aantal intradiëgetische vertelinstanties door middel van dialogen en ingebedde vertellingen. De vrouwelijke stem wordt versterkt door tante Lieze als vrouwelijke intradiëgetische vertelinstantie. Er zijn ook een aantal mannelijke intradiëgetische vertelinstanties. Zij praten op Roza in en zodoende kapselen ze haar vrouwelijke stem in. Gender wordt in deze roman op die manier door een mannelijk discours mee geproduceerd en in de mate dat Roza (en de tante) het incorporeren wordt gender binnen het mannelijk model geconstitueerd. Waar ze – ook in dialogen – het woord krijgen en voor zover daarbij ook de focalisator zijn, vertolken die mannelijke vertellers een 'male-centered frame of reference'. Zowel in de directe rede (dialogen) als in de indirecte rede (ingebiede vertelde monologen) ervaart de lezer hun spreken en aanvoelen als geloofwaardig mannelijk. Wel overkoepelen de dominante vrouwelijke vertelinstantie en dito focalisatie de mannelijke. Zowel in de dialogen als bij de ingebiede vertellingen evalueren zij de mannelijke inbreng door bedenkingen en begeleidende beschrijvingen. De vrouwelijkheidsconstructie komt zo ambigu over. Ze is vrouwelijk, maar wel sterk mannelijk gekleurd.

Die ambiguïteit speelt mee in de bewustzijnsvoorstelling. Als geheel is er een overwegend consonante egovertekening met monologische inslag door Roza Steenklamp. Ze integreert daarin de in de indirecte rede vertelde monologen van tante Lieze en Lieven. De brief van Chris, die zij leest, is een in de directe rede geciteerde monoloog, waarbij het geciteerde personage ondergeschikt blijft aan de verteller. De legende over de stichter van het Steenklampgeslacht is een ingebed bewustzijnsverhaal in de derde persoon door Roza verteld. De voorgelezen kroniek van dit geslacht is te lezen als een personagetekst waarmee de vertellerstekst interfereert. Vader Bertels heeft als gnomische figuur een grote impact op het bewustzijn van Roza Steenklamp. Hij is daarbij de vertolker van de burgerlijke en patriofocale ideologie.

In de voor de analyse aangehaalde passages zijn een aantal aspecten van de concrete vrouwelijkheidconstructie opgedoken. Ik resumeer ze hier voorlopig als een onderdeel van de deelconclusie.

De jonge vrouw Roza zoekt welk vrouwelijkheidsvertoog voor haar is weggelegd, hoe ze haar gender kan performen. Binnen het burgerlijk vrouwelijkheidsvertoog voelde zij zich als vrouw een vervangbaar meubelstuk. Tante Lieze voegt daaraan vanuit haar ervaring toe dat vrouwen dan wel 'uitsluitend' geschapen lijken 'ter bevrediging van [...] de gemak- en genotzucht' van de mannen. Toch kunnen vrouwen 'toch steeds worden wat [zij] zelf willen.' Bij Lieven wordt Roza zich ervan bewust hoe mannen door begeerte worden aangestoken en waartoe die hen kan drijven. Chris en vader Bertels situeren haar binnen het burgerlijk patriofocaal vertoog. Chris koppelt daaraan ook de overdracht van het bedrijf. Exogamie is een constituerend element van een sociale en kapitalistische gemeenschap.

3.3 Karakterisering van personages

De karakterisering van de personages spits ik toe op het genderideologisch aspect. De vraag is hoe de constructie van vrouwelijkheid en in tweede instantie van mannelijkheid door die karakterisering verwezenlijkt wordt. Om de valkuil van antropomorfiseren en psychologiseren te ontwijken, analyseer ik eerst hoe de personages in Van Akens realistische roman als types fungeren. Volgens Eagleton verwijzen die types naar de bredere context van gemeenschappen en verwantschapsbetrekkingen waarin ze optreden (Eagleton T. , 2013, p. 64). Die bestaan volgens Brecht uit contradicties die naar de kern van iemands (i.c. van een personage) identiteit kunnen gaan. Daar zijn ze eventueel de motor van sociale verandering (Eagleton T. , 2013, p. 77).

Bij de analyse van de bewustzijnsweergave bleek al hoe de personages in deze roman werden gecreëerd in functie van de tegenstellingen in de patriofocale en burgerlijke

orde. Volgens Jameson herschrijven teksten wat Althusser als ‘master narratives’ bestempelde, onbewuste narrativiseringen van ideologische problemen. Jameson stelt dat personages als ‘subjectieve centra [...] de spreekbuizen van historisch gegroeide klassendisposities’ zijn (Keunen, 2006, p. 233). Aan de hand van het ideologeem, Jamesons hermeneutische code, probeer ik te detecteren hoe de personages in deze roman als narratieve figuren de (onbewuste) strijd om de klassendominantie symboliseren. In *Het hart en de klok* worden ze geconstrueerd op de snede tussen de burgerlijke sociale wereld en de voorburgerlijke, elk met hun specifieke genderverhoudingen. Een uitvoerige analyse van het personagesysteem met Jamesons dynamische versie van het semiotisch vierkant toont de complexiteit van en de contradicties in die relaties aan.

Voor Jouve zijn personages dragers van een ideologie. Hoe ze hun wereld, hoe ze gender zien, valt o.a. af te leiden uit hun taalgebruik bij de voorstelling van het bewustzijn en uit hun blik, uit wat en hoe ze focaliseren en gefocaliseerd worden. Uit de woorden die Roza gebruikt om haar vader, haar broers, Chris en de andere personages te omschrijven, blijkt welke gedragingen ze waardeert of misprijst. Die analyse bevestigt wat het onderzoek naar het ideologeem oplevert. In het hoofdpersonage is het patrifocaal-burgerlijk vertoog dominant en recupereert het het voorburgerlijk vertoog.

De analyse van de focalisatie (blik) spits ik bij deze roman toe op gender. Hoe een vrouwelijk personage subject en object van kijken is, heeft volgens Warhol (1992) consequenties voor de manier waarop vrouwelijkheid in een roman geconstrueerd wordt. Uit de manier waarop Roza en de andere personages kijken naar mannen en naar vrouwen valt ook een ‘vrouwelijk kijken’ buiten het ‘male-centered frame of reference’ af te leiden.

Personages in de realistische roman

Personages zijn geen mensen van vlees en bloed; ze zijn narratieve effecten (Bal). In realistische romans zijn personages dan wel geïndividualiseerd, ze zijn tot op zekere hoogte types, die de individualiteit een bredere context verlenen (Eagleton). Zo hebben de broers Rudde en Lieven hun individuele karaktertrekken. Toch zijn ze elk op hun manier afsplitsingen van hun vader. Rudde staat voor de man die ‘de problemen van het leven mat naar de inspanningen die ze van zijn spieren vergden’ (152). Hij is ‘een toonbeeld van ongeletterde, primitieve noestheid’ (21).¹⁶ Lieven is de denker, de ontwerper van machines en werkinrichting en van het verloningssysteem (92) (22). Beiden laten zich meeslepen door hun instincten, wat hun ondergang wordt. ‘Ook in hen smeulde een sterke vonk na van de barbaarse zinnelijkheid der legendefiguur, en van de eerste Steenklamp die zich een vrouw veroverd had ondanks de tegenstand van een rijk geslacht’ (172). Tegenover hen

¹⁶ Ook hun vader is een analfabeet (85).

staat hun vader en in zekere zin Chris, de architect. Hun rede behoudt bij elk op hun manier de overhand op hun instinctieve kracht (226 e.v.). Bij het personage van de tante is er een verschil tussen de jonge en de volwassen vrouw. Als jonge vrouw is zij het type van de vrouw die haar libido volgt. Als volwassen vrouw schikt ze zich in het door haar vader opgedrongen huwelijk. Roza Steenklamp is als type dan de synthese. Zij gaat uiteindelijk in op de 'lichamelijke onrust' die de man in haar opwekt en ze kanaliseert die in een door haar vader goedgekeurd huwelijk.

De bredere context waarnaar die types verwijzen, is in de realistische roman die van de gemeenschap en van de verwantschapsbetrekkingen. Van Akens personages in *Het hart en de klok* figureren binnen de context van de burgerij en van de patriarchale verhoudingen. Volgens Brecht dringen de contradicties uit de sociale context door in de identiteit van de mens. In die kapitalistische burgerij in deze roman staan daadkracht, beheersing en ratio tegenover hartstocht, zedenloosheid en instinct. Het hart staat tegenover de klok en uit de botsing van beide ontstaat de synthese: het hart en de klok. Toegespitst op de vrouwelijkheids-constructie: tante Lieze beslist tegen de wil van haar vader en haar broer in haar instinct te volgen. Met die man uit de schorren is zij gelukkig. In haar burgerlijk huwelijk berust zij. Roza kan die twee verzoenen. Zij zal huwen met de man die haar seksueel beroert, die van haar houdt en van wie zij houdt. De schooljuffrouw gaat ten onder aan het systeem. Tille wordt het slachtoffer van haar instincten. 'En het klagend geschrei van een vrouw in wier lichaam ontijdig een wonder werd vernield' (149), bedenkt Roza als ze terugdenkt aan Tille toen haar minnaar zijn broer van zich afwierp. Toen besepte Tille dat de seksuele contacten met Rudde nooit zouden worden ingebed in een diepere relatie. Zij is zwanger en hij verdwijnt voorgoed uit haar leven.

Masterverhaal (Althusser)

Tegelijk sluit *Het hart en de klok* aan bij wat Althusser als de 'master narratives' benoemt. Voor Althusser herschrijven literaire teksten onderliggende fundamentele onbewuste verhalen waarin ideologische trauma's genarrativiseerd, imaginair verwerkt, worden. Die masterverhalen zijn sedimenten van de antagonistische collectieve klassenvertoegen.

In deze roman van Van Aken is te zien hoe het burgerlijke en het voorburgerlijke klassenvertoeg botsen en hoe het burgerlijke vertoog dominant wordt. In een brief aan zijn verloofde wees Freud erop dat het plebs zich op kermissen en feesten, maar ook op zondag, te buiten ging aan seks en andere uitpattingen. De burgerij was daarin gereserveerder, moreel hoogstaander (De Weerd, 1999, p. 10). In de beginfase van de industrialisering was er onder meer door de enge behuizing en een gemengde werkvloer onder arbeiders een meer ongeremde seksuele omgang, die zich afspeelde op verdoken plekken,

en op feesten en kermissen (Deseyn, 1999). Zoals in de traditionele agrarische samenleving waaruit zij voortkwamen, benaderden zij seksualiteit functioneel. Lust was net als honger en vermoeidheid een motief om te handelen. Erotiek was dat niet (De Wilde, 1999, p. 147). In de loop van de negentiende eeuw ontwikkelde de burgerij een eigen burgerlijke moraal tussen de decadente opvattingen van de aristocratie en de 'zedeloosheid' van de arbeidersklasse (De Wilde, 1999, p. 147). Dit onderliggend verhaal wordt geïllustreerd door de personages uit *Het hart en de klok*. Ze zijn 'de subjectieve centra [...] de spreekbuizen van historisch gegroeide klassendisposities' (Keunen, 2006, p. 233).

Rudde gaat ongegeneerd met vrouwen om (158), met een onbekende schippersvrouw (172), met Tille in een schuilhok voor het vee (144). Hij is de spreekbuis van de voorburgerlijke, 'barbaarse' seksualiteitsbeleving (172). Ook Lieven gedraagt zich ernaar op de kermis (174). In haar relatie met de jonge boer uit de schorren gedraagt ook tante Lieze zich ernaar.

Chris Heylen, 'de vreemdeling', hanteert dan een eerder burgerlijk vertoog. Als hij haar naakt ziet, raakt hij haar niet aan. Hij bekijkt haar zelfs niet, uit respect voor haar gevoelswereld en omdat hij 'werkelijk' van haar houdt (80-81). Hij heeft slechts seks met haar (in open lucht) als hij er zeker van is dat hij van haar houdt en zij van hem – al beseft ze dat nauwelijks zelf (119-120). De geschiedenis zal uitlopen op een door haar vader bezegeld burgerlijk huwelijk. Ook tante Lieze kwam uiteindelijk in een burgerlijk huwelijk terecht, zoals dat door haar vader en haar broer was voorbestemd. Lieven en Rudde gaan ten onder en de ongetrouwd zwangere schooljuffrouw wordt overladen met verwijten en schande.¹⁷ Zij pleegt zelfmoord.

Het hart en de klok demystificeert op die manier voorburgerlijke narratieve paradigma's en herschrijft die vroegere ideologische subtekst. Hij beaamt de stem van de hegemoniale klasse. Hij moet daarvoor de oorspronkelijke tegenstem artificieel reconstrueren om ze te marginaliseren en in te kapselen in de dominante cultuur (Jameson, 1981[2002], pp. 66-71).

Ideologeem (Jameson)

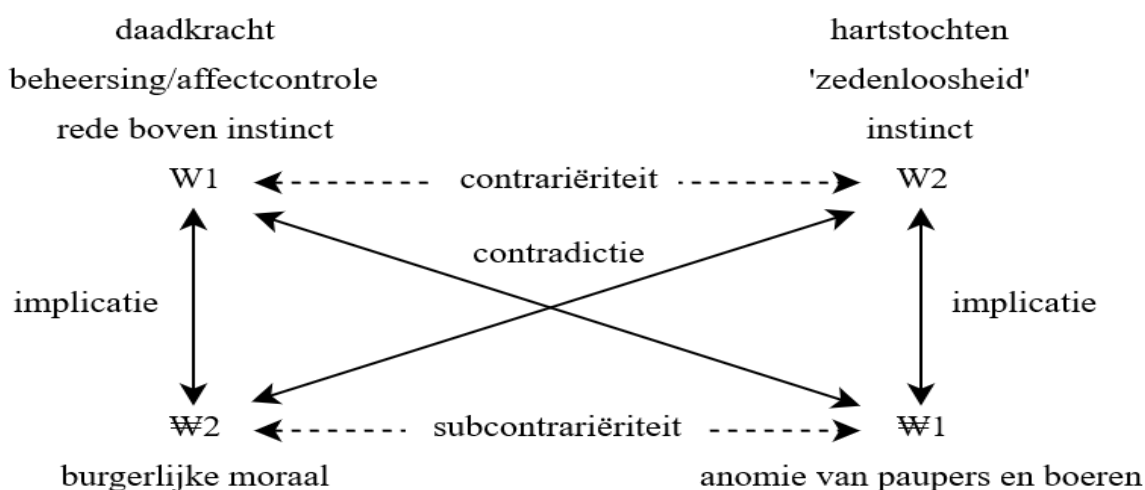
Voor Jameson is het ideologeem de kleinste begripseenheid van de in wezen antagonistische klassenvertogen. In *Het hart en de klok* kan de superioriteit van de burgerlijke moraal

¹⁷ Zwangere ongehuwde meisjes kregen het in de proletarische gemeenschap zwaar te verduren (De Wilde, 1999, p. 154).

boven de anomie van de voorburgerlijke als protonarratief, als ideologeem, gereconstrueerd worden. De burgerlijke 'stem' botst met de voorburgerlijke die ze marginaliseert en inkapselt.

Daadkracht en affectcontrole zijn de waarden (W1) van de burgerij in deze roman. Zij stellen rede boven instinct. Daartegenover staan de 'zedeloosheid' (in de ogen van de burgerij), het leven op de impuls van de driften, het primaat van het instinct van de paupers, de arbeiders en boeren (W2). Die contradictorische waarden worden in een semiotisch vierkant tegenover elkaar gezet in een relatie van contrariëriteit. Ze verdragen elkaar niet en ze kunnen niet zonder elkaar. Ze impliceren tegelijkertijd ook de afwezigheid van de andere waarde. De waarde en de afwezigheid ervan staan in contradictie met elkaar. In de personages manifesteert zich telkens een inconsistente synthese die het resultaat is van de dialectische semiotische dynamiek. Mannelijkheid en vrouwelijkheid worden in de personages niet gearticuleerd in de conceptuele eindpunten aangeduid als W1 en W2. De concrete vormgeving ervan is het resultaat van de combinaties en permutaties in de dialectische logica van de ontkenning. De personages kunnen elk als een specifieke permutatie/combinatie van mannelijkheid en vrouwelijkheid, als antropomorfe primaire finalisaties, in het personagesysteem worden gesitueerd (Jameson, 1981[2002], p. 154). W1 en W2 permuteren in elk personage tot een specifieke combinatie met hun verschil ($W1/W2$).¹⁸ Die personages zijn een vertaling van een symbolische resolutie van de subtekst van waarden. In de personages krijgen de antinomieën uit de 'politieke fantasie - een imaginaire constructie' - gestalte (Keunen, 2015, p. 123).

In een semiotisch vierkant zien we de complexe relaties tussen die waarden:



¹⁸ Ik vervang hier de symbolen die Greimas gebruikt S voor Signification door W voor Waarde, naar de terminologie die Jouve gebruikt voor 'les valeurs d'un groupe à un moment donné' die op de literatuur wegen (Jouve, 2001, p. 6).

Roza en de contraire waarden W1 en W2

Roza bewondert de daadkracht en affectcontrole (W1) bij haar vader, bij oom Vinus, bij vader Bertels en bij de oudere tante Lieze, de zus van haar vader. Zo iemand wil zij ook worden. Ze vindt die waarde ook ten dele bij haar broer Lieven voor zover hij rationele vernieuwingen bedenkt voor het bedrijf. Ook Chris Heylen heeft die rationele daadkracht en hij weet zich te beheersen als hij haar betrappt bij het naakt zwemmen. Die eigenschappen nemen Roza voor hem in. Alleen van zo'n man kan zij houden.

Daartegenover staat W2, in de roman als 'zedeloosheid' omschreven, het impulsieve uitleven van de hartstochten. Die eigenschappen worden gesitueerd bij de paupers, de boeren en de arbeiders die 'in vechtpartijen en overspel of andere schandalen' hun felle 'hartstochten [in een] kortstondige roes van vrijheid' uitleven. Ze krijgt in de tekst een vertaling in vrouwelijke personages als de jonge tante Lieze, het meisje op de kermis dat de man die bij haar is prompt laat staan en die Lieven 'in het koren' (177) volgt. Ook in Tille om wie Rudde en Lieven op leven en dood vechten, krijgt ze gestalte. Zij bezwijkt voor de instinctenman Rudde. Ook Lieven raakt in de ban van haar zinnelijkheid.

Die kant van de vrouwelijke personages leert de lezer vooral kennen door de broers en door de overwegingen van Roza over haar broers. Rudde met zijn 'primitieve noestheid' is een man van instincten. Hij leeft vanuit 'een barbaarse zinnelijkheid', die ook in zijn broer Lieven huist. Het is een restant van 'de wilde krachten die het bloed [van hun] voorouders hadden beheerst' (22).

Contrariëteit en subcontrariëteit

W1 en W2 verdragen elkaar niet en ze kunnen niet zonder elkaar. Ze zijn aan elkaar contrair. Roza reageert met 'verbijstering' als ze Tille en Rudde betrappt op een nachtelijke vrijpartij in open lucht. Ze legt de verantwoordelijkheid in de eerste plaats bij 'die vrouw'. In haar bewondering voor haar beheerste vader voegt ze eraan toe: 'Ik was in staat aan hem [Rudde, bv] te denken met medelijden en minachting' (92). Ze vindt 'niets heiligs in die drang [van haar beide broers, vb] naar die vrouw' (163).

Die motieven laten thematische verbanden zien die verwant zijn aan extraliteraire argumentatieschema's. Het argumentatieschema kan worden verbonden met een protonarratief over de verhouding tussen maatschappelijke groepen door ze te linken aan maatschappelijke wensdromen. De maatschappelijke gedragingen die hier zijn beschreven, symboliseren 'imaginaire', onbewuste politieke problemen. Op het niveau van de subtekst stellen we een relatie van (sub)contrariëteit vast tussen de burgerlijke moraal en de anomie van de pauper. De personages belichamen zodoende de ideologische waarden onder de oppervlakkige waardeconflicten. Onder de tegenstelling tussen W1 en W2 ligt er een oppositie tussen de afwezigheid ervan, een tegenstelling tussen W2 (de burgerlijke moraal) en W1 (de anomie van de paupers).

Contradictie tussen W1 en ~~W1~~ en tussen W2 en ~~W2~~

Tussen W1 en ~~W1~~ en tussen W2 en ~~W2~~ bestaat er een relatie van contradictie. Ze sluiten elkaar uit. Zoals ze in het semiotische vierkant worden voorgesteld, kan men niet beide tegelijk zijn. Daadkracht, affectcontrole en redelijkheid sluiten anomie uit en de burgerlijke moraal sluit hartstochten, instinct en zedenloosheid uit.

Als tante Lieze na de dood van de boer uit de schorren terugkeert, wordt ze een vrouw met daadkracht, affectcontrole en redelijkheid. Wel onthoudt ze uit de periode met de pauper uit de schorren dat ze toen gelukkig is geweest.

Roza vindt de episode van de tante met de boer uit de schorren een teken van 'zwakte' (64) die de tante later overwonnen heeft. De tante van haar kant verwijt de burgerlijke opvattingen over relaties 'louter berekening' (115) te zijn. Met de jonge boer is ze ondanks de moeilijke materiële omstandigheden gelukkig geweest. Haar latere huwelijk met oom Vinus was slechts een 'tussenspel' (116) op de weg naar de onthechting die eigen is aan de oudere Steenklamps (haarzelf, haar broer).

Ze vertoonde een opvallende gelijkenis met Steen; een gelijkenis die niet zozeer in haar gelaatstreken dan wel in haar gebaren, de bezonnen uitdrukking in haar ogen en het beheerste, haast koele timbre van haar stem tot uiting kwam. (59)

Bezinning en beheersing maken de burgerij succesvol. Ze zijn 'de diepere waarden [...] van wat het leven aan *uiterlijke gunsten* bieden kan' (200) (mijn cursivering).

Die contradictie vinden we ook in het oordeel van de tante over de rol van Tille bij het gevecht tussen de broers. De oudere tante Lieze verwijt de jonge vrouw Tille dat zij de oorzaak is van de ondergang van de twee broers. 'Er is natuurlijk een vrouw in het spel. [...] Ook dit is onbegrijpelijk zolang je het zelf niet aan den lijve ondervonden hebt' (163). Ze begrijpt dat zijzelf de hartstochtelijkheid heeft meegemaakt in haar jeugd. Omdat Roza die nog niet heeft ervaren kan zij niet begrijpen dat haar in aanleg burgerlijke broer Lieven zich heeft laten meeslepen. Dat is de verklaring die de ervaren tante Lieze aanreikt voor het gedrag van Lieven.

Implicatie tussen W1 en ~~W2~~ en tussen W2 en ~~W1~~

W1 impliceert ~~W2~~ en omgekeerd. Hetzelfde geldt voor W2 en ~~W1~~. De ene waarde impliceert de afwezigheid van de andere, maar ze vallen niet met elkaar samen. De combinatie ervan levert in de personages een unieke, onzekere synthese op. Daadkracht, affectcontrole en redelijkheid (W1) impliceren de afwezigheid van de anomie van de paupers (~~W2~~). De personages zijn ergens tussenin te situeren.

In het personagesysteem valt dat te lezen in de vrouwelijke personages Roza en tante Lieze. Bij tante Lieze maak ik een onderscheid tussen de volwassen vrouw, die getrouwd is met de burgerman voor wie zij bestemd was, en de jonge die met een pauper, met de boer uit de schorren samenleefde tot aan diens dood.

Roza en de jonge tante waren door het patriarchale systeem voorbestemd voor een burgerlijk huwelijk. De 'Nielenaar', een vriend van Rudde en eveneens zoon van een rijke steenbakkersfamilie is de man die haar vader en haar broers voor Roza in gedachte hadden. Tante Lieze weet dat in de rijke families als de hare dochters uitgehuwelijkt worden:

Zij had de bedoelingen van haar vader doorgrond: eens zou er een man komen om haar voor zich op te eisen; een van hun eigen geaardheid, die sterk en rijk genoeg was om hun krachtig bloed geen schande aan te doen wanneer zij zouden paren. Zij was [en Roza is, bv] een vrouw, het stoffelijk gestel waaruit nieuwe mannen werden verwekt. (107)

Als volwassen vrouw is tante Lieze nu een perfecte vertaling van de waarden (W1) van de burgerij. Ze belichaamt dezelfde waarden als haar broer: daadkracht, affectcontrole en redelijkheid. Door haar verleden met de jonge boer uit de schorren staat de tante echter dichterbij de hartstochten zoals ook Tille die kent. Ook Roza ervaart die telkens als ze 'de vreemdeling', Chris Heylen ontmoet. Zijn blik, zijn aanrakingen appeleren aan haar vrouwelijke libido. Daarom gaat ze bij haar tante te rade. Dat de tante die hartstochtelijkheid in haar huwelijk met oom Vinus achteraf gesublimeerd heeft, is voor het personage Roza een aansporing.

Evenmin als de jonge tante is de jonge vrouw Roza louter affectcontrole en beheersing. Ze kent 'de schroomvallige verrukking van het ontwaken van het eigen lichaam' (16); ze voelt zich aangetrokken tot het naakte lichaam van haar broer Rudde en veel intenser nog tot dat van Lieven. Zwemmen kan volgens haar bij een vrouw wellust opwekken en haar eerste seksuele ervaring met Chris is extatisch.

Superioriteit van het burgerlijk discours

Toch is bij die vrouwelijke personages het burgerlijk vertoog dominant. Die personages zijn in die analyse de narratieve figuren waarin de burgerij zichzelf reorganiseert rond een geprivilegieerd centrum. Zij belichamen het antagonisme tussen twee sets van klassenwaarden en -verplichtingen (Jameson). Roza verwoordt het zo:

Er was [...] een ogenblik gekomen dat het mij duidelijk werd dat ik als het ware tussen het onbegrip der buitenstaanders en het organisch vergroeid zijn der Steenklamps stond. (33)

In haar en tante Lieze als personages haalt het burgerlijk vertoog het uiteindelijk van het voorburgerlijk discours, dat tevens gerecupereerd en geïntegreerd wordt. Ook Lieven en Chris belichamen een verzoening tussen de anomie van de paupers en de burgerlijke moraal. Vader Bertels noemt hen 'tweeslachtige figuren'. Bij Lieven is de daadkracht niet sterk genoeg. Hij zet zijn rationele plannen niet door. Ook zijn hartstocht voor Tille heeft

hij niet onder controle. Zijn personage sterft dan ook. Chris is wel een doorzetter en hij kan zich beheersen als hij voor een naakte Roza staat. Hij krijgt Roza en het bedrijf.

Ideologische connotaties van personages (Jouve)

Wat het focaliserend personage percipieert (blik) en appercipieert (ethiek) en hoe de vertelinstanties het in de bewustzijnsvoorstelling verwoorden (taal) reveleert de ideologische lading die het personage meekrijgt (Jouve).

Taal in de bewustzijnsvoorstelling.

De taal waarin personages hun leefwereld en de personages die hem bevolken, beschrijven, kleurt hun positionering in die ideologische constellatie. Haar burgerlijke leefwereld beschrijft Roza Steenklamp met woorden als ‘het rustig verband van het leven’ (5), ‘een kleine, krachtige gemeenschap’ met in haar ‘diepste wezen de primitieve zin voor traditie’ (35). Die eigen wereld werd ‘onkennelijk verminkt’ door een ‘kortstondige welvaart [die] het leven vervlakte’ (5) en die ‘strijd’ moet leveren ‘met de zedelijke verwording die als een epidemie door de groei van kleine industriegebieden woekert’ (35).

Uit het taalgebruik waarmee het personage Roza Steenklamp haar sociale omgeving beschrijft, blijkt dat zij haar familie situeert tussen de arbeidersklasse en de ‘haute bourgeoisie’. In haar familie maakt zij een onderscheid tussen zichzelf, haar vader, tante Lieze en oom Vinus enerzijds en haar broers Lieven en Rudde anderzijds. Die laatste twee leunen aan bij de ‘dorpelingen’ waaruit haar geslacht zich omhoog heeft gewerkt. Zij zijn behept met de ‘barbaarse zinnelijkheid’ die ook hun stamvader kenmerkte. Die eerste Steenklamp is volgens vader Bertels in de verbeelding van het volk versmolten met een figuur uit een dorpslegende (29 e.v.). De ‘barbaarse zinnelijkheid’ die hem wordt toegeschreven, is volgens vader Bertels een projectie van het gewone volk. ‘Doch was het hier niet eerder de zinnelijkheid van het volk zelf, die zich in de legende had geuit?’ (32). De legende is volgens hem een

later ook op de Steenklamps toegepast [...] mengsel van naïviteit [...] en zinnelijkheid (de gevallen van overspel en zedelooshied bewijzen genoegzaam dat de bron hier veel minder bij de figuren der legende dan wel bij het volk zelf dient gezocht).
(65)

Die volkse zinnelijkheid leven Lieven en Rudde uit op kermessen (17) (173 e.v.) en op hun nachtelijke strooptochten wanneer ze paling stropen met de blote hand (22). Volgens

Roza is er dan ook 'niets heiligs' in hun hartstocht voor de jonge vrouw Tille (163). Het is louter zinnelijkheid zoals de dorpelingen die uitleven om 'de bestendige staat van lichamelijke slavernij waar zij vanaf hun geboorte aan onderworpen waren' (73) van zich af te schudden.

Nadat Roza Rudde met Tille betrappt heeft, had ze 'begrepen hoe [...] natuurlijk het was, dat ook Rudde voor een vrouw bezweek en dat slechts zijn ongewone lichaamskracht en zijn norske geslotenheid hem deden verschillen van de andere jonge kerels uit het dorp. Ik was in staat aan hem te denken met medelijden en minachting' (92). Rudde staat daarvoor dan als personage ook het verst van hun burgerlijke vader verwijderd. Lieven van zijn kant mag dan wel een intellectueel zijn die '*Germinal* en *La Légende de Tijn Ulenspiegel et Lamme Goedzak*' leest en 'de *Ilias* en de *Odyssee*' (154), onderhuids woedt in hem diezelfde zinnelijkheid.¹⁹

Die dubbelzinnigheid lijkt eigen te zijn aan jonge intellectuelen. Ook Chris Heylen, de architect die in Parijs heeft gestudeerd (79), wordt erdoor gekenmerkt. Na een eerste ontmoeting typeert vader Bertels hem als

een soort maatschappelijk-tweeslachtige. Geestelijk verfijnd, maar zintuigelijk behept met een ongemene vitaliteit. Hij zou enerzijds haantje vooruit kunnen zijn op de buitensporigste dorpskermessen, of anderzijds een opvallende figuur in de zogenaamde hogere kringen. Maar hij beweegt zich tussen beide, en er zijn ogenblikken dat hij zich in geen van beide thuis voelt. Alsof het ene wezen voortdurend het andere compromitteert. (137)

Haar broers vindt Roza geen volwaardige Steenklamps. Rudde al helemaal niet. Lieven mist de beheersing die de authentieke Steenklamps kenmerkt. 'Doch wat bij Lieven kunstmatig was [zijn denkkraft, bv], was bij Steen een onbewust en oereigen bezit' (50).

De Steenklamps zijn een zwijgzaam geslacht: haar vaders 'harde zwijgzaamheid' (51). Ook aan haar tante schrijft Roza 'de ingeboren zwijgzaamheid van haar geslacht' toe (107). Ook oom Vinus spreekt 'met karige woorden' (107). Die zwijgzaamheid, 'dit haast koele timbre van haar stem [van de tante, bv]' (59) geeft de indruk van 'rustige beslotenheid' (33) die Roza zo bij haar vader bewondert.

Zou ik er ooit in slagen te worden zoals hij: zo rijk aan verworvenheden en toch de kracht bezittend ze alle in mijzelf besloten te houden? (69)

Haar ideaal is 'een verinnerlijkt leven dat ik voorheen in Steen en tante Lieze had vermoed' (131). Ze vindt dat ook bij vader Bertels terug, maar getemperd door een 'innerlijke zachtmoedigheid [...] die ik met mijn gestorven moeder verloren had' (33).

¹⁹ Hij heeft een voorkeur voor het gevecht tussen Patroklos en Hector (167-168) en voor de figuur van Nausikaä (178).

Bij haar vader is het ‘een instinctmatig door vele jaren van levensondervinding verwijnd aanvoelingsvermogen [dat] hem belette uit koers geslagen te worden door een vloed van hartstochten’ (69). Daaronder schuilt dynamisme en onverzettelijkheid. Bij Steen prijst Roza ‘de instinctieve zekerheid van zijn daden’ (51). ‘Hij was een denkkragtige machine, die roerloos en zichzelf beheersend een branding van dynamisme in zich besloten hield’ (50). Hij gelooft dat ‘slechts wat de sterke handen van de mens verwezenlijken [...] een zekere graad van duurzaamheid bezitten [kan]’ (100). Ook tante Lieze

heeft gehandeld met de rustige onverzettelijkheid van iemand die vooraf alle gevolgen van haar daad overwogen heeft [...] [er] kan niets geschied zijn dat zij niet zelf heeft gewild. (63)

Ook voor oom Vinus gebruikt ze het woord ‘onverzettelijkheid’ om zijn Steenklampgehalte aan te geven. ‘Hij kon zelf een Steenklamp zijn met [...] de rustige onverzettelijkheid waarmee hij zijn leven richtte’ 62-63).

Die eigenschappen situeren die personages in de dominante maatschappelijke positie.

Wat door de Steenklamps verwezenlijkt werd, droeg het merkteken van hun duistere drang naar afzondering, waarin zij instinctmatig een waarborg voor het behoud van hun machtspositie hadden aangevoeld. (28)

In *Het hart en de klok* wordt die dominante maatschappelijke positie door mannen ingenomen. Tante Lieze hoort er slechts bij nadat ze haar gender en sekse onderdrukt heeft: ‘een vrouw die met haar eigen zwakte afgerekend had’ (64). In haar ogen meent Roza ‘de bijna mannelijke kracht die van haar uitging’ (103) te ontwaren. Die dominante groep heeft dan ook de kenmerken die in de burgerlijke cultuur doorgaans aan mannen worden toegeschreven. Elementen die gewoonlijk als mannelijk worden bestempeld, worden als interactioneel krachtig en efficiënt beschouwd, zeker in de publieke sfeer (Mills, 2012, p. 209). In haar vader vindt Roza daarnaast ‘een klassiek viriel soort mannelijkheid: gespierd, met ratio, potentie en kracht’ zoals Hoofd dat omschrijft (Hoofd, 1997). Dergelijke burgerlijke mannen houden emotioneel afstand en vertonen een openbare onverstoorbaarheid (Braidotti, 2007, p. 262).

Chris Heylen, de jonge architect, is als personage een brugfiguur. Hij wordt door vader Bertels gesitueerd tussen de klasse van de arbeiders en de ‘hogere kringen’ (137). Met de echte Steenklamps heeft hij gemeen dat hij niet ‘door de omstandigheden [wordt] meegesleurd: de omstandigheden worden door hemzelf geschapen en bedwongen’ (95). Bij hem is het evenwel ‘als een bont decor waar hij zijn eigen spel in speelde. En juist in de willekeur van dit spel school zijn meedogenloze wreedheid’ (95). Maar net als de Steenklamps is hij ‘op zijn eigen daadvaardigheid ingesteld’ (96). ‘Misschien’, denkt Roza, ‘was er wel een hechte vriendschap tussen hen beiden [haar vader en Chris, bv] ontstaan’ (99).

Met de dorpelingen heeft Chris zoals Rudde en Lieven zijn vechtlust en kracht gemeen. Op dorpskermissen zou hij haantje-de-voorstee zijn. Zelf hoort hij sociaal bij de hogere kringen. 'Hij is van het slag dat rijk wordt in de wieg' (93). Hij krijgt het eigendomsrecht op de grond in de schoot geworpen en volgens zijn vader in een gesprek met Steen is de wil om de Steenklamps uit te kopen een van zijn 'fratsen' (93). Hijzelf geeft toe dat het aanvankelijk een 'gril' was (94). Het is een 'levenstaak' geworden omdat hij als architect voor de arbeiders comfortabele kunstige woonwijken wil ontwerpen en bouwen (94) (218). Hij is in zijn ambitie meedogenloos. 'Ik [Roza, bv] haatte hem [...] om het feit dat hij een rijkemanszoon was die, om aan een gril te voldoen, niet aarzelen zou om het geluk van een ganse familie te verwoesten' (95).

Tegelijk loopt het personage Roza loopt niet hoog weg met 'geldmagnaten die van hun kantoor uit de beurs beheersen en die zonder gewetensbezwaren talloze families naar de ondergang drijven' (97). Ze vreest dat Chris daarin wreder zal zijn dan Lieven. Zijn liefde voor haar en voor de streek zal die sociale wreedheid in hem evenwel kanaliseren.

Klassenbewustzijn en de patriarchale orde

Het vrouwelijk personage Roza Steenklamp wordt gekarakteriseerd als de exponent van de dominante burgerlijke klasse en van de patriarchale orde die eraan ten grondslag ligt.

Klassenbewustzijn

Uit de beschrijving van de personages is een ideologie te distilleren die het dominante burgerlijke discours installeert. Het is een mannenwereld met de vrouw als katalysator. De personages zijn 'spreekbuizen van historisch gegroeide klassendisposities' (Keunen, 2006, p. 226). De contradicties in de sociale context gaan naar de identiteitskern van de personages [Brecht in (Eagleton T. , 2013, p. 17)]. Zo formuleert de roman *Het hart en de klok* ook het ontstaan van het klassenbewustzijn van de burgerij. Dialectisch houdt dit klassenbewustzijn ook het aanvoelen in van het ontstaan van het proletarisch bewustzijn. De burgerij profileert zich in verhouding tot de arbeidersklasse en in mindere mate tot de hogere burgerij.

En had de eerste Steenklamp, als een wekroep voor zijn nageslacht, zijn naam niet tot een symbool van hun aller levensdoel gesteld: het rusteloos spel met seizoenen, vuur en klei, en de genadeloze strijd met de aarde, waarbij ieder der dorpelingen een deel was van de deemoedige materie die voor dit spel noodzakelijk was, zoals de klei die door het vuur hunner ovens tot steen geblakerd werd. (28)

Bij het hoofdpersonage ligt de focus uiteraard op haar burgerlijke wereld. Hoe afgesloten van de sociale wereld die ook is, toch komt ook die andere klasse in het vizier.

Het was alsof zijn [Steens grootvader en de stichter, bv] intuïtieve zin voor de sociale verhoudingen, die met de groei zijner onderneming allengs scherper zouden

worden, hem een woning had doen bouwen die door haar eenzame ligging het embleem van dit klassebewustzijn was, en die tevens een waarnemingspost was die de ganse onderneming en het dorp bestreek. (26)

‘Tegenover het werkvolk was hij [Steen, bv] hard. Er was echter niets boosaardigs in de onverstoorbaarheid waarmee hij hen tot bijna bovenmenselijke verrichtingen dwong’ [volgt een voorbeeld van hoe hij een ploeg na hun dagtaak dwong de hele nacht door te werken, bv] ‘doch veeleer het onvermoeden van de man die de weerstand van anderen naar zijn eigen hardheid meet’ (50). Die hardheid maakt deel uit van de arbeidsverhoudingen. Ze is de motor van de ontwikkeling van het bedrijf. Het centrale personage Roza vraagt zich af

hoe het mogelijk kon zijn, dat een dergelijke onderneming door één enkele sterveling werd opgebouwd. Zelfs een bedrijf als het onze, dat ogenschijnlijk op het primitieve raderwerk van een dorp, zijn bewoners en hun kinderen gedreven werd, had ongetwijfeld de wilskracht van verschillende geslachten geveerd om tot zijn huidige staat uit te groeien. (28-29)

Over de beginfase van het bedrijf wordt gezegd dat ‘de angst [voor de baas, bv] hen [de arbeiders, bv] tot overdreven ijver dwong’ (29). ‘Ze hadden zwijgend hun lijven kromgesloofd [...]. De man werd rijker’ (29). ‘IJverige drukte en slaafs gewroet [waren het] oereigen gelaat van de streek’ (67). De arbeiders leven ‘in een bestendige staat van lichamelijke slavernij, waaraan zij vanaf hun geboorte onderworpen’ zijn (73). Het komt neer op de reproductie van ‘labour power’ (Barrett, 1985, p. 74). De naam proletariaat (proles = nakomelingen) slaat volgens Walter Benjamin op die mensen die te arm zijn om de staat te dienen door bezit en die dan maar kinderen als werkkrachten aanleveren (Eagleton T., 1981, p. 47). Ook die ‘kinderen [zwoegen] dagelijks van vier uur in de morgen tot halftien ’s avonds als volwassenen om hun twee frank daags te verdienen’ (218). De arbeidsters zijn onderworpen aan het jus primae noctis: ‘de jonge vrouwen die zich moesten geven voor een betrekking als huismeid, of zelfs voor een hard en slecht betaald werk op een der steenbakkerijen’ (74). De jonge tante Lieze ervaart het eveneens als de herenboer om zijn ‘recht’ komt na de dood van haar arme pachtboer uit de schorren. Zij is een Steenklamp en zij wijst hem terug (111-112). De jonge arbeidersvrouwen en -mannen werken het uit op wie zwakker is, zoals op de ongehuwd zwangere schooljuffrouw (74).

De jonge architect die het bedrijf zal overnemen evolueert door zijn liefde voor de jonge vrouw en voor de streek naar een idealisme waarvan hij beseft dat het vals is in het licht van de sociale verhoudingen.

Ik had reeds een plan ontworpen om een ganse arbeiderswijk te bouwen. Een volgens gezonde begrippen van comfort en hygiëne verwezenlijkt complex, dat uitsluitend door mijn eigen werkluï zou bewoond worden, en waarvoor de huurprijs rechtstreeks van hun loon zou afgehouden worden [...]; het was alleen maar vals idealisme mijnerzijds. (218)

Patriarchale orde

In het doorgeven van de macht in het bedrijf speelt de liefde van de jonge vrouw Roza een rol. Haar broers zijn in de patriarchale orde de aangewezen erfgenamen. Rudde als oudste eerst. Roza zal echter dank zij haar vrouwelijkheid sterker blijken dan haar broers.

Tussen de beide broers Rudde en Lieven is er in de perceptie van hun zuster een fundamentele vijandigheid. Ze vermoedt dat ze draait om een vrouw (Tille).

Eenmaal op een avond toen ik hen zat gade te slaan, werd ik eensklaps door een vaag vermoeden getroffen. Ik had hun blikken opgevangen [...] en in een flits begreep ik dat er een onverholen vijandigheid in die blikken school. Ik wist dat ze steeds vreemd gebleven waren van elke broederlijke genegenheid. Daarvoor verschilden ze innerlijk te veel van elkaar. Maar dit was ernst: een haat die met een zeker doel bedwongen werd. Welk doel? vroeg ik mij af. Wist Lieven iets af van Ruddes nachtelijke ontmoetingen met die vrouw en duidde hij hem dit ten kwade als een soort verraad? (97)

De broers haten elkaar – om de opvolging? – en Tille is daarin de schakel tussen hen. Na het dodelijke gevecht heeft Rudde Tille niet meer opgezocht. Roza overdenkt:

het kon geen liefde zijn die hem naar haar toegedreven had. Had hij in haar slechts Lieven willen treffen? Het was duidelijk dat zijn vroeger en huidig gedrag zijn oorsprong vond in zijn verhouding tot zijn broer. En ook de handelwijze van Lieven wees erop dat de vrouw de schakel vormde tussen hun beider haat. De schakel, meer niet. (158)

Op zijn sterfbed vraagt Lieven zijn zus een passage uit de Ilias over de strijd tussen Patroklos en Hektor voor te lezen (167-168). Uiteindelijk hebben de broers om Tille gevochten. Zoals de vechtersbaas Patroklos de fijnbesnaarde Hektor dodelijk verwondde, zo verwondde ook Rudde – zij het per ongeluk – zijn broer Lieven. Voor Roza is het duidelijk dat Ruddes

haat zo groot was [dat], indien het voorwerp ervan moest verdwijnen, zijn leven ieder onmiddellijk doel verliezen zou. [Nooit] had hun haat zijn huidige graad van intensiteit bereikt; en het was duidelijk dat in deze laatste strijd, die niet meer op lichamelijk, doch op geestelijk vlak werd uitgevochten, Rudde het onderspit zou delven. (159)

Vooraf voor Rudde, vermoedt ze, is Tille slechts een middel om zijn broer te treffen.

Bij hen was Tille niet doel, maar middel geweest. Zou Rudde haar met dezelfde driftige begeerte genomen hebben indien zijn instinct hem niet gewaarschuwd had dat Lieven van hun nachtelijke ontmoetingen op de hoogte was en dat hij telkens, in het lichaam van de vrouw, zijn eigen broer kon treffen? Met dezelfde gretigheid zou hij de natuurlijke geslachtsdaad door de ongehoordste perversiteiten vervangen

hebben indien hij ook maar enigszins geraden had dat dergelijke handelswijze zijn broer nog pijnlijker zou getroffen hebben. (163)

De geschiedenis van Rudde en Lieven doet ook denken aan de twee zo van elkaar verschillende Bijbelse broers, Kaïn en Abel in de interpretatie van Lipót Szondi. Szondi staat in de psychoanalyse bekend voor zijn aanvulling op de driftleer van Sigmund Freud, die hij ontoereikend vond. In *Kaïn: Gestalten des Bösen* (1969) analyseert hij Kaïn als de mythische figuur die gestalte geeft aan de paroxysmale drift die thuishoort bij de ‘familiale driften’.²⁰ Die heeft te maken met rivaliteit gebaseerd op seksuele jaloezie en bezitsdrang. Opgekropte afgunst kan leiden tot moord. Szondi heeft het over het ‘Kaïn-und-Abelschicksal’ (De Vleminck, 2007, pp. 359-360).

Ook in *het hart en de klok* vermengt de strijd om de opvolging zich met seksuele jaloezie. Wie zich als eerste een vrouw ‘verwerft’, is bij uitstek de geschikte erfgenaam. Hij kan de dynastie en het bedrijf verder zetten. In het finale gesprek met zijn toekomstige schoonzoon zegt Steen: ‘Al die jaren heb ik er mij op voorbereid de onderneming in handen van mijn zoons te geven’ (227). Maar de zonen hebben elkaar uitgeschakeld. Lieven is dood en Rudde is ver weg gegaan, naar waar hij moeilijk te bereiken is. Steen geeft toe dat hij zijn dochter over het hoofd heeft gezien als mogelijke opvolger. Door het verdwijnen van de broers is er ruimte gekomen voor een sterkere dynastieke rol van de dochter. Sterker dan een rol als doorgeefluik. Steen concludeert:

Terwijl de gebeurtenissen mijn spel door elkaar smeten werd ik me van mijn vergissing bewust. Een vrouw kan sterker zijn dan een man.

Toch is het geen doorslaggevende ‘feministische’ overwinning. Steen:

er zal niets veranderen ten overstaan van dit alles [de overdracht van het bedrijf, bv] hier. Ik zou mij niet geruster voelen wanneer jij mijn zoon waart en zij een vreemde vrouw. (229)

De burgerlijke, patriarchale orde wordt niet onderste boven gehaald. Roza draagt bij aan de uitwisseling tussen de clans (Lévi-Strauss)

Focalisatie en ideologie: de blik

Ook de blik hoort bij het instrumentarium voor de analyse van de ideologische eigenschappen van de personages. Een analyse van de blik legt de dialectiek van kijken en bekeken worden bloot. Waarnaar vrouwelijke en mannelijke personages bij elkaar kijken,

²⁰ In de Griekse mythologie komt de broedermoord ook aan bod in het verhaal van Eteocles en Polyneikes, de zonen van Oedipus die strijd leveren om de opvolging (De Vleminck, 2007, p. 355 voetnoot).

reveleert hoe sekse- en genderverschillen narratief geconstrueerd worden. Feministische cultuuranalisten als Robyn R. Warhol (1992) stellen dat in culturele artefacten de male gaze domineert, dat mannen doorgaans subject van kijken zijn en vrouwen het object. Met Roza Steenklamp als dominante focalisator ligt een vrouwelijk kijken voor de hand. Maar ook mannelijke personages kijken naar vrouwen.²¹ De blik in *Het hart en de klok* is genderambigu.

In *Het hart en de klok* is focalisatie van het hoofdpersonage belangrijk. Ze kijkt naar het huis, naar het landschap en het weer en naar de mensen. Ze kijkt expliciet naar de lichamen van de mannen in haar directe omgeving. De jonge vrouw Roza is de voornaamste focalisator. De vertelling hangt voornamelijk af van haar kijken omdat zij als vrouwelijk personage niet rechtstreeks vertelt wat er in haar omgaat. Daardoor wordt haar mogelijkheid tot 'agency' beperkt. Kijken en de blik van andere personages interpreteren is haar communicatiemiddel. De blik als narratologische categorie trekt ook de aandacht op haar eigen lichamelijke door de centrale positie van haar kijken en door haar viscerale reactie op wat ze ziet. Tegelijk lokt haar kijken ook de mannelijke blik ('male gaze') op haar lichamelijke uit. Nergens kijkt Roza Steenklamp naar zichzelf in een of andere spiegeling. Haar lichaam wordt door de mannen gezien en zij reageert lichamelijke op die mannelijke blik.

In de dialectiek van kijken en bekeken worden staat Roza's vrouwelijkheid centraal. Daardoor wordt zij subject van de ervaring van haar lichamelijke en van het effect van de mannelijke lichamelijke op haar vrouwelijkheid als narratieve constructie, als teksteffect. Die subjectieve blik van het vrouwelijk personage maakt dat zij niet louter overkomt als het object van de mannelijke blik. Als centrale focalisator is het personage Roza Steenklamp het centrale bewustzijn van de roman. Zij registreert haar gewaarwordingen. Roza Steenklamps manier van kijken, is daardoor een belangrijk aspect van de constructie van vrouwelijkheid in *Het hart en de klok*. Anders dan de mannelijke 'gaze' verbindt volgens Warhol het vrouwelijk kijken uiterlijk en innerlijk. Ze deduceert motieven van en reacties op vrouwelijkheid uit wat ze aan uiterlijkheden ziet (Warhol R. R., 1992).

Kijken naar mannen

Roza Steenklamp beschrijft in eerste instantie de gestalte van de mannen en hun gebaren. Rudde gelijkt op zijn vader: 'de korte nek onder het donker hoofd, de brede schouders, de zware maar veerkrachtige tred, de zwaai van zijn armen en de manier waarop hij soms in rustige ogenblikken zijn sterke vuisten balde' (19).²² Soms voelt de jonge vrouw Roza zich

²¹ De blik van mannen onder elkaar is taxerend. Ze staan met elkaar in competitie. Steen werpt Lieven 'een vlugge doordringende blik' toe (47). De blik van Lieven naar Rudde is 'ongeduldig' (49).

²² Ook oom Vinus 'was kort van gestalte en breed in de schouders, met donker haar dat laag in zijn nek en op zijn voorhoofd groeide' (107).

daardoor 'onverhoeds en schijnbaar zonder enige reden [...] door een vreemde opwinding aangegrepen' (19). Het doet haar denken aan de vreemdeling die zij de nacht ervoor tegen het lijf liep. Voorlopig beschrijft ze die man niet. Wel merkt ze op dat hij 'zijn handen diep in zijn broekzakken gestoken' hield. Ze vindt het een arrogante houding. 'Zijn zekerheid stemde mij wrevelig' (8). Die aanmatigende houding vindt ze ook in zijn toon. In het donker ziet ze hem niet zo scherp en ze interpreteert zijn toon, zijn stem: 'een stem met een rustige ondertoon, gelijk de mensen in wier ogen een stille spotlach pleegt te twinkelen terwijl zij spreken' (8).²³ 'Er is een mengsel van neerbuigende vriendelijkheid in zijn toon' (9). 'Zijn stem was diep en helder, met een lichte trilling van plaagzucht' (10). Bij het weggaan die eerste keer 'voelde [ze] die vreemde onmacht als een lichamelijke pijn' (13). De stem van die onbekende man beroert haar lichamelijk, op een manier die zij niet (her)kent.

Ook de tweede keer ontmoet ze hem in het donker. Van zijn gestalte merkt ze slechts zijn handen op waarmee hij haar aanraakt. 'Zijn handen waren sterk en warm op mijn huid' (80). De handen van vader Bertels doen haar aan hem denken. 'De rustige beweging van zijn vingers deden mij aan Chris denken' (136). Ook bij de derde nachtelijke ontmoeting is het de aanraking van zijn handen die haar overgave inluidt.

Ik voelde zijn vingers op mijn arm. Het was een tedere maar vaste aanraking. [...] Hij had gelijk: alle verzet was nutteloos. Zijn vingers werden vaster om mijn arm gesloten, en een onstuimige verrukking steeg in mij omhoog. (119)

Er zijn meerdere passages waarin ze de lichamelijke van mannen, vooral van haar broers en van de Nielenaar, verbindt met het lijfelijk effect dat Chris op haar heeft.

Haar andere broer, Lieven, is een ander type. Zijn bewegingen zijn 'gemelijk' en 'langzaam' (19).

Zijn hele voorkomen [wekte] de indruk van een bijna vrouwelijke teerheid [...]. Zijn haar was lang en zwart met in de diepe golvingen een levendige glans [...]. Zijn wenkbrauwen welfden fijn boven zijn groene ogen die er, door hun slaperige uitdrukking en de doorgaans halfgeloken oogleden, zwart en dof uitzagen [...]. Zijn neus was recht en kort en enigszins te breed aan de neusvleugels, en hij had een zinnelijke mond, met volle rode lippen. Zijn tanden die regelmatig en onnatuurlijk wit waren, verzorgde hij met overdreven ijver en een zweem van vrouwelijk aandoende ijdelheid. (20-21)

²³ Pas tegen het einde van de geschiedenis ziet ze hem voor het eerst in het volle licht. 'Zijn ogen waren licht van kleur, met een heldere, harde glans. Zijn haar was donkerros en vol lichtspelingen [...]. Zijn gelaat was gebronsd [...] Zijn mond, met de smalle lippen als een strakke lijn, en zijn hoekige kin, met de lichte stippel van zijn uitkomende baard, wekten een indruk van vastberadenheid' (228).

Zijn lippen omschrijft ze elders als 'wellustig' (196). Ook bij hem vallen zijn handen haar op: 'Het zicht van zijn smalle handen vervulde me telkens weer met bewondering' (23).

Het hart en de klok presenteert een breed spectrum aan mannelijkheid, gaande van de bijna vrouwelijk aandoende Lieven tot de ruige Rudde en zijn vriend, de Nielenaar. Chris situeert zich tussen die twee uitersten.

Ze kijkt inderdaad ook aandachtig naar de Nielenaar. Hij is Ruddes vriend en hij is de man voor wie zij wellicht voorbestemd is. Bij die eerste ontmoeting weet zij dat nog niet. Lieven zal het haar later zeggen. De Nielenaar wordt als het ruige type neergezet. Dat type boezemt het jonge vrouwelijke personage 'afschuw' in. Toch windt het haar ook op. Ze beschrijft hem zo: hij had

een rond bruinverbrand gezicht en blond haar dat door water en zon tot een soort strogele kleur was verbleekt. Hij had een gedrongen gestalte, met brede schouders en zijn gang was enigszins lomp, alsof zijn heupgewrichten de nodige lenigheid ontbeerden [...]. De vreemde [de Nielenaar, bv] keek me zwijgend aan. Zijn ogen waren kil en gevoelloos, en toen onze blikken elkaar ontmoetten was er niet de minste verlegenheid op zijn gelaat waar te nemen. Ik wendde mij af en in een instinctmatige opwelling van afschuw vroeg ik mij af welk gevoel het in me zou verwekt hebben indien hij het was geweest die ik die nacht aan de rivier had ontmoet. Mijn afschuw ging echter onmiddellijk over in nieuwsgierigheid, en een enkele vraag flitste me door het hoofd: welk gevoel zou er door mij heen gaan wanneer een man als hij zijn handen op mijn lichaam legde? Ik beantwoordde zijn blik strak en uitdagend, tot ik met een schok tot de werkelijkheid terugkwam en sidderend van opwinding de kamer verliet. (68).

Ook van hem beschrijft ze de 'volle zinnelijke lippen en de korte, sterke tanden'. Hij heeft 'een plompe, brede gestalte.[...] Hoewel zijn handen groot en grof waren viel het mij op dat zijn vingers lenig waren in de gewrichten, en dat de tanige kleur geen vlekken of schrammen vertoonde. De handen van een gevaarlijk man, dacht ik. Ik ontweek zijn blik' (130).

De beschrijving van het uiterlijk van de mannen is telkens vrij uitvoerig en ze wordt vergezeld door de weergave van het effect ervan op het vrouwelijke hoofdpersonage. Mannelijke lichamen beroeren vrouwen en hun aanrakingen doen de begeerte oplaaien.

Roza Steenklamp beschrijft niet enkel het voorkomen en de handen van haar broers. Als de gelegenheid zich voordoet kijkt ze ook met een zekere fascinatie naar het naakte lichaam van haar broers. Lieven observeerde ze onder andere bij het zwemmen.

Wanneer we samen gingen zwemmen had ik echter vaak met onverholen bewondering naar zijn lichaam gekeken en ontdekt hoe hij, onder de olieachtige gladheid van zijn natte huid, zijn spieren beheerste en ze bliksemsnel tot beweging dwong. (21)

Rudde bekijkt ze als hij zich in volle maanlicht bij de bronput wast. Hij is bij een nachtelijk gevecht met de nog onbekende Chris in het slijk gevallen. Roza is wakker geworden van de plons van de emmer in de put.

Rudde was naakt. De binnenplaats baadde in het maanlicht en zijn gestalte was scherp omljnd. Het was de eerste maal niet dat ik zijn lichaam zag, maar ik staarde als betoverd naar zijn lange, behaarde benen, en zijn brede rug waar de regelmatige beweging van zijn schouderbladen een golving van licht en schaduw over wierp telkens als hij zijn armen boog om de volle emmer op te halen. Toen hij zich vooroverboog om zijn hoofd in de emmer onder te dompelen viel het mij op hoe breed en recht zijn schouders waren en hoe zijn lichaam in drie trapsgewijze spierenbundsels naar zijn heupen toe versmalde. [...] Eenmaal wendde hij zich om en ik zag zijn brede borst met de donkere driehoek van het haar. [...] Ik werd mij eensklaps van het onbetamelijke van mijn handelwijze bewust en ik trok mij haastig van het raam terug. (53-54)

Lieven heeft een ander postuur. Zijn 'tere voorkomen [had] altijd al een krachtige bekoring op [haar] uitgeoefend' (22). 'Maar nog steeds was in hem iets van de knaap die jarenlang in mijn nabijheid had geleefd' (184).

Die 'bekoring' komt versterkt terug als zij hem op zijn sterfbed verzorgt.

Lieven woelde zacht onder de dekens. De zwoele geur [van koorts en kruidenzalf, bv] die uit het bed omhoog steeg had de ganse kamer gevuld. Gelijk soms in de ovens, waar mannen naakt in de hitte staan; de geur van je eigen lichaam onder het dunne laken, wanneer de zwoelte van de zomernacht je slapeloos maakt. (194)

Zijn koortsige lichaam beroert haar fysiek. 'Heb ik dan steeds van hem gehouden?' vraagt ze zich af (196).

[...] toen ik mij over Lieven heenboog. Zijn huid gloeide onder het dunne hemd, en die intieme aanraking joeg een vreemde gewaarwording in mij op die als in vele echo's bleef natrillen. (150)

Over die passages hangt een zweem van incest. In *Gender Trouble* haalt Judith Butler aan hoe het incesttaboe bijdraagt aan de dwingende heteronormativiteit en dus aan de dominante patri focale orde. Door het incesttaboe buigt het meisje haar gerichtheid op het primaire object van haar verlangen (de vader) af naar een substituut (Butler, 1990 [2007], pp. 73-81). Roza Steenklamp vindt als meisje in haar vader het beeld van de ideale man. In eerste instantie buigt ze haar verlangen af naar haar broers die een afspiegeling zijn van hun vader. Ze gelijken elk op hun manier op hem. De gerichtheid op Rudde is 'onbetamelijk' (54), maar wel 'een vreemde gewaarwording die als in vele echo's blijft natrillen' (150). Bij Lieven vraagt ze zich af: 'Heb ik dan steeds van hem gehouden en is mijn haat slechts bedrog geweest?' Als ze hem op zijn sterfbed ziet, is er het gevoel van

een vreemde wellust toen ik hem aankeek [...] Heel even kwam de lust in mij op, de dekens weg te rukken en dit lichaam geheel naakt te zien gelijk een doorschijnend wonder waar die onstilbare levensdrift als kolkend water in gevangen was. (196)

Uiteindelijk buigt ze haar begeerte af naar Chris. Hij heeft met Lieven het intellect en met Rudde de brute kracht gemeen. Hij lijkt ook in veel opzichten op haar vader en hij krijgt de zegen van de vader. 'Herinner jij je nog dat ik zei dat jij eigenlijk mijn zoon had moeten zijn?' (228).

Kijken naar vrouwen

Het hoofdpersonage Roza kijkt ook naar het geseksueerde lichaam van vrouwen. Tille beschrijft ze als een 'gezonde jonge vrouw': haar 'bruinverbrand gelaat' met een van het blozen 'ongewone frisse kleur. [...] Ze had lange benen en slanke heupen'.²⁴ Ze kleedt zich smaakvol en 'haar ondergoed was fijn en zuiver' (72-73).

Bij nacht en ontij zag Roza ooit een man en een vrouw aan de rand van het bos de liefde bedrijven. 'Er lag een vrouw tegen de stam van een zware boom; haar naakte benen glansden onnatuurlijk wit en lang in het fosforiserend licht [van de bliksem, bv]' (89). In de gestalte van de man herkent ze haar broer Rudde aan 'zijn brede schouders en zijn lange rechte benen' (89). Later zal haar duidelijk worden dat die jonge vrouw Tille was. Als ze in de fatale nacht van het gevecht tussen haar broers de vrijpartij tussen Rudde en Tille bespiedt, zijn het opnieuw die naakte vrouwenbenen die haar opvallen.

Zijn handen gleden als twee vlekken langs haar lichaam omhoog en toen hij haar kleren opschoortte en haar dijen bleek in de duisternis lichtten, had ik het verwarrend gevoel dat de nachtelijke kilte mijn eigen lichaam omgreep. Als betoverd staarde ik naar dat vertoon van wellust, en in een flitsend beeld zag ik mezelf naakt, en het gelaat van Chris over mij heen geneigd. (145)

Als zij en Chris bij de derde nachtelijke ontmoeting de liefde bedrijven, zijn het ook haar dijen en haar borsten waarvan zij zich bewust is (120).

De 'male gaze'

De Nielenaar is het enige mannelijk personage dat Roza als geseksueerd wezen nadrukkelijk aankijkt (68). Zijn blik op haar is 'kil en gevoelloos' en 'zonder de minste verlegenheid'. Het is een dominante mannelijke blik die haar 'instinctmatig met afschuw' vervult.²⁵

²⁴ Ook Lieven let als man op haar 'lange benen' en 'rechte, jonge borsten' (177).

²⁵ Die mannelijke blik is ook die van de herenboer die naar de jonge tante Lieze kijkt als zij met de pachtboer uit de schorren samenleeft. Hij keek haar 'met een onbeschaamde glimlach' aan (109).

Hij herleidt haar tot een geseksueerd object. Ze verbindt die ervaring ook met de gevoelens die Chris bij haar opriep. Tegelijk maakt die blik van de Nielenaar haar nieuwsgierig naar het mogelijk libidineus effect van een eventuele aanraking door hem. Ze beantwoordt zijn blik 'strak en uitdagend'. Ze betaalt de mannelijke blik met gelijke munt. Ze wordt geen louter object van die blik. Ze recupereert hem en wordt er subject van.

Chris daarentegen is anders. Hij vaart tegen haar op als ze naakt aan het zwemmen is. Ze loopt het water uit. Hij achtervolgt haar en haalt haar in.

Hij keek me strak in de ogen. Het trof mij dat hij niet naar mijn lichaam gluurde. Ik dacht aan de ogen van de Nielenaar. Iets in mij verslaptte, en alsof hij het gevoeld had liet hij mijn arm onmiddellijk los. (77)

Zijn blik is niet de dominante mannelijke blik. 'Er was geen spoor van ergerende bazigheid meer in zijn houding (78).

Waarom raakte hij mij niet aan?' dacht ik roekeloos. Als hij mij aanraakte zou het eenvoudig zijn hem te vernederen. Een enkele aanraking; een hand op mijn knie, of op mijn borst. Dan zou ik hem vernederen. Grondeloos.

Ze zou de mannelijke dominantie keren, maar:

Mijn gedachten deden pijn. En meteen herinnerde ik mij dat hij daarstraks niet éénmaal naar mijn borsten had gegluurd. (79)

Hij vraagt of hij haar nog eens kan zien. Op haar vraag: 'Waarom?' antwoordt hij: 'Misschien omdat ik van je hou. Maar vast weet ik het niet.' Zij overdenkt: 'Hij lachte maar het klonk gedwongen alsof hij probeerde zijn verlegenheid te verbergen, en het besef dat ik de situatie beheerste, maakte mij roekeloos' (80). Als vrouw beheerst zij het liefdesspel. Het ontbreken van de mannelijke blik is voor haar een teken van haar dominantie als vrouw. 'Waarom heb je mij daarstraks zelfs niet bekeken?'

Ook hij gaat uit van die vrouwelijke dominantie. Zij maakt hem kwetsbaar, want als in een vrouw de begeerte als 'een gevaarlijk vuur' ontbrandt, kan zij een man dodelijk verwonden (80). Hij is bang om afgewezen te worden. Dat hijzelf niet naar haar naakte lichaam gluurde, is voor hem een teken van ware liefde.

Misschien omdat ik werkelijk van je hou. (...) Het lichaam van een hoer kan je bekijken zonder begeerte te voelen, en anderzijds is platonische liefde een intellectuele vorm van je reinste krankzinnigheid. [...] Als ik dus werkelijk van je hou dan is het zicht alleen mij niet genoeg. (80-81)

Zijn terughoudendheid geeft hem hier als man het overwicht in de liefdesrelatie. Het ergert haar: 'de ergernis om zijn zelfverzekerdheid' (81). 'Moet ik dan blij zijn in je armen te mogen vallen? 'Waarom niet' vroeg hij onverstoord. Ondanks je trots'. Ik lachte; het klonk luid en ongedwongen in de stilte' (81)

Als vrouw zal zij in de liefdesrelatie haar trots, haar 'agency', moeten opgeven. Hij verwijst naar de historie van haar tante Lieze. Toen de tante na de dood van de man uit de schorren naar haar burgerlijke verloofde terugkwam, begreep ze 'wat haar bij haar terugkeer zou te wachten staan: de jarenlange vergeldingsstrijd van de man die zich gesmaad zou wanen' (113).

Roza overdenkt: 'Haar lichaam [van de tante, bv] had twee mannen gekend. Ik dacht aan de Nielenaar en huiverde' (164). De Nielenaar die naar haar keek als naar een geseksueerd wezen. De tante die bij haar boer uit de schorren was ingegaan op de fysieke aantrekkingskracht van de man, 'een zwakte' (64).

Voor burgerlijke mannen is liefde meer dan lichamelijkeheid. Van oom Vinus zegt Roza:

Hij hield van haar, met een verlangen dat lichaam en ziel als een enkel bezit omvatten wou en hij kon zich niet bevrijden van het gevoel dat zijn onbeholpen lijf de vlucht van dit verlangen belemmerde [...]. In elke plooi van haar lichaam voelde hij de aanwezigheid van die ander wanneer hij vol begeerte op haar nederboog. Reeds korte tijd na hun huwelijk dreef die obsessie hem ertoe haar te bedriegen. (63).²⁶

Voor burgerlijke mannen als Chris en oom Vinus is de instinctmatige lichamelijkeheid van de onderklasse een bedreiging. Zij proberen die bij henzelf te onderdrukken door een meer gesublimeerde visie op liefde, die 'lichaam en ziel omvat'.

Tante Lieze ziet dat weer anders. Met die man uit de schorren is zij gelukkig geweest. Haar huwelijk was maar een tussenspel tot zij bij zichzelf het rustig burgerlijk geluk vond. Ze zegt Roza dat: 'wanneer je [als vrouw, bv] vecht voor je geluk, je zelfs je eigen [burgerlijke, bv] familie niet mag ontzien' (116). Voor de patriarchale burgerij is de vrouw volgens haar slechts 'het stoffelijk gestel waaruit nieuwe mannen werden verwekt'. Burger vrouwen moeten hun 'opstandigheid' onderdrukken (107). Toch reserveren zowel Roza als de tante het beslissingsrecht voor zichzelf. Al is het uiteindelijke resultaat dat ze in de burgerlijke en patriofocale orde ingelijfd worden. Maar omdat ze voor zichzelf opkomen blijven zij overeind.

²⁶ Die passage kan worden gelezen als een intrusie van de extradiëgetische verteller die boven de geschiedenis (toen) staat. In die fase van haar geschiedenis was het personage Roza nog te onwetend in haar queeste naar wat vrouwelijkheid inhoudt. Ze kan ook worden gelezen als een deel van de vertelde monoloog van de tante.

Karakterisering van personages en de constructie van vrouwelijkheid

De analyse van de karakterisering van de personages legt het ideologisch antagonisme tussen twee sets van klassenwaarden bloot. In Roza als narratieve figuur reorganiseert de burgerij zich rond een geprivilegieerd centrum (Jameson). De burgerij zet zich in deze roman af tegen de 'barbaarse zinnelijkheid' en de 'zedelijke verworping in de industriegebieden'. Zij baseert haar superioriteit op waarden als bezinning en beheersing die tot succes leiden: 'diepere waarden van wat het leven aan *uiterlijke gunsten* bieden kan' (208) (mijn cursivering). De sterke figuren als Steen laten zich niet uit koers slaan door harts-tochten. Hij handelt onverzettelijk en overwogen. Voor haar broer Rudde voelt Roza minachting en medelijden omdat hij niet kan weerstaan aan de fysieke aantrekkingskracht van een vrouw.

Burgerlijke eigenschappen zijn mannelijk. Mannen zijn efficiënt in de publieke sfeer (Mills, 2012), viriel, rationeel en krachtig (Hoofd, 1997). Ze etaleren een openbare onverstoorbaarheid (Braidotti, 2007). Sterke vrouwen als tante Lieze en Roza streven ernaar zich die eigenschappen eigen te maken. De dwingende heteroseksuele matrix met zijn manifeste patri focale inslag is dominant. Vrouwen zijn daarin in eerste instantie het 'stoffelijk gestel waaruit nieuwe mannen worden verwekt'. Ze mogen in de procreatie het 'krachtig bloed' van de burgerij 'geen schande aan [...] doen' (107). Sterke vrouwen (tante Lieze, Roza) verzetten zich tegen die patri focale eis uit trots. Toch bedwingt tante Lieze uiteindelijk 'huiverend' haar opstandigheid (107). Het subject moet zijn eigen begeerte doorkruisen en zich onderwerpen aan reglementeringsprincipes die door het vertoog ter beschikking worden gesteld. Het subject dat zich aan die regels onderwerpt, wordt door die onderwerping in de samenleving geconstitueerd (Butler, 1997 [2001]). Roza krijgt als dochter uiteindelijk een sterkere dynastieke rol. Haar vader heeft de indruk dat hij het bedrijf aan haar overlaat. De patriarchale orde blijft evenwel intact. De overname gebeurt door een huwelijk met uitdrukkelijke toestemming van de vader. Chris, de schoonzoon, wordt door Steen als het ware als een zoon in de orde opgenomen.

Uit de analyse blijkt echter ook dat het personage Roza geen 'klassieke' vrouwelijke rol vervult. In de dialectiek van kijken en bekeken worden, wordt zij subject van de ervaring van haar lichamelijke en van het effect van de mannelijkheid op haar vrouwelijkheid als narratieve constructie. Als vrouwelijke focalisator is zij het centrale bewustzijn van de roman. Zij registreert haar gewaarwordingen. Haar vrouwelijk kijken verbindt uiterlijk en innerlijk, waardoor zij niet louter het object van de 'male gaze' is (Warhol, 1992). Hier ligt de mogelijkheid om de roman te lezen buiten het dominante 'male-centered frame of reference' (De Lauretis).

3.4 Vrouwelijkheidsconstructie concreet: sekse en gender als proces in een patrifocale burgerlijke context

Uit de analyse van de narratologische constructieve factoren vallen reeds een aantal gegevens over de vrouwelijkheidsconstructie in *Het hart en de klok* af te leiden. Genderanalyse onderzoekt het subject en het daarvan afgeleide romanpersonage als een gelaagde constructie, met zowel een discursieve, ideologische, semiotische als psychoanalytische dimensie. De aangehaalde genderanalisten analyseerden daarvoor de ‘grote’ westerse verhalen over subject en subjectivering als constituerende, ideologisch gekleurde vertogen. Subjecten worden geconstitueerd en constitueren zodoende zichzelf. Ze voeren hun gender op binnen een toch wel dwingende heteroseksuele matrix. Genderanalyse merkt op dat subjecten zich vormen en gevormd worden in een massieve ideologische massage die hier burgerlijk en patrifocaal is. Literatuur is een van de ideologische apparaten waarmee een dominante cultuur haar opvattingen over subjectiviteit en in dit geval gender als vanzelfsprekend aanvaardbaar maakt. Personages worden dan zo geconstrueerd dat ze die subjectconstitutie illustreren. In de recapitulatie hieronder plaats ik de reeds aangehaalde tekstpassages in het genderanalytisch kader met daarbij een verwijzing naar de bron van het toepasselijke interpretatiemodel.

Daarna reconstrueer ik de constructie van sekse en gender als proces. *Het hart en de klok* construeert immers het ontwaken van het genderbesef bij het jonge vrouwelijke personage Roza Steenklamp, die daarvan in een uitgewerkte egovertelling als ik-verteller verslag uitbrengt.

De burgerlijke patrifocale context

Het hart en de klok kadert vrouwelijkheid als discursieve en ideologische constructie in een dominant seksueel klassenvertoog (Althusser). In het antagonisme tussen twee sets van klassenwaarden wordt de voorburgerlijke stem – de fysieke begeerte als atavistische levenshonger – gemarginaliseerd en ingekapseld. Die drifthuishouding wordt in een verhevener geachte burgerlijke gendermoraal gesublimeerd. Het personage Roza Steenklamp wordt gepositioneerd, positioneert zichzelf binnen een burgerlijk patrifocaal vertoog. Daarin gelden er dwingende mechanismen waarbij concepten worden geïnstalleerd door het creëren van dominante categorieën als het burgerlijk huwelijk. Die concepten worden ook door marginalisering en uitsluiting afgegrensd. Het subject interioriseert ze.

Zo produceert het vertoog identiteit doordat het reglementeringsprincipes ter beschikking stelt (Butler, 2004 [2012]). Genderperformance gebeurt door herhaling van aldus ingeslepen patronen en als effect van cultureel bemiddelde gedragingen (Bleeker, 2007). Het gegenderde subject leert zichzelf herkennen in een reeks subjectposities van waaruit het dominante vertoog voor haar begrijpelijk wordt (Belsey, 2011). Dit burgerlijk ideologisch discours is patrifoocaal. De vrouw krijgt daarin als ruilobject tussen de families een dynastieke rol. Zo bestendigt ze de patrilineaire sociale orde en cohesie.

Roza Steenklamp krijgt van haar vader expliciet de voornaam van haar moeder. Zo wordt ze als vrouw ingeschreven in de symbolische orde (Verhaeghe, 2000). Vertelling en focalisatie zijn voor gender ambigu. De ik-verteller-focalisator Roza Steenklamp domineert ze. De vrouwelijke stem en perceptie worden versterkt door tante Lieze. Toch is er ook een wezenlijke inbreng van mannelijke dragers van vertelling en zeker van de focalisatie. Het 'discours de l'autre' en het 'discours de l'Autre' (Belsey, 2011) bouwen hier een vertoog uit dat gender en sekse produceert (De Lauretis, 1987) binnen een model dat ook mannelijk is. Daarin vindt de jonge vrouw de inconsistente subjectposities waarin ze zichzelf leert kennen (Belsey, 2011) en waartussen ze moet kiezen (De Lauretis, 1984). Ze wordt neergezet als het centrum van de begeerte van de man (Scott, 2011) (De Lauretis, 1987). Vrouwelijkheid en mannelijkheid zijn in Freuds ogen posities die worden ingenomen in relatie tot het verlangen (De Lauretis, 1984).

De dwingende heteroseksuele matrix is het kader waarin de vrouwelijkheid van de jonge vrouw Roza Steenklamp geconstrueerd wordt. Mannelijke eigenschappen en waarden zijn daarin per definitie dominant. De vrouw heeft daarin in eerste instantie een procreatieve functie. De burgermannen bestemmen daarbij hun dochters voor elkaars zonen, opdat ze 'hun krachtig bloed geen schande zouden aandoen wanneer zij zouden paren' (107).

Genderposities zijn geen vast, ontologisch gegeven. Genderidentiteit is een herhaalde performance van het normatief gedrag dat met een specifieke sekse geassocieerd wordt (Mills, 2012). 'Agency' is de keuze die het subject maakt tussen de verschillende, soms contradictoire, seksualiteitsvertogen in de cultuur (De Lauretis, 1987). De jonge tante verzet zich uit trots tegen die aan de heteroseksuele matrix inherente mannelijke dominantie. Eenzelfde verzet blijkt uit de analyse van de geseksueerde blik van Roza. Uiteindelijk onderdrukken de vrouwen – zij het huiverend – hun opstandigheid. Ze voegen zich naar de reglementeringsprincipes van de dominante cultuur. Roza krijgt van haar vader dan toch in zekere zin het statuut dat zijn zoons verkwanseld hebben.

Sekse en gender als proces

Tegen de achtergrond van die burgerlijke, patrifoocale cultuur construeert *Het hart en de klok* de vrouwelijkheid van kind tot volwassen vrouw. Het gegenderde subject is een proces (De Lauretis, 2008, p. 62). Daarin zijn sekse en gender met elkaar verweven. In de lijn

van de fenomenologie stelt De Lauretis dat we slechts subjecten kunnen worden in zoverre we lichaam zijn. Omgekeerd krijgen we slechts een geseksueerd lichaam in zoverre we subject worden (De Lauretis, 2008, p. 53). Door begeerte wordt het lichaam het vehikel waardoor de mens in een relatie tot de wereld gedwongen wordt en enkel die relatie geeft hem uiteindelijk een lichaam. Seksualiteit is dan gelokaliseerd in de intentionaliteit ten opzichte van de ander en ten opzichte van de wereld. Ze geeft iemand het lichaam van de ander als object van begeerte en het eigen lichaam wordt op zijn beurt zichtbaar en kwetsbaar voor de ander (Salamon, 2011) geciteerd in (Butler & Weed, 2011, p. 7)]. Zo deconstrueren De Lauretis en Butler de constructie van gender in de dominante patri-focale cultuur. *Het hart en de klok* illustreert die these.

De roman schetst het proces dat het personage Roza doormaakt: van meisje tot vrouw. Het begint bij de fusionele moeder-kindbinding, die nawerkt in de allereerste vage ervaringen van een nog onbegrepen jouissance. Die wordt geactiveerd door contact met het mannelijke en groeit uit tot zinnelijke aantrekking en extase. Die verwarrende ervaring evolueert tot liefde, die de vrouw uiteindelijk ook positioneert in de patri-focale heteroseksuele orde.

De Lauretis, Butler en andere genderanalytici hanteren de psychoanalyse als een ideologische constructie waarmee subjecten binnen een dominant model geconstitueerd worden.²⁷

Moederloos meisje

Roza Steenklamp groeit op als een moederloos meisje.²⁸ Nochtans is het 'de moeder die jeugd en vrouw-zijn tot een onbewuste continuïteit vervlecht' (32). De vrouwelijke 'jouissance' met name, het niet-definieerbare, wat aan de symbolisering - die door de vader geïntroduceerd wordt - ontsnapt. 'Doch ik had nooit een moeder gekend, en zelfs met mannen van ons eigen bloed bereiken wij nooit de intimiteit, die moeder en dochter over een kloof van jaren verbindt (32-33). Voor die opmerking van het personage Roza heeft de psychoanalyse als narratief een verklaring. Zij heeft de oorspronkelijke infantiele lust-

²⁷ Hier wordt met andere woorden niet aan psychoanalyse gedaan. Mieke Bal wijst terecht op het gevaar van antropomorfiseren en psychologiseren bij de bespreking van personages (Bal, 1985 [2009], pp. 122-132). Ik leg hier alleen een verband tussen de manier waarop de roman een personage construeert en de manier waarop subjecten volgens de dominante ideologische constructen geconstrueerd worden. Het personage is een narratief effect.

²⁸ Moeders zijn ook in de andere geanalyseerde romans van Piet van Aken niet echt als moeder aanwezig. In *De duivel vaart in ons* neemt ze haar moederrol amper op. In *Het begeren* is ze vroeg gestorven en is ze een gemis. In *Klinkaart* komt ze eveneens amper aan bod. In *De hoogtewerkers* is ze een door haar man in de steek gelaten neurotische vrouw.

ervaring amper gekend. De loskoppeling van behoefte en bevrediging, die de nooit te bevredigen begeerte in gang zet en waardoor het subjectiveringsproces geïnitieerd wordt, is bij haar door de dood van haar moeder te vroegtijdig gebeurd (Verhaeghe, 2000, p. 6).

Roza is op haar eigen ervaring aangewezen om te ontdekken wat vrouwelijkheid als gender en sekse inhoudt. Bij anderen vermoedt ze af en toe een glimp van wat een moeder haar had kunnen bijbrengen. Bij vader Bertels vindt ze ‘de innerlijke zachtmoedigheid [terug] die ik met mijn gestorven moeder verloren had’ (33). Bij haar tante die ze als een ongenaakbare Steenklamp als kind altijd ‘gevreest’ had, werd ze heel even verrast door de ‘tedere gevoeligheid, die soms in onberekenbare buien in haar opwelde’ (62). Of door ‘de weke tederheid die mij met onregelmatige tussenpozen iets van haar diepere vrouwelijkheid had doen vermoeden’ (63).

Volgens de psychoanalyse bewaart het lichaam een herinnering aan de oorspronkelijke infantiele lustervaring (Verhaeghe, 2000, p. 6). Roza herkent ze hier – zij het slechts bij vlagen – bij anderen. Van de tante denkt ze: ‘zij is de enige die me zou kunnen helpen en begrijpen’ (64). Roza weet niet hoe ze moet omgaan met haar verwarde gevoelens nadat ze een man ontmoette die een onbestemde aantrekkingskracht op haar uitoefent. Haar reminiscenties aan de infantiele lustervaring blijven voor Roza vluchtige impressies. Ze groeit als kind op in de besloten kring van haar mannelijke thuisomgeving.

Het effect van de oorspronkelijke lustervaring is een driftrest, een specifieke verhouding er tegenover. Enerzijds bestrijdt het subject dit driftaspect omdat het controleverlies inhoudt. Anderzijds wordt het ernaar gedreven omdat daar de hoogste vorm van lust ligt (Verhaeghe, 2000, p. 7). Roza stelt zich aanvankelijk weerbarstig op tegen de indringer en tegen de aantrekkingskracht die van hem uitgaat, maar ze voelt zich als vrouw door hem aangesproken. Met die ambigue gevoelens weet ze zich geen raad.

Het ontwaken van de ‘jouissance’

In het jonge meisje ontwaakt de nog onbegrepen ‘jouissance’.²⁹ Onverhoeds wakker worden wekt bij het jonge personage Roza de herinnering aan vroegere nachtelijke ervaringen ervan.

Dat [ontijdig ontwaken] was mij nooit overkomen sinds die verre nachten waarin ik met schroomvallige verrukking het rijpen van mijn eigen lichaam had gevoeld [...]. Terwijl ik me aankleedde herinnerde ik mij de nachten van toen: het weemoedige vertrouwdzijn met het eigen lichaam en de vele vragen – in de vrouwen gaat het

²⁹ ‘that orgasmic sensation that exceeds articulation and seems, momentarily at least, to satisfy desire’ (Scott, 2011, p. 50). ‘A desire distinct from and potentially prior to that which is associated with heterosexuality, with phallic economies’ (Scott, 2011, p. 65). ‘The pleasure associated with total fulfilment’ (Scott, 2011, p. 113). ‘It, at least partly, escapes the reign of the phallus’ (Scott, 2011, p. 144).

rijpend bloed onrustig op zijn wisselend getij - die uit de nachtelijke bloedslag van het verlangen waren opgestaan. (6)

Het is een nog onbestemd verlangen. Die interesse van het personage Roza voor het geseksueerde vrouwenlichaam heeft te maken met haar ontluikende seksualiteitsbeleving. De fysieke nabijheid van een man roept de herinnering op aan broeierige eenzame nachten. Dat vertelt ook tante Lieze als ze het heeft over haar eerste ontmoeting met de jonge boer uit de schorren.

Er volgden avonden dat ze slapeloos neerlag, met haar handen op haar eigen lichaam, tastend naar het trage wonder dat aan haar was geschied. En uren die on-eindig schenen op het getik der klok; en dat het haar toescheen of haar lichaam zich oploste en vloeibaar werd in een golf van verlangen. (106)

Na de eerste ontmoeting met de nog onbekende man legt Roza een verband tussen die primaire lustgevoelens en heteroseksualiteit.

Zijn woorden raken je aan als een gebaar. Dan schijn je te ontwaken en je beseft dat je jarenlang als in een droom zonder verlangens hebt geleefd [...] en na dit wonder [dat die 'jouissance' geactiveerd wordt door de man, bv] staan je ogen anders op de vele kleine dingen waarmee je sinds je kindsheid bent vertrouwd geweest. Soms waak je in de avond en in je groeit het verlangen om te weten wat de ogen der minnenden die diepe, ingekeerde glans verleent en wanneer je niet begrijpen kan word je een vluchtige pijn gewaar: de jaren keren op je bloed en voor de tweede maal schijn je tot vrouw te rijpen. Ik geloof dat de vreemdeling in mij die ommekeer te-weegbracht. (15-16)

Die vrouwelijke lichamelijke maakt de kern uit van het vrouwelijk verlangen: die 'schroomvallige verrukking' en 'de nachtelijke bloedslag van het verlangen' (6). 'In de roerloze tover' (8) van de nabijheid van die vreemde man (Chris) overvalt haar ondanks zijn neerbuigende, spottende toon een 'vage ontroering' (11). Dan horen ze een hond, een 'langgerekt, klagend gehuil van een dier dat de nachtelijke eenzaamheid onrustig maakt' (12). De mens kent volgens Chris ook dit onbestemde gevoel. Hij zegt haar

dat de dieren veel dichterbij dit alles staan: de nacht, het water met de sterren, de verre aanwezigheid van een vrouw. Ook wij moeten bijwijken het verlangen voelen om zo te roepen in de nacht, en ergens uit de verte zou ons misschien het antwoord tegenklinken. Maar wij vrezden de klank van ons eigen verlangen. Wij denken na. Dan worden wij beschaamd en doen het niet. Later trachten wij te vergeten hoezeer het ons gespeten heeft. (12)

Zijn woorden beroeren haar. 'Mijn bloed was warm en licht en mijn gelaat gloeide' (12). De 'vreemde onmacht' om het amper begrijpen van dit bij de jonge vrouw nog vage verlangen voelt aan 'als een lichamelijke pijn' (13).

Vóór de ontmoeting met een man was haar eigen seksualiteit nog een raadsel. Het is een innerlijke drang die sterk met de natuur verbonden is.

Voor de vrouw die nooit onder een man lag is het water een grondeloos geheim waar zij vaag de onvolkomenheid van haar leven in vermoedt. Soms is de wind als een mannelijke aanraking op je handen en gelaat; en de regen [...] rukt een verwarrend gevoel los op de plaats waar hij je lichaam raakt. [...] Slechts het water is bestendig: een weemoedige minnaar [...] zijn hart klopt zwaar en bodemloos onder de trage gang van het getij. Je eigen lichaam is naakt tegen dit bonzend hart en met elke golfslag breekt de wellust in je open: je lichaam spant en plooit om zijn gebaar, dat als een streling borsten, keel en schoot doorvaart, tot in zijn diepste verrukking te verkennen. (76)

In de besloten wereld van de Steenklamps leerde Roza het mannelijk lichaam kennen bij haar broers. Als kind nog onbevangen als ze met Lieven gaat zwemmen (21). Als jonge vrouw heeft het bekijken van Ruddes lichaam iets 'onbetamelijks' (53-54). De sensatie van de lichamelijke van haar broers overvalt haar bij gelegenheid onverhoeds. 'Rudde boog zich over mij heen. Zijn hijgende ademhaling streek over mijn nek en toen hij mij met zijn schouder aanraakte voer er een huivering door mij heen' (147). Ook als ze Lieven tijdens zijn ziekbed verzorgt, is er die prikkel. 'Zijn huid gloeide [van de koorts, bv] onder het dunne hemd en die intieme aanraking joeg een vreemde gewaarwording in mij op die als in vele echo's bleef natrillen' (150).

Activering door de blik

Die vrouwelijke 'jouissance' wordt in eerste instantie geactiveerd door de geseksueerde blik, de 'male gaze', van de man die haar begeert. De tante vertelt dat 'ze onrustig geworden was onder zijn blik [van de jonge boer bij eerste ontmoeting op de kermis, bv]' (105). Roza maakt de blik van de Nielenaar onrustig. Ze vergelijkt die ervaring met de gevoelens die Chris bij haar opriep. Ze vraagt zich af:

welk gevoel zou er door mij heen gaan wanneer een man als hij [de Nielenaar, bv] zijn handen op mijn lichaam legde? Ik beantwoordde zijn blik strak en uitdagend tot ik met een schok tot de werkelijkheid terugkwam en sidderend van opwinding de kamer verliet. (68)

In de feministische analyse wordt uitgegaan van een genderd patroon van scopofilie (Freud). Erotiek begint met kijken. Uit de verlangende blik volgen de aanrakingen en uiteindelijk de seksuele handelingen. Scopofilie heeft in die analyse een actieve en een passieve kant. Mannen kijken, vrouwen worden bekeken (Meijer, 1996, p. 3). In *Het hart en de klok* gaat dat stereotiep beeld niet helemaal op, in de zin dat Roza Steenklamp de mannelijke blik trotseert. Ze kijkt brutaal terug. Bovendien kijkt zij ook nadrukkelijk zelf naar

mannen als geseksueerde wezens. Zij wordt in de dialectiek van het kijken subject van de ervaring van haar eigen lichamelijke en van die van mannen.

Chris kijkt niet met die mannelijke blik naar haar, mede omdat hij zich bewust is van de kracht van de erotische scopofilische blik. In de vergelijking met de degenkling (80) gaat hij ervan uit dat de mannelijke blik de begeerte van de vrouw openbreekt. Omdat hij van haar houdt – wat meer is dan lijfelijke begeerte – kijkt hij niet. Mede uit schrik voor die vrouwelijke begeerte. ‘Maar in de handen van een vrouw worden ze beiden [begeerte en degenkling, bv] levend en vol van een brandend vuur. En het is beter je gezicht te laten kerven door een rapier uit Heidelberg dan gekwetst te worden door een vrouw’ (80).

Toch is er bij Chris ook dat lijfelijke aspect. Bij die tweede nachtelijke ontmoeting kijkt hij inderdaad niet naar haar naakte lichaam. Maar als hij er zeker van zal zijn dat hij van haar houdt, dan zal ‘het zicht alleen hem op verre na niet genoeg’ zijn (81). Liefde is voor hem ook een lichamelijke ‘voorbesteding’: ‘dan zijn wij slechts zovele ponden vlees en bloed, afgewogen en ingepakt. Het is slechts een voorbesteding’ (119). Liefde is ook een instinctief gegeven. Chris had zich op vlak van seksualiteit een ascetische houding aangemeten. Toch werd zijn seksuele drift onweerstaanbaar gewekt door de lichamelijke aanwezigheid van een vrouw. De mannelijke tegenstem maakt hier de jonge vrouw duidelijk dat zij het centrum is van de begeerte van de man (Scott, 2011, p. 128). In die fase van ontwikkeling van haar vrouwelijkheid wordt haar het besef bijgebracht hoe onweerstaanbaar mannen zich lichamelijk tot vrouwen aangetrokken voelen. Zoals De Lauretis het formuleert: voor de man is de vrouw ‘the site of sexuality and masculine desire’ (De Lauretis, 1987, p. 5). In een heteroseksuele relatie geven vrouwen toe aan het instinct van de man, ook al vindt Roza nog dat er ‘niets heiligs was in die drang naar de vrouw’ bij haar broers (163). Binnen de heteroseksuele matrix ‘performen’ vrouwen de Fallus. Ze worden object van verlangen, dat wat de man wil hebben (De Baerdemaeker, 2010, p. 175). En het vrouwelijk subject krijgt toegang tot de betekenaar van de begeerte via een mannelijke instantie (Scott, 2011, p. 114).

Onweerstaanbaar door aanraking

Van de monoloog van haar broer Lieven onthoudt het personage Roza hoe onweerstaanbaar die drang van de man is. Roza typeert haar broer zo: een jonge intellectuele man met zijn onderhuidse ‘bedwongen vitaliteit [die] zich onhoudbaar een weg naar buiten baande, en, als in een soort koorts strijd leverde met het lichaam dat haar reeds jaren in bedwang gehouden had’ (132). ‘Hij had iets van de kunstenaar in zich gehad: het lichaam was de ballast die hem aan het alledaagse bedrijf der mensen ankerde, en die hem belette uit te stijgen boven de sleur van eten, drinken, slapen, en misschien de vrouw’ (155).

Als man, zegt hij zelf, is hij 'gek van haar' (Tille) geweest. 'Ik heb alles verwaarloosd voor haar: de riool, de nieuwe ovens, alles' (173).³⁰ Als hij voelt dat hij zal sterven, heeft hij de aandrang het zijn zus uit te leggen: 'Je zult het begrijpen na wat je zelf hebt meege maakt' (173). Zonder zijn verhaal zal zij 'het' als vrouw niet begrijpen: 'Je begrijpt het niet. Jij bent zelf een vrouw. De vreemdeling [Chris, bv] zou het kunnen begrijpen, en ook de Nielenaar misschien' (173). Blijkbaar begrijpen enkel mannen hoe een vrouw inwerkt op de seksuele aandriften van mannen. Vrouwen begrijpen niet wat een aanraking, een glimp van het lichaam van een vrouw bij mannen aanricht. Hij besluit zijn vertelling met de vraag aan haar: 'Begrijp je mij thans, jij met je vreemdeling?' Zij bedenkt daarbij: 'Er was een bittere klank in zijn stem alsof hij zichzelf hoonde' (179).

Roza beseft nu dat zij het door de man begeerde is. Toch is het de aanraking door de man die bij de vrouw seksualiteit onweerstaanbaar maakt. Toen ze met de jonge boer uit de schorren op de kermis danste, 'voelde [de jonge tante, bv] dromerig hoe sterk en veilig de druk van zijn handen was'. Daarna 'volgden avonden dat zij slapeloos neerlag met haar handen op haar eigen lichaam, tastend naar het trage wonder dat aan haar was geschied' (106). Als ze pas bij hem ingetrokken is, geeft ze haar verzet op onder de druk van zijn handen. 'Toen hij haar vastgreep spande haar lichaam tot verweer. [...] Ze dacht: 'Wat baat het mij dat ik mij nog verzet' (109). Dan kwamen 'die lange nachten van angst en liefde, het krachtig lichaam van de man op haar, de hartstochtelijke omhelzingen waarin adem en bloed versmelten tot een veilige innigheid' (112).

Zo ging het bij Roza ook bij Chris.

Ik voelde zijn vingers op mijn arm. Het was een tedere maar vaste aanraking [...] alle verzet was nutteloos. Zijn vingers werden vaster om mijn arm gesloten, en een onstuimige verrukking steeg in mij omhoog [...]. Zijn ogen waren donkere diepten in de vlek van zijn gezicht. Mijn ogen schoten vol tranen. Maar het was geen hulpeloosheid; nooit was ik sterker geweest dan op dit ogenblik [...]. Ik weet niet of het onder de druk van zijn handen was dat ik mij neerboog [...]. Ik sloot mijn ogen toen hij zich over mij heen boog. Zijn handen waren overal op mijn lichaam. Elke gras-halm leek van vuur doorstroomd. Rondom mij waren ritselende geluiden, alsof de aarde vol verborgen leven was, en achter mijn schroeiende oogleden was de ruimte oneindig breed. Mijn borsten en mijn dijen waren naakt. Doch ik voelde geen schaamte; - het was alsof zijn gebogen lichaam mij als een reusachtige, donkere schelp voor het licht van de sterren verborg. Zijn adem streek over mijn ogen, rustig maar heet. Dan werd ik gewichtloos en vloeibaar als water, en op duizend plaatsen raakten zijn handen mijn lichaam aan. (119-120)

³⁰ Zijn technische, intellectuele inbreng in de modernisering van het productieproces.

Door de aanraking door die begerige handen van de man ervaart zij haar intense vrouwelijke wellust. Voor de fenomenologie bestaat seksualiteit erin dat lichamen wederkerig object van begeerte worden. Het subject ervaart in die intentionaliteit ook zijn eigen begeerte (Salamon, 2011).

Zinnelijke aantrekkingskracht en meer

Maar er is meer dan zinnelijke begeerte en wellust. *Het hart en de klok* construeert een aantal categorieën van vrouwelijkheid. Er zijn vrouwelijke personages die herleid worden tot de zinnelijke aantrekkingskracht die ze op mannen uitoefenen. Burgerlijke vrouwen krijgen daarbovenop kenmerken als beheersing en controle toegedicht. Het zijn kenmerken die in de patri focale cultuur traditioneel aan mannen worden toegekend. De jonge onderwijzeres heeft die burgerlijke eigenschappen niet. Zij pleegt zelfmoord.³¹ Burgerlijke vrouwen sublimeren het zinnelijke.

Tot de eerste categorie dan rekent Roza de volkse vrouwen zoals die jonge vrouw op Reetkermis die met Lieven meegaat (173-174). Ook de aantrekkingskracht van Tille op haar broers catalogeert ze aanvankelijk onder de noemer van louter zinnelijke verlokking. Bij Rudde 'kon [het] geen liefde zijn die hem naar haar toegedreven had' (158). Bij Lieven was het – zoals hij zelf aangeeft in zijn door de ik-verteller vertelde monoloog – 'de begeerte naar haar lichaam dat hij onder haar kleren vermoedde [die] hem verteerde' (178). Bij beide broers vindt Roza 'niets heiligs in die drang naar de vrouw' (163).³²

Als Lieven uit een natte droom – 'toen de hartstocht uit mijn lichaam brak' – wakker wordt, voegt hij daaraan toe: 'Zelfs mijn eigen lichaam hoont mij, dacht hij wild. [...] Haar [van Tille] nabijheid had hem telkens ontroerd, maar hij had dat vreemde gevoel niet herkend' (178). Dat 'vreemde gevoel' dat het meer dan begeerte was, dat het liefde was; dat mannelijke begeerte alleen de vrouwelijke miskent. Hij werd al maar wilder van haar lichaam. Als hij haar op een avond probeerde te overweldigen, weerde ze hem af:

Dan werd het weer lente. Op een avond ontmoette hij haar achter het bos. Ze waren naast elkaar gaan zitten. Hij wou over zijn plannen [met het bedrijf, bv] vertellen, maar na een paar woorden aarzelde hij. Ze lachte plotseling, en toen hij haar tanden zag sloeg zijn hartstocht als een golf van vuur in hem omhoog. Pas toen hij haar in het gras neerduwde en koortsachtig onder haar kleren greep, scheen ze zich bewust te worden van wat er in hem omging. Zij had zich zwijgend verweerd en hij was opgestaan en als een misdadiger weggehouden. (178-179)

³¹ Heel terloops komen ook de arbeidervrouwen aan bod voor wie het herenrecht een onderdeel is van hun algemene lichamelijke slavernij (73).

³² Haar apperceptie van Tille wordt evenwel milder als ze reflecteert op haar mogelijke invloed op haar broers.

Over Ruddes verhouding met Tille vraagt Roza zich ‘met verwondering af hoe het mogelijk was dat hij zich had kunnen overgeven aan die tedere gevoeligheid die elke vrouw van een minnaar verlangt’ (158). Bij Ruddes relatie met de jonge zigeunerin maakt ze zich eenzelfde bedenking. ‘Hield hij van haar? Had hij bij haar de zachte weldadigheid menen te vinden die hem bezinnen deed en die alle wrok en onrust uit zijn aderen zoog’. Toch twijfelt ze: ‘Of had hij in haar slechts het werktuig gezien dat zijn wildste driften ondanks de vuurhaard zijner herinneringen koelen kon? Ik vond geen antwoord op mijn vragen’ (208).

Vrouwelijkheid wordt hier geconstrueerd volgens een patroon dat de feministische cultuuranalyse als patrifocaal herkent. Vrouwen zijn in de romantische burgerlijke traditie de beschavende kracht. Ze buigen de brute mannelijke begeerte om, ze sublimeren ze. Die idee stoelt op het vergankelijke overwicht over de man dat in de romantische traditie aan de vrouw wordt toegeschreven omdat zij het centrum van zijn begeerte is (Scott, 2011, p. 128).

De man(nen)

Toch zijn niet alle mannen daarin gelijk. Chris is anders. Er zijn mannen zoals de ‘volkse’ Rudde en tot op zekere hoogte Lieven voor wie er enkel begeerte is naar het lichaam van de vrouw. Voor het jonge vrouwelijke personage is het cruciaal hoe een man reageert op haar naakte lichaam. Als Chris niet naar haar kijkt, vraagt ze zich in eerste instantie af: ‘Waarom raakte hij mij niet aan? dacht ik roekeloos. Als hij mij aanraakte zou het eenvoudiger zijn hem te vernederen. Een enkele aanraking: een hand op mijn knie, of op mijn borst. Dan zou ik hem vernederen. Grondeloos’ (79). Dan zou zij zich als burgerlijke jonge vrouw boven hem verheven voelen. Hij zou zich gedragen als een lompe proleet. Doch: ‘Mijn gedachten deden pijn [...] En meteen herinnerde ik mij weer dat hij daarstraks niet éénmaal naar mijn borsten had gegluurd’ (79). Hij is allicht toch van haar niveau.

Als ze afscheid van elkaar nemen, wil hij haar nog eens zien: ‘Misschien omdat ik van je hou. Maar vast weet ik het niet’ (80). Die uitspraak maakt haar ‘roekeloos’ en ze vraagt: ‘Waarom heb je mij dan daarstraks zelfs niet bekeken?’ (80) Hij vat het als een uitdaging op. Hij begrijpt haar burgerlijke redenering. Hij wil niet door haar vernederd worden (degenklingpassage). ‘Alleen het lichaam van een hoer kan je bekijken zonder begeerte’ (81). Ook hij interpreteert zijn niet-kijken als een mogelijk teken van echte liefde: ‘Misschien omdat ik werkelijk van je hou’ (80-81). Liefde is meer dan louter begeerte. Liefde omvat ‘lichaam en ziel’ (63).

Vorbij de schaamte

Als ze later op die scène reflecteert, ervaart ze het enerzijds als een spannend moment. Of hij niet door de mand zou vallen. Toch had ze geen schaamte gevoeld.

Soms terwijl ik wakker lag, beleefde ik weer de intense spanning toen ik naakt voor hem had gestaan en toch geen schaamte had gevoeld, en dan maakte zich telkens een wanhopig en opwindend gevoel van mij meester. (84)

Als een man een vrouw louter ziet als een begeerlijk lichaam als object van zijn begeerte, dan voelt zij schaamte in de strikte betekenis van het woord Het is een verwarrend gevoel Wanhopig omdat ze geen uitsluitel kreeg. En toch opwindend.

Tijdens die nachtelijke uren groeide in mij de weemoedige overtuiging, dat de laatste ontmoeting met de vreemdeling mij een heimelijke voldoening had geschonken. Het was of het onbestemd verlangen, in hem een waardiger wezen te ontdekken dan de herinnering aan zijn schijnbaar zinloze luchthartigheid kon laten vermoeden, tijdens ons gesprek op het strand in vervulling was gegaan [...] [toen, bv] was ik er mij bewust van geworden dat deze heimelijke voldoening al mijn andere gevoelens overstemde. [...] Wat betekende dit, vroeg ik mij af; dit weemoedig hunkeren naar iets onbestemds, naar iets waar ik vorm noch naam kon aan geven? [...] Misschien hield hij wel van mij, had hij gezegd. Misschien? (84-85)

Het jonge vrouwelijke personage vraagt zich af of dit liefde is, een ervaring die het louter lichamelijke overstijgt, een onbestemde 'weemoedige hunkering'. Ook bij tante Lieze was er tegenover de jonge boer uit de schorren 'die weemoedige voldoening' om 'zijn aanwezigheid'. En uit die vreemde verwondering groeit ook bij de jonge tante Lieze het besef 'hem lief te hebben' (106).

Het tonen van haar naakte lichaam aan haar minnaar is in de apperceptie van Roza ook voor Tille een bron van schaamte. Maar de liefde heft die schaamte op. '[Tille] keek mij aan [...] gelijk een vrouw die zich naakt heeft uitgetkleed en begrijpt dat die vernedering alle schaamte heeft uitgewist' (212). Ook als Roza reflecteert op die eerste keer seks met de man die zij tot dan 'slechts driemaal had ontmoet', is er aanvankelijk dat gevoel van vernedering dat erin bestaat zich als louter voorwerp van mannelijke begeerte te voelen.

Zou hij proberen mij weer te zien, of had hij mij reeds vergeten nadat hij die nacht zijn hartstocht bevredigd had? [...] of was hij thans alleen maar weergekeerd om de vernedering, die hij mij aangedaan had, tot het uiterste door te drijven? Maar: zelfs die gedachte riep een gevoel van wellust in mij wakker. (214)

Die eigen wellust heft de vernedering en de schaamte in eerste instantie ten dele op. En die wellust wordt door de aanraking door een man onweerstaanbaar los gewoeld. Bij Tille heet het:

Maar nadat hij mij eenmaal aangeraakt had was ik hulpeloos. Hij verlamde mij. Telkens als ik door hem werd aangeraakt had ik het gevoel dat er in mij iets verschroeiide [...]. Ik kan het niet uitleggen: mijn God, het was alsof ik van alles losgemaakt werd, zelfs van mezelf. De manier waarop hij mij in zijn armen nam. (212)

Het sluit aan bij Roza's algemene bedenking:

Wij vrouwen ontdekken ons lichaam langs de handen van de man. Ik was mij nooit van mijn lichaam bewust geweest; thans werd het mij duidelijk dat ik, sinds die nacht aan de rivier [die ontmaagding door Chris, bv], mijn eigen lichaam tot in zijn diepste raadselen had ontdekt. (202)

Als Chris door zijn revalidatie lange tijd afwezig blijft, mijmert ze:

Ik werd er mij eensklaps van bewust hoe sterk ik al die voorbije weken naar hem had verlangd. [...] [en] voelde ik hoe dat verlangen als een gevoel van wellust door mijn lichaam voer.(202)

Immers:

Wat wij slechts in vluchtige ogenblikken van seksuele extase weten te bereiken – het scheppen van een ruimteloze wereld die ongebonden en gewichtloos in de kosmos zweeft – is voor [kinderen] een onbewust bezit dat in hun kindsheid bestendig wordt. (186)

Extase

Vrouwelijke seksualiteitsbeleving is in deze roman inderdaad extatisch. De tante heeft het over 'hartstochtelijke omhelzingen waarin adem en bloed versmolten tot een veilige innigheid (112). Tille voelt zich erdoor 'van alles losgemaakt, zelfs van [zich]zelf' (212). Bij Roza heet het een: 'onstuimige verrukking - achter mijn schroeiende oogleden was de ruimte oneindig breed – werd ik gewichtloos en vloeibaar als water' (119-120). Het is een gevoel van een 'ruimteloze wereld', dat voor kinderen 'een onbewust bezit' is. Hier wordt seksualiteit verbonden met de oorspronkelijke lustervaring van de infans, met de 'jouissance' als het niet definieerbare wat aan symbolisering ontsnapt en waaraan het lichaam een herinnering bevat (Verhaeghe, 2000, pp. 6-7). Seksualiteit is volgens Laplanche het resultaat van een intermenselijke relatie. Ze wordt in de zuigeling ingeplant door wat de moeder of iedere verzorgende met het kind doet en door de psychische lading die daarmee gepaard gaat (De Lauretis, 2008, p. 64). De infans wordt geconfronteerd met de wereld van de volwassenen die hem boodschappen stuurt, die vaak met – ook voor de zender – onbewuste seksuele betekenissen beladen zijn en die voor de ontvanger enigmatisch zijn. Die is immers nog geen ego en zodoende onbekwaam om ze te ontcijferen. Ze blijven als residu in de zuigeling gegrift. Ze zijn de eerste nucleus van het onbewuste, waar ze als

onderdrukte entiteiten actief blijven. Het zijn raadsels die het zich ontwikkelende ego steeds opnieuw vertaalt en hertaalt volgens de codes en de taal die op dat ogenblik in de ontwikkeling voor het subject beschikbaar zijn (De Lauretis, 2008, pp. 64-65).

Vorbij de lichamelijkeheid

De vrouw ontdekt in die extase niet alleen haar lichaam. Ook dat van de man verkent ze. 'En toen, in de verrukking onzer omhelzing, had ik hem tot in de diepste geheimen van zijn lichaam verkend' (214). Seksualiteit geeft het lichaam van de ander als object van begeerte en het eigen lichaam wordt op zijn beurt zichtbaar voor de ander (Salamon, 2011).

Mannen en vrouwen zijn ten opzichte van elkaar complementair. Ze vullen elkaars tekort op. Voor de man is het vrouwelijk subject de betekenaar van het tekort (Butler, 1990 [2007], p. 38). Voor de vrouw is het verlangen volgens Roza 'een eigen hartstocht die naar het lichaam van de man verlangt' (202). Het proces dat hier beschreven wordt, beantwoordt aan de manier waarop de psychoanalyse het verklaart. De man heeft de Fallus; de vrouw is de Fallus (Butler, 1990 [2007], p. 56). Zij is de Fallus die hij verlangt te hebben. 'De Fallus hebben' en 'de Fallus zijn' zijn psychische posities, geen biologische (Scott, 2011, p. 128). Voor beide sekses houdt de intrede in de symbolische orde het imaginaire verlies van heelheid in, verlies van de fusionele eenheid met de moeder. Uit die scheiding van de primaire ouderlijke figuur resulteert een tekort, een verlies van 'jouissance' die geassocieerd wordt met bevrediging en heelheid. Het verlangen, de begeerte, is de onmogelijke wens dit tekort op te vullen. Van dit verlangen is de Fallus de betekenaar (Verhaeghe, 2011, p. 81). De vrouw zoekt bij de man het 'verloren object', de Fallus, die het verlangen opwekt (Mooij, 1987, p. 156). Zij presenteert zich als wat hij verlangt te hebben.

Het is echter voor Roza als vrouw meer dan een lichamelijke ervaring.

Thans begreep ik dat dit geheel van hartslag, spieren en bloed vervlochten is met het wonderlijk leven van geest en gevoel, en hoe het besef van een eigen hartstocht die naar het lichaam van de man verlangt, oneindig meer is dan het uitbaten van een vleselijk genot. Dit moest liefde zijn [...]: de hunkerende overgave aan een wet die door de kansel zondig werd genoemd. Dit was geen zonde. Dit wonderlijk verkennen van ons beider wezen was grootser dan ieder woord dat van de kansel gepredikt kan worden. (202-203)

Ook voor Chris is er meer dan 'louter lichamenlijk verlangen' (219). Liefde maakt volgens hem de man deelachtig 'van een geluk dat oneindig meer is dan de tevredenheid van de man wiens brein hem zegt: 'Je hebt iets schoons gewonnen. [...] iets van [...] het rijke en het eeuwige, onvatbaar maar nabij' (219-220). De man zoekt wat hij verlangt, zijn 'heelheid', de kortstondige opheffing van het zijnstekort (de Fallus), bij de vrouw.

Liefde

Ook Roza's vrouwelijkheid overstijgt die passie. Als burgerlijke vrouw is zij net als tante Lieze niet in de categorie van de louter zinnenprikkelende vrouwen onder te brengen. In haar zoektocht als jonge vrouw naar wat vrouw-zijn betekent, spiegelt ze zich ook aan wat ze projecteert over de relatie van haar vader en haar moeder. Die meent ze ook in de latere omgang van tante Lieze met oom Vinus weerspiegeld te zien.

Haar vader was 'door zijn hartstochtelijke liefde voor moeder en haar vroegtijdige, tragische dood niet verbitterd geworden'. Hij had 'in eenzaamheid en bezinning de diepere waarden van het[burgerlijk, bv] leven ontdekt' (200). 'Soms heb ik mij afgevraagd of mijn moeder niet het verwarrend gevoel gehad heeft, met twee wezens gehuwd te zijn, en of hun liefde niet een wonderlijke spiegel was waarin hij zichzelf telkens rijker en beter heeft ontdekt?' (51) Ook tante Lieze heeft dat 'verinnerlijkt leven' (131) ervaren doordat haar man 'hield van haar, met een verlangen dat lichaam en ziel als een enkel bezit omvatten wou' (63). Op het ogenblik dat Roza Steenklamp vaststelt dat ze van Chris houdt - 'ik hield van hem' - heeft ze het gevoel dat die liefde haar 'nader gebracht heeft tot het verinnerlijkt leven dat ik voorheen in Steen en tante Lieze had gevoeld en waar ik me steeds hopeloos ver van verwijderd had gevoeld' (131)

De vrouwelijkheid die in het personage Roza Steenklamp geconstrueerd wordt, is een lange weg naar dit ideaal toe. In het begin is er de prille ervaring van de 'jouissance' in zichzelf. Die wordt aangewakkerd en evolueert onder invloed van het contact met mannen. In de confrontatie met de mannelijke begeerte brengt de vrouw een sublimerende dimensie aan.

Bij Chris vindt ze een jonge man bij wie de fysieke begeerte anders dan bij haar broers niet de enige drijfveer is. Bij de eerste ontmoeting benadert hij haar onmiddellijk met romantische clichés. Over haar naam mijmert hij:

Hij klinkt als de naam van een nachtbloem. Je hoeft hem slechts uit te spreken en de duisternis schijnt vol parfum van tijm en reseda. En je hebt het gevoel of er een schutsengel om je heen zweeft die je voor alle gevaren behoedt. Als ik een meisje was zou ik niet anders willen heten. (10)

Hij associeert haar als vrouw met de natuur, met liefelijkheid en sierlijkheid, zoals mannen dat doen (Meijer, 2007, p. 239). Zij beschermt de man tegen onheil en gevaar.

Liefde en melancholie

Roza beseft nu ook wat liefde is.

Ik hield van hem. Ook dat gevoel maakte deel uit van het wonder dat aan mij is geschied. Was dit dan liefde; deze wonderlijke melancholie en het verdroomd gevoel of er een verre muziek door het geruis van de regen waart. (131-132)

Melancholie wordt in de psychoanalyse omschreven als het nostalgisch terugverlangen naar de fusionele eenheid tussen moeder en kind. Toen werden alle behoeften voldaan door een 'Ander' wier aandacht als exclusief op het kind gericht werd ervaren. Het subject blijft terugverlangen naar die paradijselijke toestand waarin de begeerte van de ander samenvalt met de begeerte naar het ik-subject, zoals de begeerte van de moeder samenvalt met de begeerte naar het kind (Moyaert, 1981, p. 57).

Die melancholische ervaring is het ook

die mij [Roza, bv] nader gebracht had tot het verinnerlijkt leven dat ik voorheen in Steen en tante Lieze had vermoed, en waar ik me steeds ver van verwijderd had gevoeld. (131)

Die liefde veronderstelt subjecten van gelijke kracht. De liefde tussen haar vader en haar moeder was voor hem 'een wonderbaarlijke spiegel waarin hij zich telkens rijker en beter heeft ontdekt' (51).³³ Ook oom Vinus en tante Lieze 'pasten wonderwel bij elkaar: twee mensen van gelijke innerlijke kracht. [...] en juist daardoor ook zouden zij uiteindelijk elkaar vinden' (162-163) ondanks de schaduw van de jonge boer uit de schorren die tussen hen hangt. Liefde, zegt Roza, is een 'wonder dat aan mij is geschied' (131).

In de liefde heeft de vrouw een weldoende invloed op de man die zijn fysieke begeerte overstijgt. Zoals haar vader zijn betere zelf ontdekt had door zijn vrouw, zo zoekt Roza in haar geliefde 'een waardiger wezen' (84). Over de onbehouwen Rudde en zijn relatie tot Tille vraagt Roza zich af of Tille bij die ruwe man tedere gevoelens had opgewekt (158). Ze hoopt ook dat hij die 'weldadigheid' gevonden heeft bij de zigeunerin (208).

Bij Chris vult de liefde 'een leegte' aan (219). De vrouw maakt deel uit van zijn tweede ik waarnaar hij op zoek is (81). Vrouwen zijn hier in de beste romantische traditie de beschavende kracht, precies omdat zij het centrum van de begeerte van de man zijn (Scott, 2011, p. 128). Volgens Freud te verklaren vanuit de melancholie, die het ego aanzet om de attributen van de verloren eerste geliefde te incorporeren. Dit melancholisch inlijven van het eerste liefdesobject, de moeder, is cruciaal voor het verwerven van genderidentiteit. Het object wordt ontkend, niet de begeerte. Die wordt afgeleid naar andere objecten van de andere sekse (Butler, 1993 [2000], pp. 124-125). Kortom: mannen zoeken in de vrouw de attributen van de 'Moeder'.

³³ Hier lijkt Virginia Woolfs quote van toepassing: 'Women have served all these centuries as looking glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice his natural size' (geciteerd in (De Lauretis, 1987, p. 47).

Reeds bij de allereerste ontmoeting dicht Chris Roza een moederlijke instinct toe omdat zij dezelfde opmerking maakt die zijn moeder altijd maakte: 'Je bent onmogelijk' beet ik hem toe. [...] Hij sprak zacht: 'Je bezit een moederlijk instinct. Diezelfde opmerking heeft mijn moeder herhaald tot ze besepte dat het nutteloos was' (11). Daarmee plaatst hij haar in een procreatieve en zorgende context, die typisch is voor de positie van de vrouw in de burgerlijke cultuur (Mak & Waalwijk, 2007, pp. 221-225). Door haar de naam van haar overleden moeder te geven had haar vader haar al in die context gesitueerd.

Chris plaatst haar ook in de ruimere sociale context van die burgerij. Wanneer hij een eerste keer midden in de nacht het bedrijf dat hij zou willen overnemen, komt inspecteren blijkt dat hij reeds haar naam en voornaam kent (10). In zijn voornemen om het bedrijf over te nemen heeft hij van meet af aan de dochter ingecalculeerd. Hij kent ook de geschiedenis van haar tante Lieze (119), die uiteindelijk ook getrouwd is met de man die voor haar was bestemd. Hij kent met andere woorden de bestaande verhalen over haar en haar familie ('le discours de l'Autre), die haar identiteit bepalen (Mooij, 1987, p. 16). Dit vertoog ligt zoals Butler het verwoordt als een sociale norm over haar, waardoor haar handelingsbekwaamheid wordt ingeperkt (Butler, 2004, p. 31).

Toch patrifocaal

Over die liefde hangt zo toch ook de burgerlijke schaduw van haar vader. Al bepalen volgens tante Lieze 'de vrouwen wat wij zelf willen' (61). Vaders bepalen uiteindelijk de partnerkeuze van hun dochters (107). Niet alleen tante Lieze, ook Roza voelt zich voor de keuze gesteld tussen haar vader en haar minnaar. 'En ik wist nog steeds niet aan wiens zijde ik zou staan' (100). Ze vraagt raad aan tante Lieze. Op de vraag van de tante: 'Hou je van hem?' antwoordt Roza: 'Ik weet het niet [...]. Misschien als Steen er niet moest zijn; maar thans is het zo vreemd' (102). Uiteindelijk moet Roza niet kiezen. De omstandigheden – het verdwijnen van haar beide broers – zorgen ervoor dat zij de zegen van haar vader krijgt. Mede omdat hij weet dat 'een vrouw sterker kan zijn dan een man' (229). Als vrouw redt zij de Steenklampdynastie.

Positionering van de vrouw

Beide jonge Steenklampvrouwen verzetten zich aanvankelijk vanuit hun trots tegen die burgerlijke norm die over hen wordt gelegd. 'Vrouwen moeten zich doen ontdekken'. Ze zijn niet 'uitsluitend ter bevrediging van [de] gemak- en genotzucht van mannen geschapen' (61). Die trots wordt als een familietrek gezien, als een eigenschap van de burgerij. Over tante Lieze denkt Roza: 'Er was een innerlijke kracht in haar die zich, evenals bij Steen, in een koele ongenaakbaarheid uitte, en die de meeste mannen onrustig maakte

en hen op een afstand hield' (61). Die 'innerlijke kracht' is een kerneigenschap van de Steenklamps, in deze roman de dragers van de burgerlijke kenmerken bij uitstek. Dit ver-
toog is zo dwingend dat vrouwen het uiteindelijk internaliseren. Zowel Roza als de tante
verwerven zich als vrouw zo een plaats in de dominante cultuur, die door mannen be-
heerst wordt en waarin vrouwen de patrifocale lijn bestendigen.

Procreatie en reproductie

Ook voor Roza is seks voor een vrouw onlosmakelijk verbonden met procreatie. Ze mist
de revaliderende Chris. De Nielenaar komt om met Rudde op paling te gaan stropen. Hij
kijkt haar aan met die mannelijke blik van hem en ze ziet zijn handen. 'De handen van
een gevaarlijk man, dacht ik' (130). Ze associeert het direct met die ontmaagding door
Chris. De Nielenaar is gevaarlijk omdat zijn blik en een zelfs ingebeeelde aanraking door
hem bij haar de wellust kunnen opwekken. Zij denkt aan Chris en hoe hij de man was met
wie zij haar eerste seksuele ervaring beleefde. Op dat ogenblik bedenkt zij: 'dat ik voor het
eerst de mogelijkheid onder ogen nam dat ik zwanger zou kunnen zijn. Vreemd genoeg
bracht die gedachte me niet in de war' (130).

Als kind had zij weinig contact gehad met de volkse meisjes van haar leeftijd, 'die
reeds vroeg [vertrouwd] raken [...] met alle geslachtelijke problemen' (130). Toch had zij
'genoeg gehoord om de draagwijdte te beseffen van wat die nacht tussen ons beiden was
gebeurd' (de ontmaagding door Chris) (130-131).

Ofschoon ik bereid was de gevolgen van mijn handelwijze onder ogen te zien, was
ik er zeker van dat ik niet zwanger was. Ik was in staat met bevreemdende nuchter-
heid aan het levensproces te denken: een nacht van ontstellende verrukking en
daarnaast het koelbloedig en bestudeerd gebaar der vroedvrouw die de navelstreng
oversnijdt. (131)

Dit verband tussen seks en zwangerschap is voor haar als vrouw cruciaal.

Tijdens die nacht had ik *het leven tot in zijn oorsprong gepeild*, en nooit zou dit ont-
nuchterend begrijpen zijn schaduw op het geluk van een omhelzing werpen. Zon-
der te aarzelen zou ik herbeginnen. (131) (mijn cursivering)

Tante Lieze heeft 'het kind dat hij [oom Vinus, bv] verwekte [...] liefgehad (63). Als ouders
delen ze gevoelens voor het kind 'ook al [hielden] zij [ze] angstvallig en trots voor elkan-
der verborgen' (63). Het kind, ook het nog niet geborene, smeedt een onverbreekelijke
band tussen man en vrouw.

De jonge onderwijzeres werd ongewild zwanger. Omdat die zwangerschap niet ont-
stond in een bestendige liefdesrelatie pleegt ze zelfmoord. Ze is niet opgewassen tegen
het misprijzen van de omgeving. 'Ze was ontwikkeld en gevoelig [...] het weerloos en
kwetsbaar voorwerp waarop de vele slachtoffers [...] konden gewroken worden' (74). Ook

de medebewoners in de schorren spreken van ‘schande en misdaad’ (112) over het ongehuwd samenwonen van de tante en de man uit de schorren. De oude vrouw die met haar zoon samenwoonde en die op advies van de pastoor bij de jonge weduwe tante Lieze in-trekt, wordt eveneens door de gemeenschap uitgespuwd. Er is enkel plaats voor een expliciete man-vrouwrelatie, bezegeld door een huwelijk, en met kinderen. In de heteroseksuele matrix zijn er duidelijke bestraffende en regulerende conventies voorzien (Butler, 1988, p. 526). De dominante concepten worden geïnstalleerd door marginalisering en uitsluiting (Butler, 2011, p. 18). Die ‘systems of belief’ worden opgelegd en subjecten interioriseren ze. Ze maken ze zich eigen of verwerpen ze naargelang van hun instelling en belangen – Wendy Holloway in (Mills, 2012, pp. 102-103) – zoals de ruwe dorpe-lingen doen.

Ook Tille raakte zwanger. Zij wil op zoek gaan naar de man met wie ze seks had, die haar als vrouw de ultieme ‘jouissance’ had leren kennen. Dat de verre tocht moeizaam en lastig zal zijn, weerhoudt haar niet. Voor Roza is het duidelijk dat het ook bij Tille meer is geweest dan een vluchtig lichamelijk avontuur (Claes, 1987, pp. 43-44). Vrouwen beseffen dat ze zwanger kunnen worden en dat geeft seks voor hen een diepere dimensie.

De procreatie plaatst vrouwen bovendien als doorgeefluik in de burgerlijke patrifo-cale orde. Roza zal de eigenheid van de Steenklamps doorgeven. In de volgende roman, *De duivel vaart in ons*, zal ze op de achtergrond terugkomen als moeder van Stefaan Heylen. Zijn vader is intussen overleden en de ‘Oude Steen’ leidt opnieuw het bedrijf. Als zijn voorbestemde opvolger zal Stefaan zich op hem richten als het ideaal dat hij niet wil ont-goochelen.

Als burgervrouw staat Roza ook in voor de reproductie.³⁴ Zij zorgt ervoor dat het eten op tijd en stond op tafel komt, dat de kleren netjes gewassen zijn en indien nodig versteld worden. Zo konden haar vader en haar broers ’s avonds bij de haard hun pijp stoppen zodat ze ’s anderendaags uitgerust, gevoed en met schone kleren aan hun bij-drage aan de productie konden leveren.

Besluit: de vrouwelijkheidsconstructie in *Het hart en de klok*

Gender is ‘een complexe technologie, een set van effecten in lichamen, gedragingen en sociale relaties’ (De Lauretis, 1987, p. 3). Ook als ‘narratieve effecten’, in personages, wor-den sekse en gender veellagig en met elkaar verweven geconstrueerd.

³⁴ Omdat hun mannen niet genoeg verdienden, moesten proletarische vrouwen daarnaast ook bijdragen aan de productie. als dienstmeisje, zoals Tille die Roza op wasdag bijspringt, of als arbeidster.

Vanuit een narratologisch oogpunt is de verdeling van vertelling, focalisatie en bewustzijnsvoorstelling de kern van de genderconstitutie. Roza Steenklamp is als vrouwelijke extradiëgetische verteller het centrale bewustzijn in *Het hart en de klok*. Zij medieert de stemmen en de (ap)perceptie. Vertelling en focalisatie kleuren in hoofdzaak haar bewustzijnsvoorstelling. Als vrouwelijke verteller-focalisator is kijken en bekeken worden haar communicatiemiddel. Zij wordt het subject van haar eigen vrouwelijke ervaring (Warhol). Als centraal bewustzijn registreert zij haar gewaarwordingen. Haar perceptie als centrale narratieve figuur verbindt uiterlijk en innerlijk. Zo wordt ze geen louter object van de in fictie dominante 'male gaze'. Vanuit de vrouwelijke focalisatie is *Het hart en de klok* te lezen 'beyond the male-centered frame of reference'.

Haar vrouwelijke stem wordt aangevuld door de intradiëgetische verteller-focalisator tante Lieze. Er zijn ook een aantal mannelijke vertellers-focalisatoren als de gnomische figuur vader Bertels, haar broers Lieven (en in mindere mate Rudde) en haar 'verloofde' Chris. Gender en sekse worden zo door het mannelijk discours mee bepaald. In dit vertoog wordt aan vrouwen een rol toebedeeld die ze tot op zekere hoogte kunnen accepteren of afwijzen.

Ideologisch wordt de vrouwelijkheidsconstructie in *Het hart en de klok* verweven met het antagonisme tussen het burgerlijk en het voorburgerlijk klassenvertoog. Als masterverhaal brengt de roman het verhaal van het ontstaan van de dominantie van het burgerlijk patrifocaal vertoog. De superioriteit van de burgerlijke sekse- en genderrelatie kan als ideologeem worden gezien. In dit antagonisme tussen twee sets van sekse- en genderklassenwaarden is de jonge vrouw Roza Steenklamp het geprivilegieerd centrum. Het voorburgerlijk discours wordt in haar figuur gemarginaliseerd en ingekapseld in het dominante burgerlijk vertoog. De drifthuishouding, de atavistische levenshonger en harts-tochten, worden gesublimeerd in een superieur geacht burgerlijk vertoog. Het is een patrifocaal burgerlijk vertoog waarin het burgerlijk huwelijk de dominante categorie wordt. Afwijkende categorieën worden gemarginaliseerd en uitgesloten. In dit discours vindt het jonge vrouwelijke personage inconsistente subjectposities waardoor het voor haar (en voor de lezer) begrijpelijk wordt en waartussen ze een keuze maakt. In *Het hart en de klok* bedwingen de jonge vrouwelijke subjecten (Roza en tante Lieze) hun opstandigheid. Ze onderwerpen zich uiteindelijk aan de reglementeringsprincipes van het vertoog, wat de voorwaarde is voor subjectconstitutie. Gegeven de patriarchale context van haar afstamming legt Roza zich neer bij en incorporeert ze een door haar 'verloofde' en haar vader gearrangeerd huwelijk. Als 'ruilobject' (Lévi-Strauss) tussen de clans die strijden om het bedrijf verzorgt zij de sociale cohesie en bestendigt zij de orde.

Als semiotisch subject wordt het vrouwelijk personage geconstitueerd door het 'discours de l'autre', door de concrete verhalen van de anderen die over haar als subject heen reiken. Na de dood van haar moeder in het kraambed krijgt zij van haar vader de naam

van haar moeder. Het zet haar tot aan de uitschakeling van haar broers vast in de zorgende context. Die ligt besloten in het 'discours de l'Autre', de verhalen van de cultuur over haar als jonge vrouw. Ze liggen als een sociale norm over haar als subject.

Sekse en gender zijn geen ontologische gegevens. Subjecten constitueren zichzelf performatief. Tante Lieze overtuigt de jonge vrouw Roza Steenklamp ervan dat zij als vrouwen in aanleg zelf bepalen of ze gelukkig zullen worden. De jonge tante meende de keuze te hebben tussen verschillende seksualiteitsvertogen. Ze koos ervoor beschikbaar te zijn voor de jonge boer uit de schorren ondanks het feit dat haar vader en haar broer haar bestemd hadden voor een man 'van hun soort'. Toch constitueert een subject zich performatief door herhaling van ingeslepen patronen. Het is zodoende een effect van cultureel bemiddelde gedragingen. Een 'sterke' – lees 'burgerlijke' – vrouw als tante Lieze keert na de dood van de man uit de schorren terug naar haar officiële verloofde. Ze streeft ernaar zich de dominante (mannelijke) eigenschappen van haar burgerlijk geslacht eigen te maken. Ook Roza wil die burgerlijke eigenschappen van bezonnenheid en daadkracht verwerven. Het is haar ideaal mensbeeld. De keuze voor de man (Chris) die haar voor zich bestemd had, maakt ze uiteindelijk min of meer zelf. Zij het onder de (in)druk van Chris op haar en met de uitdrukkelijke zegen van haar vader.

De jonge vrouw construeert haar vrouwelijkheid binnen de dwingende maatschappelijke contouren van de heteroseksuele matrix. Daarbinnen handelen mannen onverzettelijk en overwogen efficiënt in de publieke sfeer. Vrouwen is de zorg van de privésfeer en van de procreatie toegewezen. Inzake seksualiteit is mannelijke begeerte de regel en vrouwelijke passiviteit is daarvan het gewenste effect. Vrouwen geven toe aan het instinct van de man. Hun vrouwelijke seksualiteitsbeleving is een provocatie. Oom Vinus vergeldt de aanvankelijke keuze van tante Lieze voor een andere man met zijn levenslange ontrouw. De vrouw is anderzijds het centrum van de begeerte van de man. Als projectie van de heteroseksuele begeerte van de man wordt haar in de regel het recht op eigen begeerte ontzegd. Op dit punt wordt in *Het hart en de klok* de dwingende heteroseksuele matrix doorbroken. De jonge tante Lieze verzette zich tegen een haar opgedrongen burgerlijk dynastiek huwelijk. Ze weigerde als vrouw ook uitsluitend te dienen voor de 'gemak- en genotzucht' van de man. Roza trotseert de objectiverende 'male gaze' van de Lierenaar en 'geeft' zich aan de man die haar niet op die manier aankijkt. Ze stelt zich op als een handelingsbekwaam subject ('agency').

Ook als psychoanalytische constructie wordt het vrouwelijk (narratief) subject Roza Steenklamp neergezet als handelend seksueel subject. *Het hart en de klok* is het verhaal van haar rijpingsproces tot vrouw. De motor van de vrouwelijke seksualiteit wordt gesitueerd in de 'bloedslag van het verlangen'. Hier ligt ook de kiem van de diepe morele verontwaar-

diging van de toen (1944) dominante katholieke literaire kritiek.³⁵ De wellust, de seksuele extase wordt verbonden met de 'jouissance', met de oorspronkelijke, voorsymbolische lustervaring en met het melancholisch terugverlangen naar de fusionele eenheid met de moeder. De toegang tot de begeerte verkrijgt de jonge vrouw via de man. Zijn blik initieert; zijn aanraking leidt tot de seksuele extase, die als 'heiliger dan enig woord van de kansel' wordt genoemd. De man heeft de Fallus, de vrouw is de Fallus. Zij is wat hij begeert te hebben. Ware liefde omvat lichaam en ziel. De wederkerige verkenning van lichaam en ziel leidt naar een 'verinnerlijkt leven'. De vrouw zoekt (en vindt) in de man een waardiger wezen en de man ziet zijn betere ik in de liefde van de vrouw weerspiegeld. De vrouw heeft een humaan weldoende invloed op de man door de tederheid die zij van hem verlangt. Zij introduceert hem in het wonderlijk gevoel dat liefde heet. De melancholische liefde culmineert in de (tijdelijke) opheffing van het fundamentele zinstekort, dat ontstond door de verbreking van de initiële fusionele eenheid. Voor de vrouw is seksualiteit ab ovo onlosmakelijk verbonden met procreatie, wat haar in de patrifocale orde inlijft.

3.5 De oedipale logica weerbarstig gelezen

De Lauretis gaat met Jameson uit van een masterverhaal, een inscriptie van veelstemmige subtekstuele betekenissen die het politiek onbewuste van een tekst structureren (De Lauretis, 2008, p. 115). Voor haar is de oedipale logica van de narratieve beweging al vanaf de mythe als eerste verhaalvorm de dominante subtekst in de westerse patrifocale cultuur. De motor van elke plot is de begeerte van een mannelijk subject naar een vrouwelijk object. De man moet daarbij voorbij de vader – Oedipus doodt zijn vader – en de vrouw wordt gereduceerd tot een object: Oedipus schakelt de sfinx uit die staat voor de vrouwelijke visie.

Daarnaast biedt een verhaal de lezer een subjectpositie aan waarmee die zich doorgaans identificeert. Die subjectpositie wordt bepaald door het subject van de focalisatie

³⁵ In *Boekengids*, 1945, 23^e jaargang, p. 26-27 ziet L. Coenepols het als zijn morele plicht katholieke 'lezers en bibliothecarissen' te waarschuwen voor die 'gevaarlijke literatuur'. Hij prijst Van Aken om zijn 'gespierd, plastisch, en toch donzig proza' en de 'zekerheid van greep zowel in de snaren van het zelf-vervaardigde taal- en stijlinstrument als in het leven dat hij door dit instrument tevoorschijn toover't'. Hij noemt hem 'een uitzonderlijk-begaafd auteur'. Zijn morele bezwaren gelden 'een nog niet geheel belangloos-geworden interesse voor het zintuigelijke en het biologische' en het 'negeren der meest elementaire kieschheid' en vooral het: 'onbemanterd en overdreven huldigen der vleeschelijke liefde'. De roman krijgt dan ook de zedelijke kwotering II = Streng voorbehouden lectuur. 'Deze boeken mogen a) slechts bij uitzondering, b) om gegronde redenen, c) door gevormde lezers worden gelezen'.

en van de vertelling in de tekst. In de westerse patrifocale cultuur is dit subject overwegend mannelijk en is het object ervan vrouwelijk (Meijer, 1996). Maar er zijn meerdere subjectposities mogelijk afhankelijk van de cathexis. Daarin ligt voor de lezer een 'point of resistance', de mogelijkheid om 'beyond the male-centered frame of reference' te lezen (De Lauretis, 1987). Dat is ook wat Fetterley voorstelt. Weerbarstig lezen is voor haar zich verzetten tegen de dominante patrifocale lezing waarin de vrouwelijke ervaring niet aan bod komt (Fetterley, 1978). De lezer kan zich verplaatsen in het weggedrongen subject door zijn aandacht te verleggen naar het vrouwelijk bewustzijn (Meijer, 1996).

Het hart en de klok laat zich in die optiek lezen als de queeste van Chris Heylen naar het verwerven van het bedrijf en de dochter. In die zin is *Het hart en de klok* een illustratie van wat De Lauretis als de oedipale logica van de narratieve beweging benoemt. Die zit hier dan in het patriarchale verlangen van Chris om met de dochter als fetisj het bedrijf van de vader te veroveren. De vreemde indringer (Chris) wordt onmiddellijk om nog vage redenen als 'gevaarlijk' beschouwd (79). Tussen haar vader en de vreemdeling zal het 'een gevecht van reuzen' zijn (100). Vanuit het oogpunt van Chris zijn het bedrijf en de dochter object van zijn zoektocht. Het tot driemaal toe opduiken van de vreemdeling is wat voor De Lauretis de motor van het narratieve is. Op zijn weg naar het bereiken van zijn doel moet Chris het hart van de vrouw veroveren en van de vader haar hand krijgen. De lineaire plot is dan gericht op een besluit. Chris krijgt de hand van Roza én het bedrijf – wat van bij de aanvang voor hem de bedoeling was. Tegelijk immers is de oedipale plot recursief gericht op een initieel moment, een verloren paradijs (De Lauretis, 1984, p. 125). Chris is op zoek naar zijn 'tweede ik' dat hij vermoedt in het bedrijf en in Roza. Dat 'tweede ik' kan worden gelezen als de herstelde heelheid van de imaginaire fusionele eenheid, zoals die pre-oedipaal ervaren zou zijn. Daar eindigt het verhaal van het personage Chris Heylen. In de oedipale logica van het narratieve dient het vrouwelijk subject enkel om het verhaal van de mannelijke held te kunnen laten beëindigen (De Lauretis, 1984, p. 140). In het door het mannelijke gedomineerde universum van de fictie is dit voor De Lauretis de standaardlezing.

Toch levert de focus op de vrouwelijkheidsconstructie de mogelijkheid van een weerbarstige ('resisting') lezing op. Een lezing die de dominante patrifocale lectuur ondergraaft. *Het hart en de klok* biedt de lezer inderdaad meerdere subjectposities aan en de vrouwelijke stem en focalisatie zijn aanwezig, ook al worden ze in sterke mate aangevuld en gemodificeerd door die van mannelijke tegenspelers. In deze roman komt ook de vrouwelijke ervaring nadrukkelijk aan bod. Vanuit die vrouwelijke optiek leest het verhaal als het verslag achteraf van de queeste van een jonge vrouw naar begin- en eindpunt van haar vrouwelijke sekse- en genderervaring. In die mate herschrijft *Het hart en de klok* het oedipale masterverhaal. Het moederloze meisje gaat op zoek naar de man naar wie ze zich aangetrokken voelt en met wie ze een 'eenheid' zal vormen, die veel weg heeft van de band die ze met haar vader had die ze bewonderde en op wie ze wou lijken.

Op weg naar huis in die kerstnacht na het gesprek tussen haar vader en Chris mijmert ze:

Ik trachtte mij in te beelden hoe ik met Chris in de dagelijkse bedrijvigheid zou staan. Maar ik was onmachtig mij los te maken van de bekoring van deze winternacht. [Haar vader loopt zwijgend naast haar, bv] Het werd mij wonderlijk te moede en ik besepte plotseling hoezeer ik naar de rustige klank van zijn stem verlangde. Maar hij sprak niet. Was hij moe? [...] Of had zijn uiteindelijk verzaken [aan het bedrijf, bv] hem ondanks hemzelf verdrietig gestemd? [...] Baatte het ons? dacht ik weemoedig. De rekening was afgesloten en de vezels, die als een navelstreng ons diepste bewustzijn met de toekomst verbonden, zijn afgeknaapt en wij staan wankelend en zonder houvast. [...] [Dan gaan zij nog altijd zwijgend het duistere huis binnen, bv] Dan was ik in de duisternis met de vrees voor de gloed van mijn eigen geluk. (229-230)

Het eindpunt van haar tocht is en blijft patrifocaal. De vader geeft het bedrijf niet aan zijn dochter. Ze mag dan sterker zijn dan zijn zonen, hij geeft het bedrijf én haar aan Chris, van wie hij wenste dat hij zijn zoon geweest ware. Finaal herschrijft *Het hart en de klok* een oedipale subtekst, ook al is de vrouwelijke focalisatie in opzet dominant. Roza voegt zich naar de patrifocale orde. Het verheugt haar dat haar vader haar expliciet zijn dochter noemt en dat hij haar hoger inschat dan haar broers, die gefaald hebben. Tegelijk beseft ze dat de twee mannen het in dat ultieme gesprek in eerste instantie over de overdracht van het bedrijf hadden en dat zij als mannen onder elkaar over haar beslist hebben.

Weerbarstig lezen is bij deze roman in eerste instantie het deconstrueren van de patrifocale logica, zodat de ondergeschiktheid van het vrouwelijk subject duidelijk wordt. Daarnaast kan de lezer focussen op de handelingsbekwaamheid van de vrouwelijke personages. De jonge tante Lieze heeft met de man uit de schorren haar eigen geluk bewerkstelligd en ze heeft het burgerlijk huwelijk onaangetast ondergaan als een tussenspel. Ze is een sterke vrouw, een echte Steenklamp geworden. Roza bewondert haar 'koude trots, de bijna mannelijke kracht die van haar uitging, en de weke tederheid die mij [Roza] met onregelmatige tussenpozen iets van haar diepere vrouwelijkheid had doen vermoeden' (103). Als vrouw moet zij niet onderdoen voor haar broer. Ook Roza moest het niet afleggen tegen haar broers, integendeel. Uiteindelijk heeft zij door haar burgerlijke houding haar 'duurzaam geluk' gevonden, al heeft ze daarvoor een 'woekerprijs' betaald (5). Daarnaast kan een weerbarstige lezing ook worden opgehangen aan de nadrukkelijk beschreven ervaring van de vrouwelijke jouissance.

Hoofdstuk 4

DE DUIVEL VAART IN ONS (1946): De genese van de middenklasse vrouw

De mythische cyclus

De duivel vaart in ons is de derde roman van de driedelige cyclus ‘mythische romans’. De eerste roman *De falende God* begon met de woorden: ‘Eens had hij dorst gekregen’ (7).¹ In *Het hart en de klok* wordt die geschiedenis in het jaar 1813 gesitueerd (H&K, 38). Een concretere tijdaanduiding buiten de aanduiding van de seizoenen komt er niet in voor. In de twee andere ‘mythische’ romans zijn er wel concrete jaartallen vermeld. 1890 in *Het hart en de klok* en van 1903 tot 1925 in *De duivel vaart in ons*. Van Aken situeert die laatste twee romans daarmee in de historische periode van de beginnende industrialisering van Vlaanderen, meer bepaald in de Rupelstreek. Door de individuele problematiek in die sociaalhistorische periode te plaatsen, kan Van Aken de mechanismes blootleggen die de verstengeling van de burgerlijke subjectiviteit met de kapitalistische organisatie van de samenleving aansturen.

Het verband tussen de ‘mythische’ romans

In *Het hart en de klok* kwamen de nazaten van de mythische stichter van het bedrijf uit *De falende God* aan bod. In *De duivel vaart in ons* komt Roza Steenklamp uit *Het hart en de klok* anekdotisch terug als de moeder van Stefan Heylen, de vriend van Claude (27), een van de drie protagonisten.² Als de oude Steenklamp even buiten strijd is, geeft ze in zijn naam

¹ De paginanummering verwijst naar de uitgave uit 1942.

² De paginanummering verwijst naar de uitgave uit 1988.

kort instructies aan het bedrijf door (94). Ze wordt evenwel niet bij naam genoemd. Claude verwijst naar haar als 'Stefans moeder'(27).

Ook de locatie is dezelfde. De steenbakkerij waarover de oude Steenklamp nog altijd heerst, is de achtergrond waartegen de gebeurtenissen zich afspelen. Zijn schoonzoon, Chris Heylen, die we ook kennen uit de vorige roman, is de vader van Claudes vriend. Chris Heylen heeft de zaak gemoderniseerd. Hij heeft de teugels echter te ver gevierd waardoor de arbeidsdiscipline verdween en de samenleving in bandeloosheid ontaardde (22-25). De Eerste Wereldoorlog heeft dat proces versterkt en verbreed. Heylen overleed in 1902 (7).

Uit *Het hart en de klok* komen de dood van Lieven en de vlucht van diens broer Rudde naar de Ardennen eveneens aan bod (23). Rudde blijkt tijdens de oorlog als partizanen-leider opgepakt en gefusilleerd (39). Stefan Heylen is aldus voorbestemd om de opvolger te worden van zijn grootvader, de oude Steenklamp. Hij lijkt volgens zijn moeder trouwens op zijn oom Lieven (28) die in *Het hart en de klok* gestorven is. Omdat zij samen naar het college te Boom optrokken zijn Claude en Stefan zeer goede vrienden geworden.

De voornaamste personages uit *Het hart en de klok* komen zo opnieuw aan bod in *De duivel vaart in ons*. Maar ze spelen niet de hoofdrol. Die laatste van de mythische romans is het verhaal van de rivaliteit tussen twee jonge mannen, Claude en de Joker, die vechten om de jonge vrouw Godelieve. Zij kiest tussen die twee compleet tegenstrijdige mannen. De Joker hoort bij de proletariërs. Godelieve en de Claude zijn middenklasse figuren.

4.1 De geschiedenis

De duivel vaart in ons (1944) bestaat uit 3 delen waarin drie betrokken personages in de ik-vorm hun versie geven van een fatale nacht en de voorgeschiedenis of het vervolg ervan. De roman is verdeeld over 44 hoofdstukken, waarvan iedere ik-verteller er 14 à 16 voor zijn of haar rekening neemt. De drie delen dragen als titel de naam van de verteller ['Claude' (7-108) – 'De Joker' (111 -212) – 'Godelieve' (215 – 326)] mee.³ De twee mannen (Claude en de Joker) en de vrouw (Godelieve) blikken na elkaar terug op die tragische geschiedenis waarbij de twee mannen uiteindelijk vochten om die vrouw. Claude komt in dat gevecht om en de Joker wordt opgepakt nadat Godelieve zijn schuilplaats heeft verraden.

³ Stukken uit de drie delen van *De duivel vaart in ons* waren eerder verschenen in het tijdschrift *De Faun* (decembernummer, 1945 en februarinummer, 1946). Het hele tweede deel (De Joker) publiceerde Van Aken als feuilleton in het door Angèle Manteau uitgegeven weekblad *Zondagspost* (Van de Maele, 1989, p. 94).

Voor een goed begrip van de analyse van de geschiedenis is het aangewezen om de gebeurtenissen vrij uitvoerig te reconstrueren. Ze typeren immers de personages als dragers van conflicterende (gender)waarden. In de roman wordt er trouwens veel aandacht besteed aan gebeurtenissen die de sociale en ideologische context uitmaken.

De vertelling begint meer dan twintig jaar voor de kerngebeurtenissen. In de voorgeschiedenis worden de voornaamste actoren geschetst met hun sociale achtergrond. Zij spelen elk hun specifieke rol in de gebeurtenissen. Daarom is ook een beschrijving van een aantal personages noodzakelijk. De vertelling situeert hen in de context van het ontstaan van een duale samenleving. Veel van de aangehaalde concrete gegevens blijken ook historisch correct te zijn. Ik verwijs daarbij sporadisch naar het sekse- en genderdenken in de socialistische beweging rond Wereldoorlog I (De Weerdt, 1999).

Als gnomische figuur reflecteert 'de Dominee' ook op de filosofische achtergrond van hun sociale positie. Daarbij komen zoveel levensbeschouwelijke aspecten aan bod, dat een uitgebreide analyse ervan zich opdringt. De parallellen met de visie op de mens van de filosoof Nietzsche zijn frappant. Zonder die verwijzing naar Nietzsche zijn er te veel elementen die buiten de analyse dreigen te vallen. Ik ga er dan ook uitvoerig op in. Ik sluit de analyse van de geschiedenis dan af met een overzicht van de sociale en levensbeschouwelijke context en de genese van de middenklasse vrouw.

De gebeurtenissen

In de eerste hoofdstukken wordt de voorgeschiedenis geschetst vanaf een staking in het geboortjaar van de twee mannelijke protagonisten: Claude en de Joker. Dan wordt kort een sprong gemaakt naar het laatste oorlogsjaar. Onmiddellijk daarna schakelt de vertelling door naar de kerngebeurtenissen die zich afspelen in de zomer van het jaar 1925.

De voorgeschiedenis

'In de zomer van het jaar 1903, vier jaar na de lock-out in de Gentse textiel fabrieken, brak staking uit in de steenbakkerijen langs de Rupel' (7). Met deze concrete historische tijds-aanduiding begint het eerste deel (7-108) van *De duivel vaart in ons*. In dat eerste deel is Claude de verteller.

Als er relletjes uitbreken tussen stakers en werkwilligen ['enkele ratten'] vraagt de 'raad der nijveraars' assistentie van 'een half dozijn bereden rijkswachters' (8). Eén man,

Petrus Sas, bijgenaamd 'de Eenzame', voert een individuele guerrilla tegen die 'rijkswachters'. Hij wordt door een van hen doodgeschoten. Hij laat een vrouw en een zoontje, een wiegenkind nog, na. De 'Oude Steen' grijpt in en hij beëindigt de staking.

In de volgende hoofdstukken (2-9) worden brokstukken uit de kinder- en jeugd jaren van vooral de twee mannelijke protagonisten verteld vanuit het oogpunt van Claude, de zoon van de meester-gast. Zijn vader was meester-gast geworden nadat en omdat hij als stakingsbreker in 1903 gewerkt had (290). Claude is even oud als de zoon van de Eenzame. Die wordt 'de Joker' genoemd naar de kaart die 'bij het spel voor herrie en vrolijkheid zorgt' (121). Hij heeft die roepnaam zelf gelanceerd. Zijn echte naam is 'Antoon Sas' (82), in de volksmond 'Tonne' (21). Claude ervaart hem van kindsbeen af als een rivaal, die hem als aanvoerder van de dorpskinderen de loef afsteekt (16). Claude voelt zich als zoon van de meester-gast beter dan het armeluiskind dat zonder vader opgroeide. De Joker is als kind een brutale spijbelaar, die in de schorren op paling stroopt (14); waaghalzerig een fabrieksschoorsteen beklimt (15); de andere jongens uitdaagt tot een lange loopwedstrijd door nacht en ontij (18). Zijn moeder die hem die nacht zoekt, loopt een longontsteking op. Zes weken later sterft ze (21).

'Een week nadat hij twaalf geworden' is, gaat de Joker werken in de steenbakkerij van Steen, die zijn genegenheid voor zijn vader op hem overgedragen heeft (16). 'In de zomer van het jaar 1913' verdwijnt de Joker (25).⁴ Hij wordt zeeman. In 1925 zal hij weer opduiken.

Claude van zijn kant gaat na de grote vakantie van dat jaar naar het 'college te Boom'. 'In [zijn] eigen wereldje beleefde [hij] dan ook een volmaakte triomf' (26). Hij wordt mateloos bewonderd door de dorpskinderen, zeker nu de Joker verdwenen is. In het college heeft hij het aanvankelijk in intellectueel en sociaal opzicht moeilijk. Maar het levert hem een levenslange vriendschap op met Stefan Heylen, de kleinzoon van Steen. Ze trekken immers dagelijks samen heen en terug naar het college.

Kantelpunt in de beschaving: de oorlog

Bij het begin van de oorlog slaan veel dorpelingen op de vlucht naar Holland. De bedrijven vallen stil. De achterblijvers gaan op zoek naar voedsel en breken de loodsen af voor brandhout. Stefan trekt als vrijwilliger naar het front. Na de oorlog komt hij niet onmiddellijk naar huis. Hij maakt een bohemien studiereis in het buitenland.

⁴ In *De duivel vaart in ons* komen een aantal concrete jaartallen voor: De chronologie klopt niet helemaal. De staking uit 1903 wordt nadrukkelijk vermeld. De Joker was in 1903 nog een wiegenkind (10). Hij vermeldt later dat Chris Heylen een jaar voor zijn geboorte gestorven is (157); in 1902 dus (7). In 1913 heeft de Joker sinds zijn twaalfde verjaardag al in de steenbakkerij gewerkt. In 1917 is Claude, die even oud is als de Joker, 17 (47). In 1925 is de Joker 25 (120). Chronologisch zijn de Joker en Claude dan in 1900 geboren en niet in 1903. Voor de roman als narratieve constructie is dit uiteraard een futiele opmerking. Het wijst er enkel op dat de auteur zo nodig die historische staking erbij wou betrekken.

Voor de thuisblijvers blijft het tijdens de oorlog zoeken naar voedsel zonder door de Duitsers betrappt te worden. 'Op een mistige herfstmorgen van het jaar 1916' ontmoeten Claude en zijn vader op een van hun zoektochten naar leeftocht een man die uit Holland terugkeert (33). Het is 'August Verbeemen', beter bekend als 'Gust van Trezeken'(42). Zijn vrouw is bij hem en zijn dochter Godelieve, 'een kind van een jaar of dertien' (33).

De man zal aan de andere oever een café overnemen. Het is enkel te bereiken met een overzetboot. Na de oorlog zullen vooral de jonge dorpelingen zich een roeiboot aanschaffen - 'een vloot [...] van negentig boten' (44) - om er te komen, elkaar verdringend om Godelieve op haar dagelijkse boodschappen over te zetten. Gust maakt tijdens de oorlog van het café een smokkelaarshol en laat in de nacht onder impuls van zijn vrouw een bordeel (40-41). Na de oorlog tieren 'drankmisbruik en immoraliteit' er welig (52). Het wordt de spil van wat Claude bestempelt als 'de verdwazing die het dorp na de oorlog heeft besmet' en waarboven hij verheven blijft door zijn stille liefde voor Godelieve (44). Hij heeft haar tijdens de oorlog beter leren kennen toen hij, als scholier nog, bij haar vader eieren en andere gesmokkelde waren kwam bestellen. Zij is dan veertien, Claude zeventien (47). Het meisje wordt door haar vader (en moeder) angstvallig weg gehouden van het café en zijn klanten. Op haar rustig plekje onder de bomen in een bocht van de rivier zoekt Claude haar de hele zomer lang geregeld op. Ze zit er meestal te breien en ze praten (47). Hij brengt ook boeken voor haar mee (215).

Na de oorlog wordt Claude de eerste bediende (als boekhouder en personeelsmanager *avant la lettre*). Hij koopt zich een kano om regelmatig net als de andere jongelui naar de overkant te varen en om er Godelieve te ontmoeten daar onder de bomen. Die kano valt op tussen de roeiboten van de anderen. Hij is niet inzetbaar om Godelieve over te zetten. Intussen is er een vreemdeling aangekomen in het dorp. Hij wordt de Dominee genoemd. Hij verblijft in een oude bergplaats tussen de ovens (311). Hij loopt als een gnomische figuur in het verhaal rond. Hij praat met iedereen in het dorp over heden en verleden, reconstrueert de onderlinge verhoudingen, moeit zich met Claude en de Joker en met Godelieve.

De kerngebeurtenissen

Vanaf het elfde hoofdstuk vertelt Claude over de kerngebeurtenissen.⁵ Die spelen zich af in de laatste weken van juni 1925 (66). Ze culminereren in de avond van het 'Sint-Pietersfeest'.⁶ Dit patroonsfeest was voor de steenbakkers zoals alle feesten ook in het echt traditioneel een wilde nacht van drinkgelagen, vechtpartijen en seks (De Wilde, 1999, p. 39).

Claudes versie

'Op een zondag in het midden van juni [...] 1925' vertelt de Dominee Claude dat de Joker na al die jaren terug is in het dorp en dat hij zijn zinnen op Godelieve heeft gezet (66-68). Hij heeft meteen de Klopper, de beruchtste vechtersbaas van het dorp, gevloerd. Het maakt hem op slag weer de populairste figuur, net als toen hij nog een kind was. Bij de dorpelingen wekt het de herinnering op aan zijn vader, de Eenzame (83). De Joker krijgt van Steen een baan als kraanman. Hij redt op spectaculaire wijze Steen als die bij het lossen van een boot in het water valt. Claude kijkt als verlamd toe en hij schaamt zich om zijn besluiteloosheid. De oude jaloersheid ten opzichte van de Joker laait in hem op. Daar bovenop maken zijn gesprekken met de Dominee hem argwanend jegens de Joker en Godelieve.

De dag na het incident met de Oude Steen wil Godelieve Claude dringend spreken. Ze maakt een 'gejaagde, angstige' indruk en ze spreken af voor de dag erna 'half elf', de avond voor het doorgaans wilde Sint-Pietersfeest (86). Daar op hun vertrouwde plek onder de boom in de bocht van de rivier, uit het zicht van iedereen hebben zij een laatste indringend gesprek (89-93). Godelieve biedt zich aan Claude aan: 'Neem me dan Claude,' [...] 'Ik ben gekomen om me aan jou te geven'(90). Ze doet het om zich te kunnen verzetten tegen de hypnotiserende aantrekkingskracht van de Joker. Omdat zij niet kan garanderen dat ze genoeg van hem houdt om met hem te trouwen, zegt Claude uiteindelijk nee. Achteraf reflecteert hij daarop:

Nooit had ik iets kunnen doen waarachter ik de schaduw van de zonde meende te zien; en in die zin was mijn opvoeding een mislukking geweest. (106-107)

Na zijn afwijzing rent Godelieve naar huis. Claude aarzelt even, maar hij loopt haar toch nog achterna. Er is intussen een storm losgebarsten. Claude haalt haar niet meer in. 's Anderendaags begint na de middagsirene voor de arbeiders het Sint-Pietersfeest. Voor de middag zoekt Godelieves vader Claude op in zijn kantoor. Hij komt hem vragen om met

⁵ Die kerngebeurtenissen komen dan in het Jokerdeel terug maar dan vanuit het oogpunt van die andere jongeman.

⁶ Sint Pieter: patroon van o.a. de steenbakkers. Naamdag: 29 juni. De steenbakkers in het verhaal krijgen vanaf de middag vrij.

zijn dochter een relatie aan te gaan om haar van de Joker te vrijwaren. Hij wil dat zij uit de klasse van de 'kleikladders' ontsnapt, zoals Claude er door zijn studies aan ontsnapt is (95-98). Intussen is er voor Claude een 'postkaart' van Stefan uit Luzern aangekomen. Over een prent van een schilderij van Bosch had hij geschreven: 'de duivel vaart in ons' (99).

Claude laat, zoals steeds, het wilde feestgedruis aan zich voorbijgaan. Toch gaat hij 's avonds naar het café. Onderweg komt hij de Joker tegen. Hij vraagt hem zijn 'verloofde [niet] in opspraak te brengen'. De Joker lacht hem vierkant uit en zegt dat hij voor later die avond een afspraak heeft met het meisje dat 'stapel op' hem is. Tegen middernacht komt de Joker Claude in het café uitdagen tot een gevecht, bluffend 'hoe hij Godelieve overweldigd had' (108). De woorden van Stefan op de postkaart indachtig wil Claude het gevecht aangaan. Claude stapt op de Joker af.

En terwijl ik [Claude, bv], uiterlijk kalm, op hem toetrad, trilde mijn ganse lichaam van de zekerheid dat ik hem met mijn blote handen vermoorden zou. (108)

Hier eindigt het relaas van de gebeurtenissen zoals Claude die vertelt.

Jokers versie

In het Jokerdeel (111-212) krijgt de lezer weinig extra informatie over die gebeurtenissen. De Joker vertelt over zijn ontmoetingen met de Dominee, over zijn vechtpartij met de Klopper (128 e.v.). Hij wordt door de Dominee op het meisje geattendeerd. Hij is vast besloten haar te 'hebben', zeker als de Dominee hem vertelt dat zij voor Claude Simons bestemd lijkt. De lezer krijgt ook zijn versie van zijn eerste ontmoeting met Claude, waar hij de oude rivaliteit en zijn suprematie oprakelt. De Joker staat uitvoerig stil bij zijn ontmoetingen met het meisje en bij de omslag in haar gevoelens voor hem. Aanvankelijk wijst het meisje hem af omdat hij een brutale vechtersbaas is en geen werk zoekt (153). Hij vindt een baan bij Steen als kraanman. Ook over dit werk en zijn redding van Steen bericht hij uitvoerig. Het meisje krijgt bewondering voor hem vanwege die 'heldendaad'. Dat hij met de dorpskinderen knikkert, neemt haar eveneens voor hem in. 'Het lijkt of je [de Joker, bv] sedert de eerste dag alleen maar getracht hebt me [Godelieve, bv] te dwingen je te verachten. Doch desondanks heb ik de zekerheid dat je beter bent dan je voor geeft' (186-187).

De Joker beweert stellig dat zij verschrikkelijk veel van hem houdt en hij kust haar: 'Ze verzette zich niet en ik drukte haar achterover in het gras. Toen ik me over haar gelaat boog zei ze: 'Nog niet, Tonne, nog niet' (187). Zij moet nog nadenken en ze maakt een afspraak voor later, voor laat op de avond van Sint-Pieter. De lezer weet uit het Claude-deel dat ze daarvoor Claude zal opzoeken om zich aan hem 'aan te bieden' en dat Claude zal weigeren. Net daarvoor, als de Joker zijn roes van die middag heeft uitgeslapen, loopt hij Claude tegen het lijf. De Joker vertelt minutieus het verhaal van die ontmoeting (195-

198). De lezer kent het al uit het Claude-deel (101-103). De beide versies stemmen met elkaar overeen. In de Jokerversie dreigt hij Claude af. Hij heeft een afspraak met het meisje voor die avond. Of Claude dan voortaan uit haar buurt wil blijven. Later op de avond komt zij inderdaad naar de Joker. Ze voelt zich vernederd door de afwijzing door Claude. De Joker dringt zich aan haar op en zij geeft toe.

Daarna zoekt de Joker Claude op in het café. Hij zoekt ruzie met hem. Gust zet hem aan de deur. Daar wacht hij tot Claude naar buiten komt en hij sarta hem. Hij vertelt hoe zalig seks met Godelieve was. Claude begint het gevecht. Zijn taaiheid en vechttalent verbazen de Joker. Hij ervaart het als een kanjer van een gevecht tussen twee rivalen die aan elkaar gewaagd zijn. De Joker velt Claude. Die valt in het gras en beweegt niet meer. De Joker roeit naar huis. Zo eindigt het Jokerdeel.

Godelieve vertelt hoe het afloopt

Godelieve begint haar vertelling (215 – 326) met: ‘Toen ik me, in de gespierde armen van de Joker, overgaf’ (215). Ze sluipt naar haar kamer en hoort daar het lawaai van het gevecht tussen Claude en de Joker. Als ze erbij komt is de Joker verdwenen en Claude is dood. Er is heel wat commotie. Godelieve overdenkt de volgende dagen de zaak; spreekt erover met de Dominee. Ze zijn ervan overtuigd dat het geen moord is, dat Claude innerlijk al lang dood was. Hem ontbrak de vitaliteit die de Joker in grote mate bezat (230).

Godelieve is, al dan niet ingebeeld, op de achtergrond getuige van veel gesprekken: tussen haar vader en haar moeder, tussen de veldwachter en de Dominee, tussen de rechercheurs die achter de Joker aanzitten en tussen caféklanten. Gesprekken ook van zowat iedereen die met de zaak bezig is; met de onderwijzer, die als plaatselijke correspondent een tendentiek artikel in de krant schrijft waarin de Joker als kwaadaardige dader wordt gepresenteerd. De man wordt na een gesprek van Steen met de uitgever van de zaak gehaald. Iedereen die ertoe doet heeft blijkbaar een boon voor de Joker: de Dominee, Godelieves moeder, de hoofdresearcheur en Steen. Ze doen er alles aan om de zaak als een ongeluk af te doen. Zij kiezen voor het vitalisme van de Joker tegenover de ‘karakterloosheid’ van Claude. Godelieves vader staat geïsoleerd met zijn idee dat het een brutale moord was. Die controversie levert lange gesprekken op over de motieven en de levenshouding van de twee jonge mannen. De sympathie gaat naar de ‘onverwoestbare levensdrift’ van de Joker (271). De serene uitdrukking op het gelaat van de dode is voor hen – en voor Godelieve – een teken dat hij nooit echt geleefd heeft, dat zijn klerikale opvoeding zijn levensdrift gesmoord heeft (271). Het was een gevecht geweest tussen ‘geest en instinct’ (272).

De Joker duikt onder. Roekeloos waagt hij zich op een avond in het café. Godelieve betrapt haar vader als hij zijn geweer komt halen. Ze kan hem overhalen het geweer terug te hangen. Hij haalt er wel de veldwachter bij om de voortvluchtige Joker te laten arresteren. De Joker slaat zowel de veldwachter als de vader neer en hij ontsnapt. Er wordt een

klopjacht op hem georganiseerd: er worden rechercheurs uitgezet in de omgeving, onder meer bij de boten. De zaak neemt een wending als Godelieve aan de rechercheurs in het bijzijn van Steen en de Dominee verklaart dat zij vlak voor de vechtpartij met de Joker samen is geweest. Nu interpreteren ze de zaak alsof een jaloerse Claude achter de Joker aan is gegaan en dat het dus van kant van de Joker geen moord met voorbedachten rade was (271). Het zal hem volgens hen in elk geval een mildere straf opleveren.

Godelieve woont de begrafenis van Claude bij. Onder de indruk van oudtestamentische Bijbelpassages in haar missaal vraagt zij zich af of zij als vrouw niet de ware schuldige is. Na de kerkdienst wordt de kist neergelaten. De aanwezigen strooien aarde op de kist. Midden in dit ritueel duikt de Joker op het kerkhof op, hij neemt de spade uit de handen van de ceremoniemeester en strooit de aarde op zijn beurt over de kist. 'Het was een ongeluk. [...] Het spijt me voor de jongen' verontschuldigt hij zich bij Claudes vader (280).

Die avond troepen de dorpelingen als naar gewoonte samen in de herberg. Godelieve ligt te slapen. De Joker klimt ongezien naar haar kamer. Hij heeft de rivier over gezwommen om de wacht bij de boten te omzeilen. Hij bedrijft met haar de liefde, 'niet beseffend dat hij een misdaad begaan had', aldus Godelieve (295). De Joker verklapt haar dat hij onderdak heeft gevonden bij de Dominee. Bij Godelieve rijpt de idee dat zij hem moet 'redd[en] [door] zijn wereld [te] vernietigen zoals hij de mijne vernietigd heeft' (297). Als de Joker opgestapt is, gaat Godelieve in de pikdonkere nacht naar buiten op zoek naar de rechercheur bij de boten. Ze brengt hem en zijn collega's naar de schuilplaats van de Joker. Ze arresteren hem. Godelieve raapt het medaillon met de foto van zijn vader en moeder op. Met de Dominee keert ze terug naar huis. De Dominee gaat weg uit het dorp. Godelieve heeft nog een laatste lang filosofisch gesprek met hem over het primaat van instinct boven geest.

De personages

De duivel vaart in ons is duidelijk veel meer dan een verhaal van een dodelijk conflict tussen twee jonge mannen om een vrouw. Het zal de confrontatie blijken te zijn tussen twee existentiële levensinstellingen waaraan een sociale dimensie gekoppeld is. Hier zijn de personages manifest types die elk op hun manier verwijzen naar sociale en levensbeschouwelijke rollen, zoals in de verdere analyse zal blijken. Daarom is het voor een goed begrip nuttig de reconstructie van de geschiedenis aan te vullen met een portret van de voornaamste personages.

Claude [Simons (134)] is de zoon van de meestergast. Dat statuut heeft zijn vader verworven nadat hij als werkwillige ['onderkruiper' (275)] mee de staking van 1903 gebroken

heeft (290). Als kind rivaliseert Claude met de Joker, de zoon van de neergeschoten staker (de Eenzame), om het leiderschap over de dorpskinderen. Na de lagere school mag Claude naar het katholieke college te Boom. Hij wordt bevriend met Stefan Heylen, de kleinzoon en erfgenaam van Steen, de eigenaar van de 'Steenklamp en Heylen, briqueteries' (156). Claude krijgt een baan als bediende en personeelsmanager *avant la lettre* in het bedrijf. Hij wordt (platonisch) verliefd op Godelieve Verbeemen. Zij zal kiezen voor zijn rivaal, de Joker. Claude was lid van een katholieke jeugdvereniging en van de katholieke turnkring (249). Hij is fysiek opgewassen tegen de Joker, maar hij sterft in het fatale vuistgevecht. In de grafrede wordt hij omschreven als 'een goed christen, een voorbeeld voor elke plichtbewuste katholiek' (278).

De Joker is de bijnaam die hij onder de dorpingen zelf gelanceerd heeft. Zijn officiële naam: Antonius Sas (239), roepnaam: Tonne. Hij is de zoon van Petrus Sas, 'de Eenzame', die tijdens de staking van 1903 neergeschoten werd. Als kind spijbelt hij vaak. Hij gaat liever stropen in de schorren. Hij is voor de dorpskinderen de leider, de aanstoker van gezamenlijk kattenkwaad en van slopende loopwedstrijden die hij altijd wint. Als hij twaalf is, gaat hij werken in de steenbakkerij. Zijn moeder sterft en op zijn dertiende gaat hij naar zee. Twaalf jaar later, in 1925, komt hij terug. Hij bevestigt meteen zijn reputatie als vechtersbaas en hij wordt snel weer de populairste figuur van het dorp. De Dominee maakt hem kort na zijn terugkeer attent op het meisje Godelieve. De Joker wil en zal haar hebben. Van Steen krijgt hij een job als kraanman. Hij 'overweldigt' Godelieve. Als hij in het openbaar daarover loopt te pochen, wil Claude met hem vechten. Ze zijn qua vechtkracht aan elkaar gewaagd. De Joker velt Claude met een laatste mokerslag. Claude breekt zijn nek en sterft. De Joker duikt onder bij de Dominee. Godelieve verraadt zijn schuilplaats zodat hij aangehouden en berecht kan worden.

Godelieve ['Verbeemen' (42)] is de dochter van het paar dat het smokkelaarshol – populair café en na middernacht 'bordeel' uitbaat (300-306). Het meisje wordt door haar ouders uit het café en van de klanten weggehouden. Claude, die dan zeventien is, ziet haar voor het eerst als ze halverwege de oorlog met haar ouders uit Holland terugkeert. Het meisje is dan dertien. Claude zoekt haar geregeld op. Hij geeft haar boeken, ze maken wandelingen, praten.... Het jonge meisje koestert zich in 'zijn zachte, schuchtere bewondering' (215), in 'zijn verzwegen liefde' (219). Ze staat ver af van een figuur als de Joker. Ondanks haar afkeer voor de manier waarop die het voortouw neemt in de wereld van de dorpingen bezwijkt ze uiteindelijk toch voor zijn 'fascinerende dierlijkheid' (220). Na de dood van Claude beseft ze dat ze van de Joker houdt en dat ze hem en zichzelf moet 'redden' voor de samenleving (296). Als hij aan het gerecht ontsnapt, zal hij zijn ongebonden leven verder zetten. Dan blijft zij alleen achter. Als hij berecht wordt en zijn straf uitzit, zal hij door haar in de gemeenschap opgenomen worden.

Deze drie figuren zijn ook de drie vertellers die elk - na elkaar - hun versie van de geschiedenis geven. Eerst Claude, die vertelt vanaf hun kinderjaren tot hij in het gevecht het bewustzijn verliest en sterft. De Joker vertelt vanaf zijn terugkeer tot net na de fatale slag die hij Claude toedient. Godelieve begint haar relaas onmiddellijk na het gevecht tot vlak nadat ze hem heeft uitgeleverd.

De Dominee is in *De duivel vaart in ons* de bij Van Aken gebruikelijke gnomische figuur, die de personages inzicht in hun drijfveren bijbrengt. Hij duikt vrij onverwacht in het dorp en in het verhaal op. Na een mislukt huwelijk en een scheiding waarbij zijn zwager hem financieel gepluimd heeft, is hij gaan zwerven (78). Hij is in het dorp terecht gekomen omdat hij een neef wou bezoeken. Die is echter overleden en de Dominee blijft in het dorp, waar hij blijkbaar het doen en laten van de protagonisten gadeslaat. Hij spreekt ze allemaal aan en geeft hen inzichten in hun gedrag waar ze zelf nog niet aan toe zijn. In de tekst neemt zijn commentaar soms auctoriale allures aan. Van alle personages kent en doorgrondt hij de beweegredenen en de achtergrond ervan. Tegenover de protagonisten in de geschiedenis verkondigt hij zijn ideeën over liefde en seksualiteit en over het (filosofisch) mensbeeld dat aan hun opvattingen ten grondslag ligt. Zijn sympathie gaat duidelijk uit naar de Joker. Claude van zijn kant vreesde hem (318). De mensen hadden hem eerst de bijnaam 'de Paster' gegeven omdat wanneer hij 'over iets praat, het danig op een preek gaat lijken' en omdat hij nooit vloekt. Toen ze ontdekten dat hij getrouwd was geweest, noemden ze hem 'de Dominee' (121).

In een gesprek met Godelieve suggereert hij net voor hij alsnog weer uit het dorp verdwijnt een andere voorgeschiedenis (318-319). Hij was getrouwd, was de minnaar geworden van een vrouw van wie de man door God 'bezocht' was. Die man was met een protestantse dominee gaan leuren met het woord Gods. De protestant overleed en de man keerde naar huis terug, gooide de minnaar (de 'Dominee') eruit en ranselde de vrouw af. Daarvoor kreeg hij twee maanden cel. De minnaar vroeg de vrouw om de gelegenheid te baat te nemen om er met hem vandoor te gaan. De vrouw weigerde omdat ze met die andere getrouwd was. 'Ze was zijn vrouw'. De avond voordat de echtgenoot vrij kwam, verliet de andere man de streek' (319).

Uiterlijk wordt De Dominee expliciet als een zeer vreemde figuur geconstrueerd. In de beschrijving door Claude:

Ik keerde me om en staarde verbluft in het wonderlijkste gelaat dat ik ooit had aanschouwd. Het was een gelaat zoals je doorgaans slechts bij zwakzinnigen aantreft en dat er vormeloos uitzag als een verdroogde tabakspruim. Hij had bijna geen wenkbrauwen, en voorhoofd, neus wangen en kin schenen uit één enkele massa bruin, week deeg te bestaan. Zijn ogen, die kogelrond en ongelooflijk groot waren, puilden uit dit masker naar voren als om je een voor een verkeerde indruk te waarschuwen. Ze waren helder en argeloos; er dansten lichtjes in, alsof hij zich bestendig vrolijk maakte. [...] Hij droeg een bruinfluwelen pak, waarvan de ribben aan knieën

en ellebogen afgesleten waren. Zijn hemd was van een afgebleekte, blauwe kleur en gerafeld aan de magere hals, en onder de diepe groef, die van zijn scherpe adamsappel omlaag voerde, prijkte een grasgroen vlinderdasje met witte bolletjes. Zijn voeten staken in een paar houten klompen, die opzichtig geverfd waren en waarvan de lederen hechtriempjes met rood fluweel waren afgeboord. (55-56) (mijn cursivering, bv)

De Joker beschrijft hem zo:

Hij had het wonderlijkste gezicht dat ik ooit te zien gekregen had. Hij had grote, kogelronde ogen, die boven op zijn gelaat schenen te liggen en er gedurig dreigden af te vallen. Zijn wenkbrauwen waren twee vlekken dons en zijn voorhoofd was een mengsel van knobbels en groeven. Zijn neus was klein en mollig en er schenen geen beentjes in te zitten. Hij had de scheve mond van de lui die met een glimlach geboren worden, en zijn kin was een vleeskwabbel zonder vaste lijn. Zijn hals was mager, met een diepe verticale groef van zijn adamsappel tot onder de smerige boord van zijn hemd. Kortom, hij was ongemeen lelijk; maar het was die soort lelijkheid die zelfs de kinderen geen afschuw inboezemt. Zijn gezicht bezat alle eigenschappen van een mispel, die er smakelijker gaat uitzien naarmate ze lelijker wordt. (119-120)

Ook Godelieve haalt soortgelijke kenmerken aan.

De lelijkheid van zijn gelaat trof me plotseling; het bultige voorhoofd, de sponsachtige neus, de scheve mond, de onooglijke kin, en de diepe groef die dwars door zijn magere hals scheen heen te gaan. (314)

De Dominee wordt uiterlijk een groteske figuur zoals Jeroen Bosch ze schetste. Hij is duidelijk geen man van vlees en bloed. Hij onderscheidt zich van de andere personages door de uitvergroting van zijn lelijkheid in combinatie met de existentiële commentaar die hij inbrengt.

Stefan Heylen is de kleinzoon van Steen, de zoon van Chris Heylen en Roza Steenklamp uit *Het hart en de klok*. Hij is Claudes vriend sinds ze samen naar het college te Boom gingen. Halverwege de eerste wereldoorlog neemt Stefan Heylen dienst als vrijwilliger. Na de oorlog maakt hij een Grand Tour (37). Daarbij verblijft hij ook een tijd in de Parijse artiestenwijk Montmartre. Hij leert er een Engelse vrouw kennen, die net als hij met veel melancholie terugkijkt naar de oorlogstijd (60-61). Daar hebben zij het inzicht opgedaan dat door de oorlog het vernis van de beschaving was afgebroken en dat de mensen in 'de heksenketel der verdwazing' ieder voor zich 'de naakte zin van het leven' moesten veroveren (107). Zo interpreteert Claude de woorden van zijn vriend: 'de duivel vaart in ons'. Stefan kon na de oorlog niet meer aarden in de streek en hij was voor een laatste keer naar Montmartre en naar die vrouw terug gegaan. Van daaruit stuurde hij Claude een kaartje met een afbeelding van een schilderij van Jeroen Bosch. Daaroverheen had hij die woorden geschreven. Voor Claude waren ze het laatste signaal om alle cerebraliteit die hem remde

af te gooien en om terug te vallen op de atavistische vitaliteit die ook in hem huisde en die voor hen beiden door hun burgerlijk-klerikale opvoeding 'des duivels' was.

(Au)Gust Verbeemen, roepnaam 'Gust van Trezeke', is de vader van Godelieve. Na hun terugkeer uit Holland baatte hij op de andere oever het café 'De drij dakvensters', eerst smokkelaarshol en na middernacht bordeel, uit. Bij de dorpelingen is hij even berucht als de Eenzame destijds. Hij houdt er strak de hand aan dat er in het café niet wordt gevochten en hij houdt zijn dochter ver van de klanten en omgekeerd. Dat Claude haar opzoekt, is hem welgevallig. Hij hoopt dat zij via 'zijn bed' zal klimmen op de sociale ladder, dat ze uit de 'klei' ontsnapt (178). Als hij merkt dat de Joker werk maakt van zijn dochter, zoekt hij Claude op om hem aan te moedigen om zijn dochter van zijn liefde voor haar te overtuigen. Na de doodslag doet hij er ook alles aan om de Joker te laten aanhouden opdat hij veroordeeld wordt en uit het leven van zijn dochter zou verdwijnen. Hij probeert zelfs om hem neer te schieten (263).

Godelieves moeder ['Zelda' (305)] wordt neergezet als de spil van het bordeelgedoe na middernacht (299-301). Godelieve voelt zich door haar (en door haar vader) compleet verwaarloosd. Claude vindt haar bij de eerste ontmoeting 'bijna zo mooi als Stefans moeder' (33). Maar ze is anders, ze is een 'vrouw, wier donkere schoonheid me [Claude, bv] een onverklaarbare afkeer inboezemde' (54.) Zelf zegt ze: 'Ik voelde me telkens een slechte vrouw als hij [Claude, bv] me bekeek' (227). De Joker daarentegen trekt haar aan. Na de doodslag verdedigt zij hem dan ook, tegen haar man en de journalist in. Ze neemt ook de rechercheurs voor de Joker in. Voor Godelieve was haar moeder altijd al een levenslustige vrouw. 'Als zij een man was, zou ze dan niet op de Joker gelijken?, bedenkt het meisje (282). Doorgaans kijkt ze niet naar haar dochter om. Als het toch gebeurt, ontroert het haar dochter. 'De onverwachte tederheid van moeder had me overrompeld' (254).

De lezer en Godelieve leren haar slechts beter kennen in de nacht voor Godelieve de Joker verraadt. De dochter heeft voor het eerst een glimp opgevangen van het na-middernachtelijk café. 'Ze [de moeder, bv] droeg een zwartsatijnen voorschoot, doch ik wist dat ze naakt was onder het glimmend kledingstuk' (301). In een lang gesprek met haar dochter legt de moeder haar ziel bloot. (301-306). Ze heeft geprobeerd een goede moeder te zijn, maar dat was niet zo goed gelukt. Als jong meisje ging ze met de Eenzame om. Hij zag een relatie met haar evenwel niet zitten. Zij verlangde volgens hem te sterk naar 'een rusteloos, opwindend leven' (302). Ze kon in zijn ogen daarom nooit een goede moeder worden. Ze zou hem nooit trouw blijven (304). Daarom was hij met 'Dikke Mans' getrouwd, een 'ongelooflijk struise vrouw' (13). De moeder trouwde dan maar met Gust Verbeemen. 'Hij was de sterkste na de Eenzame' (304). De Joker herinnert haar telkens aan zijn vader. Daarom verdedigt zij hem. 'De zoon van de Eenzame zou geen moord kunnen begaan' (305).

De sociale setting

De gebeurtenissen worden in *De duivel vaart in ons* expliciet in een historisch bepaalde sociale context geplaatst. Die context is in deze realistische roman constitutief voor de narratieve geschiedenis. Er wordt een uitgesproken duale sociale omgeving geconstrueerd waaraan twee beschavingstypes verbonden worden. De arbeidersklasse wordt met een vitalistische, anarchistische onderstroom verbonden. Zo was het blijkbaar ook in de realiteit. Hun (seksueel) gedrag bleef bepaald door de atavistische gebruiken van hun rurale voorgangers (Weeks, 1999). In de traditionele agrarische samenleving werd seksualiteit functioneel benaderd. Lust was net als honger en vermoeidheid een motief om te handelen. Erotiek was dat niet (De Wilde, 1999, p. 147).⁷

Als reactie op die opkomende klasse organiseren de industriëlen zich. Dit actie-reactiemodel beantwoordt aan Jamesons ideologie van het ontstaan van het klassenbewustzijn. Het nog ongearticuleerde bewustzijn van de onderklasse (woede, hulpeloosheid, het gevoel onderdrukt te zijn) leidt ertoe dat zij zich verenigen. Als reactie daarop verenigt ook de dominante klasse zich en ontstaat ook bij hen een klassenbewustzijn. Zij worden in deze roman als 'klerikalen' neergezet. Zij spelen niet echt een rol in de gebeurtenissen. In het personage Claude is een sediment van hun klerikaal bewustzijn te vinden. In de jonge personages als Stefan en Claude leeft ook een zekere nostalgie naar een sterke, hiërarchische orde.

Uiteindelijk komt het in de roman tot een collisie tussen die van zijn arbeidersklasse vervreemde Claude en de atavistische Joker. Zij zijn eerder prototypes van levensbeschouwelijke groepen dan van sociaal tegengestelde klassen. De uitkomst van het conflict – de dood van Claude – geeft bovendien aan naar welk menstype in de roman als constructie uiteindelijk de voorkeur gaat. De Joker stelt de nietzscheaanse mens voor. Claude staat voor het verburgerlijkte, in deze context 'klerikale', type.

De analyse van de sociale setting en van de onderliggende mensbeelden is in deze roman ook belangrijk voor het onderzoek naar de vrouwelijkheidsconstructie. De jonge vrouw Godelieve maakt immers een keuze voor een bepaald menstype, dat ook langs sociale en filosofische lijnen getekend wordt. Haar keuze lijkt gericht op een synthese. Zij kiest voor de Joker en wil hem en zichzelf 'redden' voor een samenleving waarin de brute vitalistische krachten gekanaliseerd kunnen worden.

⁷ Historici geven aan dat de werkende klasse in de negentiende eeuw tot goed begin jaren 1920 zich sterk afzette tegen de seksuele moraal die de middenklasse hen wilde opdringen (De Weerdt, 1999).

Het ontstaan van een duale sociale omgeving

Die duale sociale omgeving is er gekomen na de instorting van de ‘feodale’ orde die er heerste onder het bewind van de Oude Steen (23-24). Na ‘1890’ is zijn schoonzoon, Chris Heylen meegegaan in de ‘wedloop inzake mechanisatie’ (24).⁸ Anders dan zijn schoonvader is hij enkel gericht op de onderneming, op ‘eigen belang.’ Hij was ‘ongewoon streng in zaken die de onderneming onmiddellijk aanbelangden [...] zonder de rechtvaardigheidszin [van] de Oude Steen’ (23). De sociale context interesseert hem niet.

De greep op de samenleving van een sterke leidersfiguur als Steen is weggevallen. ‘Net als een hond, die jarenlang aan een leiband gelopen heeft en onverwachts losgelaten wordt, hadden de dorpslui de tijd nodig om zich hun vrijheid bewust te worden’ (23). Het heeft geleid tot een ‘algemene rusteloosheid’. ‘Aan de golf van bandeloosheid, die uit deze vrijheidsroes geboren werd en die enkele jaren later het gehele dorp overspoelde, heeft de jonge Heylen stellig schuld gehad’ (23).

Tegelijk zijn de dorpingen volgens Claude door ‘het socialisme aangestoken’ (7). ‘De fanatieke predikers van een nieuw sociaal credo [hadden] de gemoederen in beroering gebracht’ (23). Daarop entte zich de leefwijze van ‘de dagplukkers’, die los van god en gebod ‘onbezorgd over de schorren [zwierven] met de instinctieve sluwheid van de stroper’. De Eenzame is daarvan het prototype. Zijn zoon, de Joker, heeft de genen van zijn vader. Ze worden door de dorpingen, klein en groot, mateloos bewonderd. Die begrijpen dat die ‘individuele’ manier van leven ‘de exponent [is] van hun massale weerstand’ (10).⁹

Onder druk van de staking van 1903 is er van de weeromstuit een klasse van ‘nijve-
raars’ ontstaan die zich ‘in een soort klerikale trust verenigd hadden’ (7). Claude is er zich van bewust dat hij door zijn opvoeding in het college en door zijn job als bediende besmet is door het klerikalisme. Zijn vader was bovendien meestergast. Hij behoorde tot het bo-
vensegment van de arbeidersklasse en hij zag in het onderwijs een hefboom tot sociale mobiliteit voor zijn zoon. Die raakt zodoende vervreemd van de arbeidersklasse waaruit hij stamt. ‘De analfabete massa, wier leven voor driekwart uit labour en voor de rest uit plezier bestond, benijdde me. Maar was ik het niet die hen benijden moest?’ (77).

De kloof tussen de standen interfereert met het leven van de gemeenschap. Op het kerkhof zijn er ‘armzalige kruisen’ voor de enen en ‘marmere zerken’ voor de anderen (278). Er is bovendien een gevoel van klassenjustitie (289).

⁸ Ook in *Het hart en de klok* is 1890 is het jaartal dat expliciet vermeld wordt als het jaar waarin de voorgeschiedenis van het huwelijk tussen Roza Steenklamp en Chris Heylen zich afspeelde.

⁹ Door die wederzijdse beïnvloeding verschuift de focus van een louter sociale klassentegenstelling naar een botsing tussen wereldbeelden.

De nostalgische visie van Claude

Dit initiële beeld van de sociaal duale samenleving wordt in eerste instantie door Claude, de eerste verteller (van de drie), neergezet. 'Ik doorzag het spel van beide kampen' (37), beweert hij. Uit zijn woordkeuze blijkt dat hij de teloorgang betreurt van wat hij omschrijft als een 'feodale' van 'heroïek' doordrongen orde onder de strenge, maar rechtvaardige hand van de fabriekseigenaar, de Oude Steen (24.) In 'de schaduw' van dit geslacht der Steenklamps had 'het dorp zijn aloude tradities en geplogenheden behouden' (22). Het zijn volgens Claude 'atavistische wetten', die ook voor het proletariaat golden. Claude omschrijft hun situatie als 'de moderne lijfeigenschap' (36). De oorlog veegt die orde dan helemaal weg (24-25). 'Uit de illusie van vrijheid en welvaart putte [de arbeidersklasse, bv] de euvele kracht om die atavistische wetten met voeten te treden' (36). De wederopbouw bracht immers 'een golf van overvloed' over de steenbakkersstreek en die 'spoelde [...] de laatste sporen der verbleekte emblemen weg' (25).¹⁰ Claude concludeert:

Het dorp ontaardde tot een dier talloze plaatsjes, waarvan het enige typische hun kleinburgerlijke bekrompenheid is: een dorp met politiek, verdoken schandalen en plebejisch hedonisme; waar, achter het masker van burgerlijke deugdzaamheid, alle takken der stygiaanse kunst beoefend worden. (25)

Voor Claude is het dorp een razende, helse onderwereld (Styx) geworden waarin de duivel is gevaren en waarboven hij zich verheven voelt.¹¹

Na de oorlog neemt de dualiteit toe. Er is na de oorlog een 'heftige politieke strijd' losgebarsten met aan de ene kant 'de enggeestige knoeierijen der welstellende klerikalen' (35). Over het dorp is 'een nieuw geslacht van nijveraars als hongerige parasieten [...] neergestreden [...]. Een geslacht van sjacheraars die de tempel tot hun marktplaats maakten' (37). Ze zitten als ereleden van 'de bond van het heilig Hart' vooraan 'op hun vaste plaats in de kerk [...] uit te rekenen hoeveel duizenden de winst van de laatste maand bedroeg' (37).

Hun politieke tegenstrevers zijn de socialisten. Voor de oorlog waren zij 'fanatieke predikers van een nieuw sociaal credo' (23). Na de oorlog werden zij de motor van 'de ontvoogding van het proletariaat' (34). 'Er was arbeidsgelegenheid in overvloed' (36) en er waren 'hoge lonen' (34). 'Er waren geen arme mensen meer en het geloof in een nieuwe

¹⁰ In het begin van *Het hart en de klok* refereerde de ik-verteller Roza Steenklamp aan die teloorgang. Die bedenkning van de bedaagde vrouw speelde daar verder geen rol meer in de geschiedenis. In *De duivel vaart in ons* komt ze in de vertelling door Claude haast woordelijk terug.

¹¹ Mogelijk verwijst de verteller hier naar het middenpaneel van *De Tuin der Lusten* van Jeroen Bosch (geboren Jheronimus Van Aken). Later zal Claude van zijn vriend Stefan een prentbriefkaart met een afbeelding van Bosch krijgen.

tijd, dat door de socialistische volksredenaars gepredikt werd' maakte het volk 'van zijn waarde bewust'. Het leverde 'een nieuwe stand op waarin het utopische van een proletarische ontvoogding bewezen werd' (35-36). Voor Claude teert die ontvoogde proletarische stand op 'de illusie van vrijheid en welvaart' (36). Het volk begon boeken te lezen die als 'wekelijkse afleveringen door een socialistische krant werden verspreid'. 'De wandelende Jood' van August Vermeylen, de pamflettistische, antiklerikale 'werken van Sue' als 'De zwarte non' en vooral 'De verborgenheden des volks'.¹² De mensen raakten aangestoken door de onderliggende antipathie tegenover het 'jezuïtisme' van de bovenklasse. Ze eisten voor zichzelf hetzelfde recht op genot op (36). Hun passie is tweepolig: arbeid en genot, waaraan ze zich 'met evenveel hartstocht overgaven' (37) (Van de Maele, 1987).

'Gedreven door hun angst voor het socialisme' (37) manipuleren de patroons die tweepolige passie. Ze stimuleren de arbeid door 'een premiestelsel voor overproductie'. En ze openen talloze herbergen – 'zelfs tussen de ovens en de loodsen, op alle mogelijke en onmogelijke plaatsen'. 'De herbergen waren meestal het eigendom der patroons, die een voordelig contract met huurder en brouwer hadden, zodat het geld, dat ze aan lonen uitbetaalden, met winst in hun eigen zak terugkeerde' (37). Beide kampen – patroons en socialisten – leveren hun bijdrage aan de 'vervreemding' die de samenleving na de oorlog kenmerkt (34 e.v.).

Vervreemding

Voorgaande beschrijving van de sociale wereld komt, zoals eerder aangegeven, voor in het Claude-deel. Als eerste van de drie vertellersdelen zet het de toon. Samen met zijn vriend Stefan Heylen ervaart hij de evolutie als vervreemding. Stefan hoort bij de 'nijveraars'. Claude leunt er door opvoeding, scholing en sociale positie bij aan. De sociale wereld om hen heen is vervreemd van de traditie waar de Oude Steen 'het dorp in de palm van [zijn] hand gehouden [heeft]' (22).¹³ Ieder deed er wat hij moest doen. Het is ook Stefans drijfveer om als vrijwilliger naar de oorlog te trekken. Hij had ook kunnen kiezen

¹² Eugène Sue's *Verborgenheden des volks* (1897) werd door het socialistisch dagblad *Vooruit* in afleveringen verspreid. Het werd een groot (financieel) succes. De roman schetst een antiklerikaal portret van het Parijse stadsproletariaat en van de sociale wantoestanden. De lezers kochten die escapistische avonturenromans vooral om het leven te kunnen leiden 'van de helden wier avonturen mij meesleepten', aldus Pol De Witte (1848-1929) in zijn memoires (De Witte, 1986, p. 84). Hij was een leesgrage kleermaker die een tijd redacteur bij *Vooruit* was tot hij in conflict kwam met Anseele. Hij schreef die memoires in 1924 onder de titel: *Alles is omgekeerd: hoe de werklieden leefden, 1848-1918*. Op aandringen van zijn vrouw publiceerde hij ze evenwel niet. Gaus en Van Schoenbeek verzorgden in 1986 een uitgave (Regniers, 2017). Het katholieke, antisocialistisch dagblad *Het Volk* van zijn kant deed Sue samen met Zola af als 'volksverpesters' en hun werken als 'varkensliteratuur', zowat de incarnatie van de onzedelijkheid bij de socialisten (De Nil, 1999, pp. 431-434).

¹³ Het is een sterk religieus getinte omschrijving (Jesaja 49:16). Ook in de eerste van de 'mythische romans' *De falende God* (1942) kreeg de stichter van het bedrijf van de dorpelingen de roepnaam 'God'.

voor een gemakkelijk leven als student aan de door de Duitsers heropende universiteit. ‘Het zou lafheid zijn’ zich te onttrekken aan wat hij als zijn plicht beschouwt. Hij zou zijn ‘grootvader niet meer onder de ogen durven komen’. Immers: ‘Alleen de sterken geven hun leven een nieuwe zin’ als de omstandigheden, in dit geval de oorlog, de beschaving ontwrichten. ‘Zo ziet mijn grootvader het’ (31-32). Claude bedenkt daarbij:

een man kan eenvoudig zijn, en groot in zijn eigen wereld [...] hij moet zijn als zijn vader, als zijn vader geliefd was; en beter indien hij werd gehaat. Hij mag zichzelf nooit ontrouw worden wat er ook gebeurde. (32)

Het klinkt als de nietzscheaanse ‘Übermensch’ die op zichzelf teruggeworpen is nadat de beschaving als een apollinische illusie ontmaskerd is.¹⁴

Die als heroïsch en feodaal omschreven samenleving is door de sociale ontwikkelingen, waaronder de opkomst van het socialisme uit evenwicht geraakt. Vervreemding is de uitkomst (34).¹⁵ De oorlog is daarin een kristallisatiemoment. Stefan verwoordt het zo: ‘Het [was] naargelang van de mens zelf, een tijd van vernieuwing of verderf’. De patroons kozen voor vernieuwing ‘omdat het hen het meeste voordeel opbracht’. Stefan vindt het een ‘corrupt gedoe’ (40).¹⁶ De andere ‘stakkers [...] kozen voor het verderf’ waarvan ze alleen ‘de illusie’ hebben.¹⁷ Eerder werden ook vrijheid en welvaart voor de ontvoogde proletariërs als een illusie bestempeld (36).

Illusie

Stefan is tot het inzicht gekomen dat ‘illusie onafscheidbaar is van het leven’. Aan het front heeft hij ‘tijdeloosheid’ ervaren. Het leven was er ‘feller, en naakter en gezonder’. Stefan vertelt in die context ook hoe zijn oom Rudde als partizanenleider de dood zocht in een roekeloze eenmansaanval op een Duits officierenkwartier.¹⁸ Stefan gelooft dat Rudde ‘de enige is die iets meer dan een illusie heeft bereikt [...] dat hij de vernieuwing heeft gezocht. [...] Hij heeft begrepen dat zijn enige vijand de illusie was. Maar de illusie is onafscheidbaar van het leven. Daarom zocht hij roekeloos de dood’ (39).

Stefan vreest dat ook dit ‘slechts een illusie [is] en als ook die laatste illusie ons ontvalt [...] worden wij zoals de anderen hier. Een van die lui waar de duivel in gevaaren is’ (40) (mijn cursivering, bv). Claude zal hem beschrijven als ‘de man die een verloren illusie achterna

¹⁴ Ik werk het nietzscheaans aspect verder grondig uit.

¹⁵ Ook Nietzsche meende dat toenemende welvaart het gemeenschapsgevoel en de tucht teloor doet gaan. Stel: ‘die Mittel zum Leben, selbst zum Genusse des Lebens sind überreichlich da. Mit einem Schlage reisst das Band und der Zwang der alten Zucht.’ (Nietzsche, 1886 [2009 eKGWB], p. §262).

¹⁶ Daarmee valt hij ook het beleid van wijlen zijn vader af.

¹⁷ In het daaropvolgende zesde hoofdstuk wordt ‘in de levenswandel van de dorpslui [...] de herberg *De drij dakvensters*, even onmisbaar als de beruchte stadsmuren voor de prostituées van Alexandrië’ beschreven (40).

¹⁸ Zijn oom Rudde in *Het hart en de klok* (1944).

zit' (107). Stefan blijft na de oorlog op zoek gaan naar de zin van het bestaan. Zo verblijft hij een tijd in 'Montmartre [...] die beroemde artiestenwijk [waar, bv] hij aanvankelijk gemeend had een vage herinnering aan de sexeloze kameraadschap van het front terug te vinden' (60). Wat hij daar zocht is ook een illusie. 'Na twee maand had hij ontdekt dat het lichtzinnig gedoe van de studenten en artiesten louter pose was.' Hij leert er 'een wonderlijke vrouw' kennen, 'een jonge Engelse kunstschilderes die tijdens de oorlog als verpleegster in Frankrijk verbleven had.' Ze bekent hem dat ze van hem houdt, dat ze hem wil laten inzien dat het levensgevoel van aan het front dood is. Hij wijst haar voorzichtig af. Als hij terug thuis is, krijgt hij van haar 'een goedkope, romantische postkaart'. Claude merkt op: 'Ze moet erg veel van je houden' (61). Waarop Stefan repliceert: 'Ik begin te vrezen dat in mij ook een duivel gevaren is'. De volgende ochtend is hij haar blijkbaar achterna gereisd en hij stuurt Claude die prentkaart met de boodschap 'de duivel vaart in ons' (99). Het zal Claudes wereldbeeld omvergooien. Hij begrijpt onmiddellijk de boodschap. De 'duivel' die in mensen vaart heeft duidelijk te maken met seksualiteit. Als de Dominee de Joker erop attent maakt dat er in het dorp een onwaarschijnlijk mooi meisje rondloopt (123), reageert ook hij: 'Het ziet ernaar uit alsof de duivel in mij eindelijk weer ontwaakt is' (125). Er is ook een duidelijk heteroseksuele connotatie. Als Stefan ingaat op de liefdesverklaring van de Engelse kunstenaar breekt hij ook met de 'sexeloze kameraadschap' van het soldatenbestaan (60).¹⁹

Nietzsche²⁰

In Stefans opvatting dat illusie en leven onafscheidbaar zijn en in zijn ervaring dat het leven aan het front 'feller, naakter en gezonder' was, klinkt eveneens Nietzsche door. Nietzsche beschreef in *Die dionysische Weltanschauung (Nachgelassene Schriften)* hoe de apollinische structurerende kracht tot maat en orde dwingt en de dionysische excessieve kracht, de ongestructureerde hartstocht in bedwang houdt. Het dionysische is het uitbarsten van de kracht van het algemeen-natuurlijke (Nietzsche, 1869-1889 [2009 eKGWB], p. §1)]. Het is de mens als sater, als 'Naturwesen unter Naturwesen' (Nietzsche, 1869-1889 [2009 eKGWB], p. §4). In *Die Geburt der Tragödie* omschrijft hij het apollinische als 'jene maasvolle Begrenzung, jene Freiheit von den wildesten Regungen, jene weisheitsvolle

¹⁹ Ook over de relatie tussen Claude en Stefan ligt een zweem van homosocialiteit. Als Godelieve zich afvraagt hoe Claude van haar hield, staat ze stil bij 'zijn mijmerende stem wanneer hij over zijn vriend [...] sprak' (216).

²⁰ Andre Demedts bestempelt in verband met deze roman Van Akens 'overtuiging, [als, bv] een Nietzscheaans vitalisme, door kleinzielige anticlericale tendensen besmet en vergroft' (Demedts, 1947, p. 502). Ook Paul Hardy heeft het ten behoeve van katholieke bibliothecarissen over de 'Nietzscheaanse idee [...] waarin 'jenseits von Gut und Böse' de waarden des geestes, waaraan twintig eeuwen christendom hebben gewrocht, worden genegeerd.' (Hardy, 1946, p. 304). *De duivel vaart in ons* krijgt dan ook de 'zedelijke kwotering I' (= verboden lectuur) mee. Samen met Boons *Vergeten straat* als enige in de jaargang 1946.

Ruhe' (Nietzsche, 1872 [2009 eKGWB], p. §1). Volgens Nietzsche beschermde Apollo de Grieken tegen de koortsachtige roerselen (Regungen) die van de barbaars dionysosriten uitgingen (Nietzsche, 1872 [2009 eKGWB], p. §2).

Maar het apollinische is een illusie. Volgens Nietzsche beseften de antieke Grieken dat ook het dionysische hen niet vreemd was. Dat het apollinische bewustzijn slechts een sluier was die de dionysische wereld voor hen afdekte (Nietzsche, 1872 [2009 eKGWB], p. §2). Ze zagen in dat de apollinische bevrijding van het dionysisch geweld slechts schijn was (Nietzsche, 1872 [2009 eKGWB], p. §5). In de hier geanalyseerde roman luidt het dat de (dionysische) duivel in ons vaart als 'die illusie ons ontvalt'.

Ook in *Jenseits von Gut und Böse* vraagt Nietzsche zich af of het denken 'uns nicht bisher den allergrössten Schabernack gespielt [hätte]'? (Nietzsche, 1886 [2009 eKGWB], p. §34).

Gesetzt, dass nichts Anderes als real „gegeben" ist als unsre Welt der Begierden und Leidenschaften, dass wir zu keiner anderen „Realität" hinab oder hinauf können als gerade zur Realität unsrer Triebe [...] ist es nicht erlaubt, den Versuch zu machen und die Frage zu fragen, ob dies Gegeben nicht ausreicht, um aus Seines-Gleichen auch die sogenannte mechanistische (oder „materielle") Welt zu verstehen? Ich meine nicht als eine Täuschung, einen „Schein', eine „Vorstellung" [...], sondern als vom gleichen Realitäts-Ränge, welchen unser Affekt selbst hat'. (Nietzsche, 1886 [2009 eKGWB], p. §36)

In *De duivel vaart in ons* wordt niet enkel de sociale dualiteit gepresenteerd. De tegenstelling heeft een diepere dimensie dan de sociale. De twee mannelijke hoofdpersonages zijn dragers van antithetische filosofische levensvisies. Het conflict tussen hen is fundamenteel dan een persoonlijke of sociale rivaliteit. Uiteindelijk zijn beiden 'van de gemeenschap vervreemd' (296). De roman presenteert in deze figuren een clash tussen twee beschavingen rond het thema seksualiteit en liefde.

Botsing der beschavingen

In *De duivel vaart in ons* wordt de klerikale beschaving uitgedaagd door een nietzscheaans-vitalistische. De dominante klerikale levensbeschouwing wordt als decadentie weggezet.

Claude: product van een klerikale opvoeding

Claudes reflectie op zijn sociale leefwereld is van in het begin levensbeschouwelijk klerikaal gekleurd. Claude wordt opgevoed met een afkeer 'van ruw spel en onzindelijkheid' (15-16). Het onderscheidt hem van de andere kinderen. Hij wordt naar het college gestuurd 'waar alleen de lui, die er warmpjes inzaten, hun kinderen heenzonden. De school was fel godsdienstig op het randje van bekrompen klerikalisme af' (25). Het verwijderd hem nog verder van de andere dorpskinderen. 'Het was of hun instinct hen waarschuwde

dat ik buiten hun wereld getreden was' (26). In het Godelievedeel wordt hij op zijn begrafenis door de bestuursleden van de 'Bond van het heilig hart, [...] van de katholieke partij en andere organisaties' (274) en in de katholieke pers geprezen als 'een goed Christen, een voorbeeld voor elke plichtbewuste katholiek' (278). Die intellectuele en sterk religieus getinte opvoeding zadelt hem inzake liefde en seksualiteit op met 'louter cerebrale scrupules' (69). Ze maakt hem anders dan de anderen krachteloos en machteloos.

Allen hadden de kracht gehad om, ieder op zijn manier, het lot te bezweren. Alleen ik was machteloos. Het leven verpletterde me. Ik had zelfs de moed niet om het geluk te grijpen als het me aangeboden werd. (98)²¹

Uiteindelijk vindt hij dat zijn 'opvoeding een mislukking geweest' is (107).

Ik was een lafaard geweest, een verblinde dwaas; een man die met vooruitgestoken handen door de duisternis strompelde, beangstigd door het spookbeeld van een valse moraal [...] kronkelend als een slang onder de hiel van drift en klerikaal zondebesef. (106)²²

De Jeroen Boschprentkaart doet hem vermoeden dat

dit het noodlot onzer generatie was: dat alle ernst en cerebraliteit door het ferment van het leven uitgeworpen werden, dat wij ons als een duiker in de heksenketel der wereld moesten storten en dat daar, ergens in de diepte, de naakte zin van het leven moest veroverd worden. (107)

Zijn 'klerikaal' wereldbeeld ervaart hij uiteindelijk als fout. Daartegenover plaatst *De duivel vaart in ons* een ander wereldbeeld waarvan de Joker de exponent is. Als de laag van de beschaving, van het subject, van de moraal en van de ratio afgedaan heeft, is er ruimte voor de nietzscheaanse Übermensch. Het is 'das umgekehrte Ideal [...]: das Ideal des übermüthigsten lebendigsten und weltbejahendsten Menschen' (Nietzsche, 1886 [2009 eKGWB], p. §56).

Apollinisch versus dionysisch

Door Claudes overwegingen loopt vanaf het begin de figuur van de Joker als een rode (tegen)draad. 'Het is vreemd doch steeds heb ik de Joker als een struikelsteen op mijn weg

²¹ Hij refereert hier aan Godelieves aandringen om haar te ontmaagden.

²² Hier wordt verwezen naar Genesis 3: 15 'En Ik zal vijandschap zetten tussen u [de duivel, bv] en tussen deze vrouw [de maagd Maria, bv], en tussen uw zaad en tussen haar zaad; datzelve zal u de kop vermorzelen, en gij zult het de verzenen vermorzelen' (*Nederlandse Statenvertaling*). <http://www.biblestudytools.com/svv/genesis/3.html>).

ontmoet.’ (12) Het is de eerste bedenking van Claude als hij in het begin van het tweede hoofdstuk terugblijkt op zijn eigen voorgeschiedenis.²³

Ik zou kunnen zeggen dat hij mijn jeugd vergald heeft. Doch dit is het niet; hij heeft slechts grotendeels bijgedragen tot de bewustwording dat mijn leven een hopeloze mislukking is geweest. (12)

De tegenstelling is met andere woorden niet anekdotisch. Ze is van levensbeschouwelijke aard. De Joker heeft de levensstijl van zijn vader, de Eenzame, overgenomen. ‘Er was in de Joker steeds iets van het onblusbaar vuur dat de Eenzame had beziel.’ (13) Net als zijn vader leeft hij als kind zijn eigen leventje. Hij spijsbelt geregeld om in de schorren met veel succes te stropen. Hoewel hij slechts sporadisch met de andere kinderen optrekt, is hij ‘geweldig populair’. ‘Net als de Eenzame bezat hij de gave om zich, ondanks een fel doorgedreven afzijdigheid, geliefd te maken.’ (15) Claude daarentegen voelt zich als kind door de populariteit van de Joker ‘uitgestoten’ uit de kindergemeenschap. ‘Ik [...] haatte hem. Ik haatte hem feller naarmate wij ouder werden’ (16). Als jonge scholier aan het college heeft Claude het aanvankelijk intellectueel en sociaal moeilijk tussen de jongens uit de betere kringen. Al is de Joker intussen uit het dorp verdwenen, toch spookt hij ook daar in zijn gedachten.

Ik kon de herinnering aan de Joker nooit geheel van me afschudden. Soms, door de dansende letters van mijn leerboeken heen, zag ik zijn gelaat voor me opschemeren; met [...] in zijn helle ogen een spottend licht. (26)

De Joker lijkt met hem te spotten om zijn hele klerikale (levensbeschouwelijke) vorming, die Claude in de confrontatie met zijn rivaal verantwoordelijk zal stellen voor de mislukking van zijn hele leven. Als de Joker na jaren op zee terugkomt, overvalt Claude een ‘schrijnende paniek’.

Zou ik nogmaals machteloos zijn tegenover zijn brutale, dierlijke gezondheid; zijn voortvarendheid die nooit door bekommernissen van cerebrale aard werd geremd, dacht ik radeloos. (69)

Hij scheen louter kracht en vitaliteit te zijn. (71)

Een gezond, krachtig dier. (77)

Daartegenover voelt het voor Claude aan alsof ‘het leven [hem] verpletterde’ (98). Kort voor de fatale confrontatie zet de Joker het in een twistgesprek voor Claude op een rijtje:

²³ In het eerste hoofdstuk reconstrueerde hij de staking van 1903.

‘Je bent een sukkel’ zei hij spottend. [...] ‘Ik hoorde dat je gestudeerd hebt. Heb je dan uit je boeken niet genoeg beschimmelde wijsheid opgestoken om te snappen dat je te saai bent om het leven ook maar één sappige beet te ontfutselen?’ (102)

Het gaat hier over een conflict tussen vitaliteit en cerebraliteit, tussen levenswijsheid en boekenwijsheid. En er zit een sociale dimensie aan. Het proletariaat heeft die vitaliteit gekweekt in het harde dagelijkse labeur dat hun bestaan voor drie kwart beheerste. De Joker werpt Claude voor de voeten: ‘Het lot heeft gewild dat men je het leven een beetje te gemakkelijk gemaakt heeft, en dat heeft je de doodsteek gegeven’ (103). Toch is er een fundamenteelere dimensie. Die ultieme confrontatie met de Joker doet Claude inzien dat hij ‘een vergeestelijkte dwaas’ was geweest die ‘als een parasiet de kracht van [zijn] lichaam had uitgebuit.’ (107).²⁴ Hem overvalt dan ‘het triomfantelijk gevoel van de man die [...] eensklaps ontdekt hoe sterk’ hij lichamelijk desondanks is (107). Sterk genoeg om zijn ‘eigen parasitaire persoonlijkheid te breken, te vernietigen. Hard genoeg om Godelieve te heroveren’ (108).

Het is de confrontatie tussen lichamelijke kracht en geestelijke onmacht. Voor Claude is het duidelijk dat het om een dieperliggende, levensbeschouwelijke confrontatie gaat. Het is de aanvaring tussen het dionysische en het apollinische (Nietzsche). De Joker staat voor de nietzscheaanse dionysische mens terwijl Claude door zijn cerebraliteit figureert als drager van het apollinische, dat evenwel een illusie is.

Niet zozeer de Joker, maar de Dominee heeft Claude met ‘zijn filosofisch gekruide waarschuwingen’ (77) van die tegenstelling tussen hem en de Joker bewust gemaakt. Voor hem is de Dominee een ‘moderne heksenmeester’ voor wie de Joker ‘slechts een werktuig [was], waar het brein van de Dominee zich van bediende. [...] In de middeleeuwen zou [hij] door het vuur verteerd geworden zijn’ (77).

Zijn [...] heidense levensopvatting, die achter zijn originele en schijnbaar onschuldige ideeën verscholen zat, maakten hem tot een aantrekkelijk en verraderlijk type. (62)

De filosofische achtergrond van de Dominee wordt in het Jokerdeel, maar vooral in het Godelievedeel geëxpliciteerd. In het tweede vertellersdeel (2/3), het Jokerdeel, geeft de Dominee de Joker inzichten in diens levensopstelling mee. In het Godelievedeel, het derde vertellersdeel (3/3), analyseert hij voor Godelieve zowel de filosofie achter de figuur van de Joker als van Claude. Die achtergrond blijkt essentieel door Nietzsche geïnspireerd.

²⁴ Bij Nietzsche luidde het: ‘Der christliche Glaube ist von Anbeginn Opferung: Opferung aller Freiheit, alles Stolzes, aller Selbstgewissheit des Geistes; zugleich Verknechtung und Selbst-Verhöhnung, Selbst-Verstümmelung’ (Nietzsche, 1886 [2009 eKGWB], p. §46).

De nietzscheaanse dionysische mens versus de klerikale moralist

De Joker staat voor de dionysische mens. Nietzsches dionysische mens uit de *Geburt der Tragödie* is de voorafschaduw van de Übermensch uit later werk van Nietzsche (Henrichs, 1984, p. 220), van de slaaf die een vrije mens wordt (Nietzsche, 1872 [2009 eKGWB], p. §1).

De Dominee typeert de Joker als een mens met een onverwoestbare levensdrift die sinds zijn terugkeer het hele dorp heeft aangestoken. Hij wordt neergezet als de nietzscheaanse sater, de ‘Schwärmer und Urmensch’, de veruitwendiging van het levensinstinct. Hij is de ‘Satyr, [...] Naturwesen unter Naturwesen’ (Nietzsche, 1869-1889 [2009 eKGWB], p. §4).

Hij [de Joker, bv] is de enige die in een *verdwaasde tijd* en in een *verdwaasde wereld* de sleutel tot het geluk gevonden heeft en toch een kind van zijn tijd blijft. Hij leeft uitsluitend fysisch. Hij eet als hij honger heeft, toen hij je [Godelieve, bv] lief kreeg begeerde hij je, en toen hij je begeerde nam hij je zoals het de gewoonte was vóór de een of andere bende dwazen *beschaving* met schijnheiligheid verwarde. Misschien was het zijn geluksster die hem buiten de kerk hield. De pastoors zijn de laatste jaren zo tegen de driften tekeer gegaan dat de ene helft der lui masochisten en de andere helft mislukte asceten werden. In beide gevallen draaide het uit op een gevecht tussen geest en instinct en in beide gevallen was het resultaat erbarmelijk. Bij de Joker gaan instinct en geest hand in hand [...]. Toen God de mens schiep moet hij aan de Joker gedacht hebben. (271-272). (mijn cursivering, bv)

Het klinkt helemaal als bij Nietzsche waar de ideale mens, de Übermensch leeft in een evenwicht tussen geest en instinct, met het primaat van het fysieke (‘man muss noch den grössten Theil des bewussten Denkens unter die Instinkt-Thätigkeiten rechnen.’ (Nietzsche, 1886 [2009 eKGWB], p. §3). Het christendom heeft die verhouding geperverteerd. De moraal, en meer specifiek de christelijke, is voor Nietzsche de negatie van het leven, dat in wezen immoreel (Unmoralisch) is. Het leven wordt door de moraal verpletterd onder het gewicht van de verachting en het eeuwige nee. Het dionysische levensinstinct is anti-christelijk (Nietzsche, 1872 [2009 eKGWB], p. §5).

Over Claude zegt de Dominee tegen Godelieve:

Hij is op deze wereld nooit op zijn plaats geweest en van alle dingen die ons het leven dierbaar maken, had hij zijn deel nog niet gehad. In zekere zin was hij een jongen zonder passies; er was iets maagdelijks aan hem. (245)

Volgens Nietzsche is ‘die religiöse Neurose [...] verknüpft mit drei gefährlichen Diät-Verordnungen: Einsamkeit, Fasten und geschlechtlicher Enthalttsamkeit,’ (Nietzsche, 1872 [2009 eKGWB], p. §47).

De Dominee beaamt de woorden van de Joker over Claude.

Hij lijkt me te veel van de soort die zich zo hopeloos onder de scrupules begraven dat ze nooit te weten komen hoe het onder de rokken van een vrouw gesteld is. Tijdens hun kinderjaren durven ze geen meisje kussen omdat de paster preekt dat het zonde is en later verschuilen ze zich achter een of ander hoofdstuk over moraal of burgerlijke wetgeving. (182)²⁵

Naast zijn klerikale opvoeding is ook Claudes intellectuele vorming daarvoor verantwoordelijk. Voor de Dominee is het duidelijk dat Claude 'net genoeg gelezen heeft om het leven zo ingewikkeld te maken als een scheikundige formule. Het resultaat is dat elke kwajongen van veertien jaar er praktisch meer van afweet dan hij' (182).

In het Godelievedeel

De Dominee heeft in de vele gesprekken met Godelieve haar visie op Claude en vooral op de Joker als mensentypes veranderd. Godelieve komt als verteller hoofdzakelijk aan het woord na het fatale gevecht. Claude is dood en de Joker heeft haar ontmaagd. Volgens Godelieve leefden beide rivalen in hun 'eigen wereld'. Claudes wereld was volgens haar 'uit gevoel en geest' opgebouwd en hij was zich bewust van het conflict tussen beide. Daardoor 'kwetste hij zich bestendig aan de werkelijkheid'. De Joker niet. 'Zijn leven was onverpoosde vrolijkheid en vitaliteit; één enkel zorgeloos avontuur' (296). Hij was 'een prachtig roofdier dat geen zonde of misdaad kende' (292).

Voor Nietzsche is het dionysische de totale overeenstemming (Einklang) tussen mens en natuur (Nietzsche, 1872 [2009 eKGWB], p. §1) (Nietzsche, 1869-1889 [2009 eKGWB], p. §2). Van de dionysische mens is de sater als 'Schwärmer und Urmensch' het prototype (Nietzsche, 1872 [2009 eKGWB], p. §4). Volgens Nietzsche zondigt de edele mens niet. Hij noteert dat bij de bedenking dat Sophocles Oedipus als de edele mens zag (Nietzsche, 1872 [2009 eKGWB], p. §9).

De visie van de Dominee op de mens – die grotendeels door Godelieve wordt overgenomen – is manifest nietzscheaans. Voor hem is de Joker de mens zoals god die voor ogen moet hebben gehad (272). Het eerste wat de Dominee bij hun eerste ontmoeting meegeeft is dat een mens 'nooit gewend' wordt 'aan alle dingen die groot zijn, in het goede en het kwade' (121). Bij de Joker gaan volgens hem 'geest en instinct hand in hand' (272) met het primaat van het instinct. Nietzsche vraagt zich af: 'denn was glaubt man jetzt sicherer als seinen Leib?' (Nietzsche, 1886 [2009 eKGWB], p. §10). Claude heeft volgens De Dominee daarentegen 'de fout begaan het belang van de rede te overschatten. [...] Misschien heeft het hem zelfs het leven gekost' (322). Gelukkig zijn volgens hem de proleten die 'niet lang genoeg op de schoolbanken gezeten hebben om de kunst te leren er over te

²⁵ De Joker voegt eraan toe: 'En tegen een kerel van mijn slag hebben ze geen schijn van kans' bij vrouwen (182).

piekeren en met een boel nutteloze vragen hun simpel leventje in het honderd te sturen' (323).

Ook Nietzsche is niet ingenomen met het verstand. In *Die Geburt der Tragödie* vaart hij uit tegen Euripides, onder wiens handen Dionysos 'stierf'. Al lukte het Euripides niet het drama op het apollinische te baseren, als socraticus was hij de 'Dichter der Wiederhall seiner bewussten Erkenntnis'. In zijn drama's neemt hij als uitgangspunt de Nous van Anaxagoras: 'da kam der Verstand und schuf Ordnung' (Nietzsche, 1872 [2009 eKGWB], p. §12).

Voor mensen van het slag van Claude is het de schuld van de school, die hen leerde te piekeren (324). 'Maar wat betekenen nuchterheid en rede in het leven (...)?' God schonk de mens de rede om hem 'boven de dieren te plaatsen, waar we lichamelijk eigenlijk bij horen'. Helaas 'maakte hij de dosis te sterk' (321-322). De school hoort volgens Althusser bij de ideologische apparati, waar in deze roman de pastoors 'de beschaving met schijnheiligheid' besmet hebben (271).

Het is Nietzsches 'décadence'-beschaving. De oorlog dan heeft de tegenstelling tussen instinct en geest op de spits gedreven. Hij heeft

de geestelijke bedrijvigheid opgevoerd, vooral bij diegenen die nooit een geweer in hun handen gehouden hebben [...] Maar lui die de oorlog meemaakten [...] leven op een instinct dat door de oorlog gevormd werd. Beter dan wie ook weten ze hoeveel er aan de wereld hapert, maar ze zullen [...] er nooit hun leven om verknoeien. (322-323)

Voor de Dominee is het duidelijk dat

Het kwaad in de tijd zit, net als de mystiek in de middeleeuwen, en de macabere verdwazing van de ketterjacht onder de inquisitie. (323)

Nietzsche en het christendom met zijn slavenmoraal

In het Godelievedeel wordt ook een aantal malen letterlijk geciteerd uit de Bijbel. De citaten komen uit het Oude Testament en uit een brief van Paulus aan de Korinthiërs. Nietzsche vond het joodse Oud Testament het 'Buch [...] von der göttlichen Gerechtigkeit' groots. 'Man steht mit Schrecken und Ehrfurcht vor diesen ungeheuren Überbleibseln dessen, was der Mensch einstmals war'. In het nieuwe testament daarentegen 'ist viel von dem rechten zärtlichen dumpfen Betbrüder- und Kleinen-Seelen-Geruch' (Nietzsche, 1886 [2009 eKGWB], p. §52). Paulus dan bestempelt Nietzsche als 'dieser Dysangelist [...] dieser Falschmünter aus Hass.' Hij verlegde het zwaartepunt van het leven naar het hiernaams omdat hij het leven haatte (Nietzsche, 1889 [2009 eKGWB], p. §42) Het christendom heeft

bisher über dem Schicksale Europa's gewaltet, bis endlich eine verkleinerte, fast lächerliche Art, ein Heerdenthier, etwas Gutwilliges, Kränkliches und Mittelmässiges, herangezüchtet ist, der heutige Europäer. (Nietzsche, 1886 [2009 eKGWB], p. §62)

Die bedenkingen van Nietzsche echoën in *De duivel vaart in ons* in de uitval van de Dominee tegen de kerk die 'beschaving met schijnheiligheid verwarde' (271), tegen de schijnheilige beschaving die de dorpelingen aan hun laars lappen waarbij ze, gelukkig maar, de jongeren besmetten (323).

En misschien is het een verheugend feit dat zij het grootste deel van de jongere generaties op sleeptouw genomen hebben. (323)

Godelieve stuit bij de uitvaart van Claude als het ware bij toeval op een aantal Bijbelpassages (276). De passages die door Godelieve worden aangehaald (Psalm 130:3; Psalm 65: 1-4; en 1 Kor. 15: 54-55) passen in de christelijke uitvaartliturgie. Ze handelen over de overwinning op de dood in het 'hiernamaals'.²⁶

En als het sterfelijke de onsterfelijkheid zal aangedaan hebben, dan zal dit woord der heilige Schrift vervuld worden: de dood is verslonden en geheel overwonnen. O dood! Waar is nu uwe overwinning? Waar is nu uwe schicht? De schicht des doods is de zonde en de kracht der zonde is de wet [1 Kor. 15:54-55, bv]. (277)

Doorgaans worden deze verzen geïnterpreteerd als: de dood raakt de mens in wezen niet omdat hem desgevallend het 'eeuwige leven' ten deel valt. Het zondige aardse bestaan (de erfzonde) is de oorzaak van de dood. De wet verbiedt de zonde. Maar als er geen wet was, zou er geen zonde zijn, want door het bestaan van de wet wordt de mens net geprikkeld tot zondigen, zoals Eva door de slang werd uitgedaagd om te eten van de Boom van Kennis van Goed en Kwaad, omdat God dat met een door hem ingestelde wet verboden had. Lacan interpreteert diezelfde passage als: zonder verbod is er geen verlangen. 'Zonder de wet zou het verlangen geen verlangen blijven, maar bevredigd worden' (Verhaeghe, 2014, pp. 226-227).

Het zijn passages die kunnen gelden als de 'Umwertung aller Werte' die Nietzsche het christendom, Paulus voorop, verweet. Zo stelt hij in het hoofdstuk „Moral als Widenatur' in *Götzendämmerung*:

Die w i d e r n a t ü r l i c h e Moral [...] wendet sich [...] gerade gegen die Instinkte des Lebens – sie ist eine bald heimliche bald laute und freche V e r u r t e i l u n g

²⁶ Andere Bijbelpassages als Psalm 102 '(Mijn beenderen zijn dor als hooi' [283 - 284] en [288]) en Jeremia 10:20 ('Mijn tent is verstoord' [285]) worden aangehaald door een arbeider en door een rechercheur ter illustratie van het harde leven dat hun deel is. De veldwachter citeert uit Spreuken 9:16-18 (223).

dieser Instinkte. Indem sie sagt „Gott sieht das Herz an’, sagt sie Nein zu den untersten und obersten Begehrungen des Lebens und nimmt Gott als F e i n d d e s L e b e n s [...]. Das Leben ist zu Ende wo das „Reich Gottes a n f ä n g t (Nietzsche, 1889 [2009 eKGWB], p. §4) (letterspatiëring als nadruk bij Nietzsche, bv)

Godelieve ervaart tijdens die christelijke uitvaart het verschrikkelijk gebeuren dat eraan vooraf ging in een visioen

als een verschrikkelijke komedie, waarbij elk van de medespelers door een onstuitbare kracht gedreven werd. Het was of ik de aanwezigheid voelde van een demon die [...] met sadistisch genot oor en oog verzadigde aan deze sombere komedie. Zag niemand dan de macabere waarheid? [...] Wat had het noodlot uit zijn diepe holen naar het argeloos bedrijf van deze verdwaasde gemeenschap gelokt [...] Eén enkele vuistslag en een lichaam dat viel of was er meer? Was mijn lichaam, tijdens de vertwijfelde onweersnacht [toen Claude haar afwees, bv] van deze tragedie bevrucht; was de tragedie aangerijpt in de brutale omstrengeling van de Joker [ontmaagding de dag daarna, bv]? Had ikzelf de vuist van de Joker geleid?’ (278)

Zij heeft haar basisinstinct (in nietzscheaanse zin) gevolgd. ‘Eine Handlung, zu der der Instinkt des Lebens zwingt, hat in der Lust ihren Beweis, eine richtige Handlung zu sein’ (Nietzsche, 1889 [2009 eKGWB], p. §11). Wat bij Godelieve eerst als een verkrachting (303), een overweldiging (220) had aan gevoeld was overgegaan in een verrukking (220). ‘Alles Gute ist ein Instinkt (Nietzsche, 1889 [2009 eKGWB], p. §2). Nietzsche ergerde er zich in hoge mate aan dat de christelijke moraal ‘die allerersten Instinkte des Leben<s> verachten lehrte.’ Dat men ‘den Leib zu Schanden’ maakte; dat men de mensen leerde ‘in der Voraussetzung des Lebens, in der Geschlechtlichkeit, etwas Unreines [zu] empfinden’ (Nietzsche, 1908 [2009 eKGWB], p. §7). ‘Das Christenthum gab dem Eros Gift zu trinken: — er starb zwar nicht daran, aber entartete, zum Laster (Nietzsche, 1886 [2009 eKGWB], p. §168).

Voor Claude geldt dan: ‘Jede Verachtung des geschlechtlichen Lebens, jede Verunreinigung desselben durch den Begriff „unrein” ist die eigentliche Sünde wider den heiligen Geist des Lebens’ (Nietzsche, 1908 [2009 eKGWB], p. §5). In die zin kan Godelieve Claudes dood voor zichzelf plaatsen. Haar ‘keuze’ voor de Joker werd aangestoken door Claudes afwijzen van haar seksueel basisinstinct, waardoor Claude zich aan het leven zelf vergreep. De primaire vitaliteit van de Joker daarentegen was onweerstaanbaar. In die zin is haar keuze er een voor de nietzscheaanse dionysische mens. Godelieve heeft ook nauwelijks wroeging of verdriet om de dood van Claude. Uit een gesprek tussen de hoofdinspecteur en haar moeder vermeldt ze de suggestie dat Claudes dood ook zelfmoord zou kunnen zijn. De hoofdinspecteur, die filosofisch aangelegd is, stelt meer belang in het ‘hoe en waarom’ van de feiten, dan in het opsporen van de dader. ‘Het kan moord, ongeluk en zelfs zelfmoord zijn, al naargelang van het hoe en waarom’ (238). Claudes dood (zelfmoord) is een uitvloeisel van zijn levensontkennende christelijke principes, zoals Nietzsche dit ook bij Paulus vond.

Sociale en levensbeschouwelijke context en vrouwelijkheidsconstructie: de genese van de middenklasse vrouw

Die uitvoerige analyse van de sociale setting en vooral van de onderliggende nietzscheaanse levensbeschouwelijke mensconstructie gaat niet in eerste instantie over het vrouwelijk personage Godelieve. Toch is die analyse nodig in het kader van mijn onderzoek naar de vrouwelijkheidsconstructie. Ze biedt een plausibele verklaring voor de omslag bij het vrouwelijk personage. Die filosofische achtergrond is bovendien bepalend voor de manier waarop in het vrouwelijk hoofdpersonage vrouwelijkheid geconstrueerd wordt.

Het vrouwelijk personage wordt in een context geplaatst waarin het een keuze maakt tussen twee mannelijke personages die vooral als levensbeschouwelijke tegenpolen worden geconstrueerd. Hun wederzijdse aversie berust niet op hun karakter maar op hun cultureel bepaalde levensinstelling. Ze zijn het prototype van enerzijds de nietzscheaanse dionysische mens en anderzijds de christelijke mens, in de zin zoals Nietzsche die als een vorm van decadentie ziet.

De hele roman is zo opgezet dat Claude – hij komt als eerste aan het woord – en Godelieve in een gelijkmatig proces op elkaar verliefd worden. Alle verhaalelementen wijzen erop dat zij elkaar ten slotte ook lijken te zullen ‘vinden’. De Joker maakt ook lang geen kans bij Godelieve. Ze veracht zijn hele manier van doen. De uiteindelijke keuze van het personage Godelieve is evenmin het resultaat van een lang psychologisch proces. Zij wordt afgewezen door de klerikaal opgevoede Claude. Onmiddellijk daarna wordt ze ‘overweldigd’ door de nietzscheaans vitale Joker die ze voor een nachtelijke ontmoeting heeft uitgenodigd. Nadat de christelijke Claude haar in haar seksueel instinct (‘Geschlechtlichkeit’) ten gronde vernederd heeft, geeft zij zich over aan de ‘gezonde dierlijkheid’ van de Joker (292). (mijn cursivering, bv)

Concreet komt uit die analyse van de sociale en levensbeschouwelijk setting naar voren dat mannen vrouwen overweldigden. Volgens de Dominee neemt een man als de Joker de vrouw die hij liefheeft en die hij dus begeert, zoals de gewoonte was voor de christelijke moraal de beschaving perverteerde (271). Als Claude uiteindelijk zijn klerikale scrupules overboord gooit, voelt hij zich lichamelijk sterk genoeg om Godelieve te ‘heroveren’ (108) (mijn cursivering, bv). Toch is het de vrouw die zich aanbiedt, die de man uitnodigt. Godelieve biedt zich aan Claude aan en als hij weigert, maakt zij een nachtelijke afspraak met de Joker. Het is de Engelse kunstenares die Stefan laat aanvoelen dat zij van hem houdt, waarop hij de duivel in zichzelf loslaat (99).

In *De duivel vaart in ons* is het personage Claude manifest het product van de burgerlijke en klerikale vertogen waarin hij is opgegroeid en opgevoed. Ze bepalen ook de manier waarop hij mannelijkheid opvoert (‘performs’). Toch leefde in hem onderhuids nog het voorburgerlijke vertoog. Uiteindelijk breekt hij zijn ‘parasitaire persoonlijkheid’ af en wordt hij ‘een gezond dier, even gezond als de Joker’ (108).

Het personage de Joker wordt expliciet buiten het hegemoniaal burgerlijke en kle-rikale vertoog geplaatst, tot ergernis van toenmalige katholieke recensenten als Demedts en Hardy. De Joker groeit op zonder vader en hij verliest op jonge leeftijd ook zijn moeder. Het positioneert hem als personage buiten de invloed van de dominante sociale vertogen. Hij spijbelt, vangt als een volleerde stroper paling en meeuwen (14). Na een jaartje in de steenbakkerij gaat hij als jonge knaap varen op de oceanen, ver van het dorp en van de reguliere samenleving. Hij wordt ook nadrukkelijk als een nietzscheaans – antiklerikaal – personage geconstrueerd. Als dusdanig is hij het effect van een als atavistisch bestempeld vertoog waarin het subject zich laat leiden door het instinct dat superieur is aan de geest.

De positionering in het netwerk van vertogen van het vrouwelijk personage Godelieve is ambigu. Van een familiaal vertoog is bij haar nauwelijks sprake. Haar vader en haar moeder hebben haar angstvallig ver van hun libertijnse praktijken en van het leven van de losgeslagen proletarische bevolking gehouden. Er is, anders dan bij Claude, geen sprake van enige scholing of opvoeding. Ze leest wel ‘dikke boeken’, zoals de Joker het uitdrukt (184), onder meer sentimentele romans (185) en boeken die Claude haar als geschenk gaf. Ze heeft een missaal en gaat naar de kerk. Als jonge vrouw doet ze de dagelijkse boodschappen en ze breit (47) met ‘bezige handen’ (49). Ze geniet van de rustige gesprekken en wandelingen met Claude. Ze is daarin het prototype van de nog maagdelijke burgerlijke jonge vrouw, die van het publieke leven afgeschermd werd. Daardoor zijn er in de constructie van haar personage geen sporen van enig vertoog waaraan zij als subject onderworpen is (‘asujetissement’; ‘subjection’ zoals het bij Foucault en Althusser heet). In die zin lijkt ze als subjectconstructie een onbeschreven blad.

De aanwezigheid van de Joker maakt haar onrustig. Omdat ze niet als Claude onderworpen is aan een dwingend discours is ze vatbaar voor dat andere vertoog waarvoor de Joker staat. Als hij haar ‘overweldigt’, ontwaakt ook in haar het dionysisch instinct. Uiteindelijk verbindt ze de twee vertogen die de roman domineren in een synthese. Ze levert de Joker uit aan de (burgerlijke) orde om zijn en haar geluk, een bestaan binnen de geldende maatschappelijke ordening, te redden.

In het personage Stefan wordt een andere vorm van mannelijkheid opgevoerd.²⁷ Hij wordt gesitueerd in een context van camaraderie, van homosocialiteit met zijn lotgenoten aan het front en met zijn vriend Claude. Als hij keer op keer de streek verlaat, voelt Claude zich telkens eenzaam (44). Ook houdt Stefan de Engelse kunstenares op een afstand, ook al vinden de anderen onder wie Godelieve dat hij haar aanzoek niet mag negeren (61-62). Hij zoekt haar op en stuurt Claude de prentkaart waaroverheen hij schreef: De duivel vaart in ons. Het leest alsof hij toegeeft aan de heteroseksualiteit.

²⁷ Zijn moeder zegt van hem dat hij op zijn oom gelijkt (28). In *Het hart en de klok* beschreef zijn zuster (hier Stefans moeder) hem zo: ‘Zijn hele voorkomen wekte de indruk van een bijna vrouwelijke teerheid’ (20).

De constructie van sekse en seksualiteit en van de sociale en levensbeschouwelijke setting komt overeen met wat historici van de socialistische beweging in Vlaanderen daarover schrijven.²⁸ De tegenstelling die in de roman geschetst wordt tussen de proletarische (socialistische) en de klerikale omgang met gender blijkt historisch correct te zijn. De burgerlijke, klerikaal geïnspireerde terughoudendheid stond ook in de realiteit haaks op het proletarische libertinisme, dat in de roman verbonden wordt met Nietzsche.

4.2 De auteur

De duivel vaart in ons bestaat zoals reeds aangegeven uit drie delen waarbij dezelfde centrale gebeurtenis in de ik-vorm verteld wordt door de drie belangrijkste betrokkenen. De vertellersdelen kregen bovendien elk hun eigen een motto mee.

Die ongewone opbouw – driemaal hetzelfde verhaal door drie betrokkenen, los van elkaar verteld – is een etiket van de auteur (Bernaerts, 2011, p. 48).²⁹ Ook die tussentitels, de motto's en de titel zelf kunnen we toeschrijven aan de auteur. Onder de auteur versta ik dan die (re)constructie door de lezer op basis van de waarden in de tekst en op basis van de contextuele informatie over de auteur (Lanser, 2011, p. 154). De motto's zijn ideologisch en psychologisch expliciet en ze passen bij de respectievelijke vertellers. Ze sturen de lectuur een bepaalde richting uit. Ze passen ook bij het auteursbeeld van Piet van Aken.

Het Claudedeel wordt voorafgegaan door een (zelf geschreven?) strijddgedicht waarin intellectuelen hun kennis als levensvreemd 'stopwerk' afdoen.

We goochelen met maten en gewichten /en rekenen spelend tot de tiende nul /studerden fysica, lezen gedichten /en romans, en andere flauwe kul. /Maar wat is dit, tenzij een stopwerk voor hiaten? /We zwelgen slechts verbittering, als een spons /het water; en gebed noch vloek zullen ons baten. /Awoert! Awoert! de duivel vaart in ons!

Het past bij de verteller Claude, die onder andere afrekent met zijn intellectuele vorming en die alle 'cerebraliteit' van zich afwerpt. Hij laat uiteindelijk 'de duivel' in hem los.

²⁸ zie (De Weerd, 1999) en (De Wilde, 1999).

²⁹ Piet van Aken deed het 9 jaar voor Louis Paul Boon in *Menuet* (1955). Algemeen wordt aangenomen dat hij die techniek leerde kennen bij zijn Amerikaanse voorbeelden Erskine Caldwell, William Faulkner en Ernst Hemingway (Van de Maele, 1987, p. 3)/ (Lampo H. , 1946, p. 94) / (Weisgerber, 1964 [1968], p. 194).

In de uitgave uit 1988 is daaraan een citaat van Aldous Huxley uit *Crome Yellow* (1921) toegevoegd:

One is always alone in suffering; the fact is depressing when one happens to be the sufferer, but it makes pleasure possible for the rest of the world.

Crome Yellow kan worden gelezen als een kroniek van de samenleving in de jaren 1920, waarin verschillende personages op zoek zijn naar een levenshouding in een ontwrichte wereld (Rosenthal, 1994, p. 749). Het motto kan betekenen dat het 'droeve' lot van het personage Claude voor lezers een bron van literair genot kan opleveren. Het reflecteert de aristotelische idee dat kunst de tragische dimensie van het leven kan ombuigen tot een bron van genot. Kunst, literatuur, stellen ons in staat de realiteit op een belangeloze manier te benaderen. We ervaren vanuit een afstandelijk perspectief een problematisch, antagonistisch gegeven, in dit geval de klassenaliënantie.

Het Jokerdeel krijgt een motto mee uit Jeffery Farnols (1878-1952) *The Amateur Gentleman* (1933).

Pray haven't you heard of a jolly young coal-heaver, /who down at Hungerford used for to ply, /his daddles he used with such skill and dexterity, /winning each mill, sir and blacking each eye.³⁰

The Amateur Gentleman is het verhaal van de zoon van een herbergier en gewezen bokskampioen. De vader wordt valselijk beschuldigd van een diefstal bij een koninklijk gezelschap dat in de herberg verbleef. De zoon wil zich voordoen als een amateur gentleman blote-vuistbokser om zo bij het hof binnen te raken om de echte dief te ontmaskeren. De vader verzet zich daartegen en vader en zoon beslechten de discussie met een rondje boksen. De zoon haalt het en hij zal naar Londen vertrekken. Hij wordt er in de kringen rond het hof verliefd op een adellijke dame en hij ontmaskert haar vriend als de dief.

Het citaat komt uit de mond van een vriend van de vader. Hij heeft de gewoonte zijn replieken in de dialoog te zingen. Het citaat gaat over een jonge bokser die al zijn kampen won (Bidwell). In het Jokerdeel vinden we eveneens het verhaal van de zoon van een vechtersbaas als de Eenzame. De Joker zelf is ook bekwaam met zijn vuisten en hij wil het meisje, dat beschaafder is dan hij, veroveren. Hij ontmaskert haar 'vriend' Claude als een zielloze platonische geliefde.

Het Godelievedeel kreeg als motto een citaat uit Erskine Caldwell's *God's Little Acre* (1933) mee. Caldwell situeert die roman in de periode van de industrialisering van het Zuiden van de VS. Hij liet zich inspireren door een staking in de textiel fabrieken. Hij zag het als een 'proletarische' roman. Vanwege expliciete seksscènes werd Caldwell voor het gerecht

³⁰ 'mill': slang voor boksmatch (<http://www.thefreedictionary.com/mill>).

gedaagd en dank zij de steun van auteurs, critici en uitgevers vrijgesproken van het verspreiden van pornografie. De roman werd wereldwijd een bestseller (Arnold).

The girls understand, and they are willing to live like God made them to live; but the boys go off and hear fools talk and they come back here and try to run things counter to God.

Het citaat is een algemene uitspraak over jongens zoals de Joker, die in den vreemde ‘goddeloos’ gedrag aangeleerd hebben en over meisjes, die ‘godvrezend’ willen leven. Zo zal Godelieve de Joker aan het gerecht uitleveren om haar en zijn leven in de maatschappij in te bedden. Het citaat sluit ook nauw aan bij haar naam, die in haar omgeving zeer ongebruikelijk is.

De moraal van het verhaal

Naast de motto's bepaalt de volgorde waarin de roman de vertellers presenteert voor de lezer mee de ideologische lading van de roman: dat is ‘la morale de l'intrigue’ (Jouve, 2001, p. 113), of de exemplariteit van het verhaal zoals die voortvloeit uit de organisatie van de narratieve elementen. Door de ondertitels, de motto's en de opbouw, waarin we de hand van een auteur kunnen onderkennen, wordt de ideologische lezing voor de lezer geprogrammeerd. De ondertitels maken de voornaamste protagonisten tot dragers van een levensbeschouwelijke boodschap. De volgorde waarin de vertellers het woord krijgen, geeft samen met de uitkomst van de geschiedenis de hiërarchie onder de levensvisies aan.

Eerst wordt de lezer ingeleid in de sociale en levensbeschouwelijke visie van Claude. Hij wordt opgevoerd als een welopgevoede jonge man, van wie de ideologie aanleunt bij de dominante klasse. Vanuit zijn klerikale opvoeding is hij op een platonische wijze verliefd op het meisje dat jonger is dan hij. In zijn mens- en wereldbeeld zitten vervreemding en illusie verweven. Hij komt tot het besef dat zijn cerebraliteit hem van het leven vervreemdt. Uiteindelijk gooit hij in de confrontatie met de instinctmatige vitaliteit van zijn rivaal de klerikale onderdrukking van zijn begeerte compleet over boord ten gunste van het ‘gezonde dier’ in hem. In de laatste regels noemt hij zichzelf ‘gedreven door een zekerheid die dieper ligt dan de geest, die ergens tussen de grenzen van verlangen en instinct ontstaat’ (108). De lezer heeft een mate van sympathie en empathie opgebouwd voor die integere – enigszins behoudsgezinde – jongeman en voor de crisisfase in zijn levensbeschouwelijke evolutie. Toch komt zijn ultieme omslag voor de lezer verrassend over, zeker na zijn ‘preutse’ afwijzing van het meisje.

De Joker duikt in het dorp op ongeveer twee weken voor de fatale confrontatie. Hij komt bij de lezer over als een vermetele druktemaker en een primitieve vechtersbaas. De

lezer wordt in zijn antipathie bijgetreden door de aanvankelijke aversie van het meisje. Zo blijft de opgebouwde, enigszins meewarige, sympathie voor Claude voor de lezer behouden. Door de gesprekken van de gnomische figuur, de Dominee, met de Joker en met het meisje krijgt de lezer bij de Joker zicht op een innerlijkheid waarvoor ook het meisje langzamerhand gevoelig wordt. Het meisje maakt duidelijk iets los bij de Joker.

Misschien had de zachte, verwijtende stem van het meisje één enkele edele snaar aangeraakt die sedert jaren ergens in mijn hart had liggen roesten. (167)

Het is een overweging die hij maakt bij een van de eerste ontmoetingen. Hij sluit die bedenking af met: 'Het was een gevaarlijk ogenblik.' Dan maakt de vertelling een snelle overgang. De Joker verklaart: 'ik hou verschrikkelijk veel van je' (187). Ze gelooft hem niet, doch ze verzet zich niet als hij haar kust. En ze maakt de afspraak voor de avond van het Sint-Pietersfeest, twee dagen later. Tussendoor wijst Claude seks met haar af en zij laat zich 'overweldigen' door de Joker. Voor de lezer komt die omslag toch vrij onverwacht. Hij lijkt bovendien amper psychologisch gefundeerd, tenzij doordat zij zich door de afwijzing door Claude in de kern van haar vrouwelijkheid vernederd voelt ['erger dan een hoer' (203)]. Ze zoekt ook een verklaring in het vermoeden dat zij de aantrekkingskracht van de Joker op haar onderdrukt heeft door haar aversie voor hem.

In het derde deel komt Godelieve vlak na de dood van Claude als laatste verteller aan bod. 'Al het voorgaande was slechts een droom geweest. Mijn leven begon toen ik mij, in de gespierde armen van de Joker overgaf' (225). Zo begint haar vertelling. Ze zet Claude in de ogen van de lezer onmiddellijk weg als een droom die voorbij is en die niet echt was. Haar leven begint nu pas. Zelfs Claudes dood beroert haar als personage amper. Hij 'was reeds een eeuwigheid dood.' En ze was 'gelukkig [...] toen de Joker [haar] overweldigde'. Diens 'lelijk gezicht is me dierbaarder dan het gelaat van Claude ooit is geweest' (220). Het blijft voor de lezer een verrassend snelle psychologische omslag. Dan wordt haar door de Dominee geleidelijk aan het nietzscheaanse mensbeeld als verklaring bijgebracht. Instinct en verlangen zijn betere richtsnoeren voor het handelen van de mens dan de ratio. Toch wordt de lezer uiteindelijk niet onvoorwaardelijk die kant opgestuurd. Godelieve levert de Joker uit aan het gerecht opdat hij door de samenleving veroordeeld en gestraft kan worden. Zo zal ze hun beider leven voor de gemeenschap 'redden'. De Joker, de nietzscheaanse mens, moet in de woorden van de Dominee – in de roman toch de pleitbezorger van dit mensentype – 'met geweld voor zichzelf [behoed] worden' (317). Leven als een viriele instinctenmens mag dan een ideaal zijn; in de maatschappelijke context is het niet realistisch. De man-vrouwrelatie staat er garant voor dat de instincten-man in de samenleving wordt ingebed. De heteroseksuele relatie houdt de mogelijkheid tot procreatie in en die is de hoeksteen van de samenleving. De Eenzame, de vader van de Joker, verkoos Dikke Mans, 'een ongelooflijk struise vrouw' (13) als vrouw boven Godelieves moeder, omdat hij van oordeel was dat die laatste nooit een goede moeder zou zijn (302). Ook Godelieve legt een verband tussen seks en de mogelijkheid dat ze zwanger is.

In het Claudedeel bouwt de lezer sympathie voor Claude op. De Joker, die na hem de vertelling in handen krijgt, kan die sympathie niet echt keren, mede omdat Godelieve lange tijd een afkeer van hem heeft. Godelieve legt in haar vertellerdeel het betere zelf in de Joker bloot en de Dominee verdedigt het mensbeeld dat de Joker incorporeert. Zo krijgt de lezer meer empathie voor Godelieve en voor de Joker. De roman presenteert de lezer de nietzscheaanse dionysische mens – indertijd tot grote ergernis van katholieke literatuurrecensenten als André Demedts en Paul Hardy – als de ideale mens als hij in de samenleving geïntegreerd raakt. Die verburgerlijkte maatschappij wordt erdoor ook gerevitaliseerd.

4.3 De vertelinstanties, de focalisatie en de bewustzijnsvoorstelling

De drie vertelinstanties gaan elk op een specifieke manier met de vertelling om. Vooral Godelieve als derde, vrouwelijke verteller is vrij complex geconstrueerd. Die hele vertelconstellatie is bepalend voor de vrouwelijkheidsconstructie, ook voor de distributie van de focalisatie en voor de bewustzijnsweergave.

Op het niveau van vertellen zijn ze elk in hun deel de hoogste vertelinstantie. Ze staan boven de ruimte van het vertelde, overzien ze en vertellen erover. In hun versie van het verhaal hebben ze als hoofdfiguur de gebeurtenissen meegemaakt. De vertelinstantie is met andere woorden driemaal extradiëgetisch – homodiëgetisch (autodiëgetisch). Ze vertellen hun verhaal, zoals Van der Voort het formuleert, ‘over een eerste persoon’ (Van der Voort, 1991, p. 44). In de ik-vorm geven ze elk hun versie van en visie op een deel van de gebeurtenissen.³¹ In de talrijke dialogen citeren ze vaak wat andere personages in de directe rede zeggen. Ze lenen dan als het ware de vertelling aan een ander uit (Bal & Tavor, 1981, p. 50). Die zijn dan als intradiëgetische vertelinstanties ondergeschikt aan de extradiëgetische. Alle drie gaan ze vaak en uitvoerig in dialoog met de gnomische figuur van de Dominee die zich aan de vertellers opdringt. Daardoor krijgt hij een groot deel van de vertelling. Zo gesteld is het plaatje uiteraard te eenzijdig. De vertelinstantie is een stuk gecompliceerder en elke ik-verteller gaat anders met zijn of haar vertelling om. Ik bespreek hieronder opeenvolgend de vertelinstantie, de focalisatie en de bewustzijnsvoorstelling in elk van de vertellersdelen.

³¹ Hier ligt een vorm van antropomorfisme op de loer. Ik herinner er daarom nogmaals aan dat ik-vertellers, als personages, narratieve constructies zijn. Het zijn geen mensen van vlees en bloed.

In het Claudedeel (7 – 108 / hoofdstuk 1 - 16)

Claude komt als verteller het eerst aan het woord. Hij begint zijn vertelling met de voorgeschiedenis van zijn verhouding met de Joker en met Godelieve. Na de terugkeer van de Joker in het dorp reconstrueert hij hoe het conflict tussen die twee liefdesrivalen escaleert.

De vertelinstantie

Claude is in dit eerste vertellersdeel de extradiëgetische ik-verteller, al is dat niet meteen duidelijk. Er zijn niet echt intradiëgetische vertelinstanties. Wel zijn er intradiëgetische uitspraken vooral van de Dominee. Godelieve komt naar het einde toe heel even aan het woord.

De extradiëgetische verteller

Claude is in hoofdzaak de extradiëgetische ik-verteller. Dat wordt niet meteen duidelijk in het eerste hoofdstuk. Daar krijgt de lezer in eerste instantie de indruk van een derdepersoonsverteller. In het tweede hoofdstuk wordt het een wij-verteller. Ook in het derde hoofdstuk is hij opnieuw als een derdepersoonsverteller aan het woord.

De kerngebeurtenissen vallen te situeren in een drietal weken vanaf half juni 1925. Claude begint zijn vertelling evenwel in 1903 met de staking en de moord op de Eenzame. 'In de zomer van het jaar 1903, vier jaar na de lock-out in de Gentse textiel fabrieken, brak staking uit in de steenbakkerijen langs de Rupel' (7). Dat Claude de ik-verteller is, vermoedt de lezer pas tegen het begin van het tweede hoofdstuk aan (12). Al is er uiteraard de aanduiding 'Claude' als titel van het eerste deel.³² Afgezien daarvan is voor de lezer in dit eerste hoofdstuk een vertelinstantie aan het woord over personages in de derde persoon. Die vertelinstantie wordt niet verteld door een hogere vertelinstantie. Ze is extradiëgetisch. Ze brengt een expositio van de verre voorgeschiedenis (de staking van 1903) van de betrokkenen en hun gemeenschap. Die vertelinstantie is op het eerste gezicht heterodiëgetisch. Ze brengt het relaas van gebeurtenissen waarbij ze niet zelf betrokken

³² De doorsnee lezer denkt bij een eerste lectuur niet noodzakelijk aan de verteller. De titel kan even goed op een personage slaan waarover verteld wordt. Bij een ik-verteller is dat ook het geval.

was. Ze heeft het van horen zeggen. Pas tegen het einde van dit eerste hoofdstuk duikt de vermelding van een verteller op. 'Een oude man zwoer mij later dat de tijd stilgestaan had.' (12). In het tweede hoofdstuk (12 -22) dat naadloos aansluit op de laatste zin van het eerste, komt dan Claude als autodiëgetische ik-verteller expliciet aan het woord. Daardoor wordt hij voor de lezer post factum ook voluit de verteller van het eerste hoofdstuk. De laatste zin van het eerste hoofdstuk luidt: 'En een deel van zijn roem ging over op zijn zoon' [de Joker, bv](12). Dan volgen een aantal witregels (en in de 1988-herdruk het cijfer 2). Het tweede hoofdstuk begint: 'Het is vreemd, doch steeds heb ik de Joker als een struikelsteen op mijn weg ontmoet' (12).

Toch blijft die ik-verteller in de eerste hoofdstukken soms een chroniqueur. Hij hanteert geregeld de wij-vorm. De ene keer slaat die op de jongens van het dorp, een andere keer op de dorpelingen in het algemeen. Daarbij gaat het over gebeurtenissen waarin de vertelinstantie niet als hoofdfiguur betrokken is (allodiëgetisch). Die wij-vorm impliceert een aspect van vertellen van buitenaf. De groep wordt van op een zekere afstand beschreven. De vertelinstantie wordt daardoor ambivalent. Ze is niet de exclusieve eigenaar van het vertelde. Er spreekt een instantie mee die het wedervaren beschrijft van de groep waarvan de ik-verteller deel uitmaakt en die aan het perspectief van de homodiëgetische ik-verteller voorafgaat (Kabnitz, 2003, pp. 105-111). Het is als het ware een 'collectieve verteller-(focalisator)' (Van Luxemburg, Bal, & Weststeyn, 1987, p. 130). Er is daarnaast een korte intrusie in een passage waarop de oude Steen het huis van de overledene (de vader van de Joker) binnengaat, het huis leeg aantreft en weer weggaat (22). Daar is geen concrete vertelinstantie aan te wijzen. Claude was te jong om het meegemaakt of geweten te kunnen hebben en er wordt niet aangegeven wie hem dat verteld heeft. Misschien diezelfde oude man?

In het derde hoofdstuk (22-25) is dan even weer diezelfde vertelinstantie aan het woord als in het eerste. Ze overbrugt met een brok kroniek van het dorp een hele tijds-spanne (van 1903 tot na de Eerste Wereldoorlog).

Verder in het Claude-deel verschuift de vertelinstantie van afstandelijke chroniqueur over een allodiëgetische naar een autodiëgetische verteller. Pas vanaf het negende hoofdstuk met de aankomst in het dorp van de Joker en van de Dominee volgt de verteller, Claude, de gebeurtenissen op de voet (55). De vertelling wordt simultaan. De diëgetische locus schuift steeds meer op naar het belevend ik. Claudes vertelling eindigt met de beschrijving hoe hij 'uiterlijk kalm, op hem [de Joker, bv] toetrad' (108) voor het gevecht dat hem fataal zal worden. Hoe het gevecht verloopt wordt dan op het einde van deel twee door de Joker verteld en hoe het daarna afloopt, komt in het derde deel door Godelieve aan bod. Op die manier wordt over de drie vertellersdelen een spanningsboog gespannen.

In het tweede hoofdstuk zegt Claude: 'Thans, na alles wat tussen ons [hem en de Joker, bv] gebeurd is, wil ik eerlijk zijn' (13). Het moment van vertellen ('thans') is moeilijk concreet te bepalen. Voor het Claudedeel op zich valt het eventueel te situeren na de laatste zin; op het moment dat hij op de Joker toestapt voor het gevecht. Daardoor neigt

de vertelling naar wat Dorrit Cohn als een 'geheugenmonoloog' ('memory monologue') omschrijft. Daarbij kan het moment *ante quem* slechts worden afgeleid uit indirecte aanwijzingen ('circumstantial evidence'). In Faulkners *The Sound and the Fury* is dit *ante quem* moment in Quentins vertelling vlak voor de dood van de verteller (Cohn, 1978, pp. 247-248). Dat lijkt ook in *De duivel vaart in ons* het geval. De ochtend van Sint-Pieter, de ochtend van de dag waarop het fatale gevecht zal gebeuren, zegt Claude tegen zichzelf: 'Ik besepte hoe ik er tegen op zag *vandaag* onder de mensen te komen' (94) (mijn cursivering, bv). Claude vertelt tot net voor het gevecht begint. 'En terwijl ik, uiterlijk kalm, op hem toetrad, trilde mijn ganse lichaam van de zekerheid dat ik hem met mijn blote handen vermoorden zou.' Hoe het gevecht verliep, vertelt hij niet. Dat zal de Joker doen.

De intradiëgetische vertelinstanties

In het Claudedeel zijn er niet echt ingebedde verhalen die aan een intradiëgetische verteller kunnen worden toegeschreven. In de eerder schaarse dialogen zijn er wel intradiëgetische uitspraken van de Joker en van Godelieve. Een enkele keer zijn ze langer aan het woord en krijgen hun uitspraken wat meer de allure van een vertelling. Dat is het geval naar het einde toe op de vooravond van het fatale gevecht. Dan rekent de Joker af met de klerikale Claude (101-103) (104-105). Godelieve komt zichzelf aanbieden (89-91). Die intradiëgetische uitspraken worden ingeleid en begeleid door de extradiëgetische verteller. Ze worden in de dominante vertelling geïntegreerd.

De Dominee (55-59) (64-68) (74-79) en Stefaan (31-32) (38-39) (60-61) komen uitgebreider aan bod. Hun tussenkomsten brengen meer een eigen verhaal. Zij zijn wel degelijk intradiëgetische vertellers. Stefaan geeft zijn nostalgische visie op de tijdsgeest en de Dominee stelt Claudes opstelling tegenover de liefde in vraag. Ook die intradiëgetische passages zitten stevig ingebed in de extradiëgetische vertelling. Die extradiëgetische verteller komt voortdurend tussen met evaluerende opmerkingen.

De focalisatie

In het Claudedeel is Claude als de extradiëgetische - homodiëgetische verteller ook de voornaamste focalisator. Hij percipieert en appercipieert de gebeurtenissen en de actoren. Als hij het heeft over hun jeugd of over de andere actoren is de focalisatie exoperspectivisch. Wanneer hij het heeft over zijn aandeel in de kerngebeurtenissen is zijn focalisatie isoperspectivisch. De focalisatie door de intradiëgetische vertelinstanties is ob-

ject van zijn focalisatie. Ze wordt in zijn focalisatie ingebed. Wat zij vertellen wordt immers voortdurend onderbroken door zijn reflectie erop. De lezer wordt hoofdzakelijk geconfronteerd met zijn aanvoelen.

Identiteitsrelaties tussen vertelinstantie en focalisatie

De identiteitsrelaties tussen de personageverteller, de focalisator en de actoren zoals in het schema van Nieragden zijn in het Claudedeel grotendeels van het type:

$$P = V / V = F / F = A / \text{ of } F \dagger A$$

De personagegebonden verteller (Claude) is op enkele uitzonderingen na homodiëgetisch. Hij is ook de focalisator.

In het eerste en het derde hoofdstuk zijn de relaties zijn van het type

$$P \dagger V / V = F / F \dagger A.$$

De verteller is hier in eerste instantie heterodiëgetisch ($P \dagger V$). Hij selecteert uit de gebeurtenissen waaraan hij niet participeert wat hij daarvan vertelt. Hij is het waarnemingspunt dat 'ziet' wat de actoren doen ($V = F$) en ($F \dagger A$). De focalisatie is exoperspectivisch. De focalisator weet hier meer dan de personages. Hij weet hoe het afliep. De focalisatie is retrospectief en panoramisch. De focalisator overziet de ruimte van het gebeuren en hij kijkt terug in de tijd. De focalisatie is eerder afstandelijk – al schemert er wel empathie door voor de stakers en leedvermaak tegenover de gendarmes.

Voor het overige is de verteller in de andere eerste hoofdstukken homodiëgetisch. In die hoofdstukken kijkt hij als verteller naar het belevend ik uit zijn kinderjaren en jeugd.

$$P = V / V = F / F \dagger A$$

De identiteit van subject en object van de focalisatie verschilt. De focalisatie is er exoperspectivisch. Subject is de ik-nu; object is de ik-toen.

Vanaf hoofdstuk 8 is de identiteit van subject en object van focalisatie dezelfde ($F = A$). De focalisatie is isoperspectivisch. Hij staat vanaf nu op de diëgetische locus van het ik-nu.

$$P = V / V = F / F = A /$$

Daar $F = A$ en $V = F$ geldt ook: $V = A$. De identiteit van de actor valt samen met die van de focalisator en met die van de verteller. De autodiëgesis is derhalve groot. Het gaat over een ik-verteller, waarbij het vertellend ik vertelt wat het zelf heeft meegemaakt en beleefd (belevend ik). Die ik-verteller is ook de focalisator, subject van perceptie en apperceptie met zichzelf als object ervan. Die isoperspectivische focalisatie houdt in dat de verteller-focalisator beperkt is tot zijn eigen denken en voelen: 'Mijn gedachtengang werd

onderbroken toen hij' (72). Als hij het over andere personages heeft, is de focalisatie exoperspectivisch. Toch is ze ambigu (Edmiston, 1989, pp. 741-742). Daar hij vooral zijn visie op de andere personages weergeeft, is ze tegelijk isoperspectivisch. Wat hij percipieert is niet zozeer wat de anderen doen of zeggen. Hij registreert wat de andere actoren in een dialoog over hem zeggen en hij geeft enkel aan welk effect het heeft op zijn denken en voelen. Zo destilleert hij uit de woorden van zijn vriend Stefan voor zichzelf de idee dat wat zijn opvoeding hem heeft bijgebracht allicht niet meer is dan een illusie. De woorden van de Dominee doen hem reflecteren over de aard van zijn verliefdheid. Bij de vader van het meisje beseft hij dat er met zijn relatie met het meisje ook een aspect van sociale mobiliteit gepaard gaat.

Als isoperspectivische focalisator begeleidt hij wat de anderen percipiëren met modale formuleringen. Hij heeft immers geen directe toegang tot hun (ap)perceptie. Wanneer de Joker in de herberg een eerste keer op hem toestapt, registreert hij: 'Waarschijnlijk had het geritsel van het papier [van de krant die hij leest, bv] hem van mijn aanwezigheid bewust gemaakt' (72.) Hoe de Dominee zijn raadgevingen bedoelt, leest hij vooral af uit zijn blik. 'Zijn bolle ogen waren een en al vriendelijk verwijt' (57). Bij die isoperspectivische focalisatie bij de eerstpersoonsverteller corrigeert het vertellend ik het belevend ik van toen nauwelijks. Het narratieve statement bevat niet veel meer dan wat het ik op het moment van het gebeuren percipieerde.

Bij Claude is de focalisatie emotioneel empathisch met in de eerste hoofdstukken de nodige, twijfelende, onrustige kritische afstand tegenover zijn opvoeding en levenshouding. Door de hele Claude-vertelling lopen het ongenoegen met zijn klerikale opvoeding en zijn diepgewortelde aversie voor de Joker als een rode draad. Ze worden niet echt gepresenteerd als een reflectie achteraf van het vertellend ik. Het is eerder de weergave van de directe beleving van het ik op het moment van beleven. Zodoende ervaart de lezer de radicale ommezwaai - als 'de duivel in [hem] vaart' - bij Claude als vrij abrupt. Als het personage al de hele vertelling door met die onvrede te maken heeft en er blijkbaar mee kan leven, verwacht de lezer een ingrijpende katalysator. In hoofde van verteller-focalisator Claude is die ommekeer vrij brutaal en onvoorbereid. Dat Godelieve naar de Joker overloopt nadat Claude haar afwees, verneemt de lezer pas in het Godelievedeel. Intussen heeft de lezer in het Jokerdeel via de inbreng van de Dominee zicht gekregen op het levensbeschouwelijk en ingrijpend karakter van de tegenstelling tussen de mannelijkheidsconstructies. Dan pas ook krijgt de lezer een afdoende verklaring voor de metamorfose bij Claude.

Bij de intradiëgetische vertelinstanties is de focalisatie bij de Dominee exoperspectivisch. Hij heeft het vooral over de anderen. Als hij het over zichzelf heeft, is het over zijn vroegere ik. Bij Stefaan is de focalisatie niet zuiver isoperspectivisch. Hij heeft het over wij, waarmee hij Claude en zijn generatiegenoten erbij betreft. Bij Godelieve is de focalisatie met een term van Nieragden multifocaal.

Pas in de kantelpassage – als zij zich aan Claude aanbiedt – spreekt zij voor het eerst als subject over zichzelf. In die korte dialoog in de directe rede is zij even de intradiëgetische vertelinstantie en focaliseert zij zichzelf.

$$P = V / V = F / F = A.$$

Claude als de dominante verteller-focalisator recupereert evenwel die vertelling en focalisatie gedeeltelijk doordat hij de emotionele lading ervan bij haar en het effect op hem registreert.

‘Neem me dan, Claude’, zei ze heftig. ‘Neem me dan. Ik zal niet weigeren. Ik ben gekomen om me aan jou te geven!’ Ze had de handen voor het gelaat geslagen. Medelijden vervulde me. [...] Ze sprak plotseling rustig, gelaten bijna. [...] Wat lag er verborgen achter die woorden, dacht ik radeloos (90-91).

Op die manier is de focalisatie in dergelijke dialogen multifocaal (bij Genette ‘variabel’) (Nieragden, 2002, p. 692). De lezer wordt tegelijk geconfronteerd met de (ap)perceptie van Claude en van het meisje. Wat zij daar zegt en percipieert kan doorgaan voor vrouwelijke vertelling en focalisatie, zoals ze in deze roman als dusdanig geconstrueerd wordt.³³ Maar vanuit feministisch perspectief blijft de focalisatie in het Claudedeel uitsluitend mannelijk. Zelfs in die ene korte dialoog is zij slechts gedeeltelijk subject van de focalisatie.

De bewustzijnsvoorstelling

Het eerste hoofdstuk is qua bewustzijnsvoorstelling een vorm van consonant bewustzijnsverhaal in de derdepersoonscontext. De verteller stelt de handelingen, intenties, gewaarwordingen en emoties van een aantal personages (de Eenzame, de stakers) invloend voor. Hij wekt de indruk dat zijn weten samenvalt met dat van de personages. Hij geeft amper verklarende of speculatieve commentaar van buitenaf. Hij gebruikt werkwoorden en zelfstandige naamwoorden van bewustzijn als ‘voelden ze zich’, ‘zagen hun mening bevestigd’, ‘de ernst verveelde (hen)’. De hoofdzakelijk gebruikte grammaticale techniek is die van de onzuivere diëgetische samenvatting. In die zin is het pure vertelertekst.

Het derde hoofdstuk is eveneens een bewustzijnsverhaal, zij het dat het gaat over het collectief bewustzijn van het dorp en van de overleden eigenaar van de steenbakkerij, ‘de jonge Heylen’.

³³ Daarmee bedoel ik niet dat vertelling en focalisatie hier ‘authentiek’ vrouwelijk zijn. Ze gaan als ‘vrouwelijk’ door omdat ze narratief zo geconstrueerd zijn.

De hoofdmoot van het Claudedeel is een egovertekening in de eerste persoon, die naar een geheugenmonoloog neigt. Het ik vertelt over zichzelf. Een eerstepersoonsverteller-focalisator weet wat er achtereenvolgens gebeurd is. Hij kan zich vrij bewegen op de tijdas die het ik-nu en het ik-toen verbindt. De strategische locus van ik-nu ten opzichte van ik-toen is niet de hele vertelling dezelfde. Tot en met het achtste hoofdstuk is de afstand in de tijd tussen de twee posities vrij groot. Vanuit het moeilijk te definiëren nu-moment [‘Thans, na alles wat er tussen ons gebeurd is’ (13)] vertelt het ik over zijn kinder- en jeugdijaren tot net na de Eerste Wereldoorlog wanneer hij het nog jonge meisje steeds frequenter opzoekt. Het ik-nu probeert zich in die eerste hoofdstukken zijn bewustzijn van toen voor de geest te halen. Hij haalt zijn bewustzijn met een zekere reserve aan. ‘Het is vreemd, doch steeds heb ik de Joker als een struikelsteen op mijn weg ontmoet.’ Hij maakt aansluitend allusie op inzicht achteraf: ‘Hij heeft slechts bijgedragen tot de bewustwording dat mijn leven een hopeloze mislukking is geweest.’ En hij rondt af met een terugblik op zijn bewustzijn toen. ‘Zover ik mij heugen kan, heb ik hem benijd’ (12). Hij reflecteert in die hoofdstukken hoofdzakelijk op het verschil in levensopstelling tussen de Joker en hem en op Stefans existentiële levensvisie. De teneur van die retrospectie is tot op zekere hoogte dissonant. Het ik-nu projecteert in het ik-toen aspecten van bewustzijn die het ik-toen niet of niet zo duidelijk ervaarde. Vanaf het zevende hoofdstuk komt dan zijn steeds inniger wordende relatie met het jonge meisje aan bod. ‘Elk gesprek, elk ogenblik van stilzwijgen brachten ons dichter tot elkaar’ (50).

Het achtste hoofdstuk is een overgangshoofdstuk. Het overbrugt op de tijdas de jaren na het einde van de Eerste Wereldoorlog tot aan de eerste ontmoeting met de Dominee, vlak voor de terugkeer van de Joker in de zomer van 1925. Dit hoofdstuk focust vooral op zijn relatie met het meisje.

Soms [...] had ik het gevoel of haar bevalligheid de afglans van haar innerlijke, nog niet geheel gerijpte schoonheid was [...] Doch ik zag niet klaar in haar. Noch in mezelf. (56)

Van dan af brengt Claude vooral een relaas over zijn relatie met Godelieve.

In de eerste acht hoofdstukken van het Claudedeel wordt het bewustzijn van het ik-toen voorgesteld door middel van een inhoudelijke parafrase. De andere personages – met uitzondering van Stefan – komen amper zelf in de directe rede aan bod. Er wordt aangegeven hoe de ik-verteller-focalisator hen ervaart. Stefans bewustzijn wordt in twee relatief korte passages voorgesteld onder de vorm van een geciteerde monoloog (31-32), (38-40). De verteller citeert het personage Stefan rechtstreeks in de ik-vorm en in de tegenwoordige tijd. Als monologerend personage is Stefan ondergeschikt aan de verteller. Het belang van wat hij zegt, ligt in de invloed op het bewustzijn van de verteller. De evaluatie door de lezer blijft dan ook binnen het perspectief waarin de verteller hem voorstelt. Claude stelt Stefan duidelijk met veel empathie voor. Hij is zijn vriend. Voor de lezer is

het duidelijk dat wat Stefan zegt een grote impact heeft op het bewustzijn van Claude. Die interioriseert als het ware Stefans ideeën.

Vanaf het negende hoofdstuk is de verhouding ik-nu en ik-toen anders en wordt het bewustzijn van andere personages vaker voorgesteld in dialogen in de directe rede. Het ik-nu en het ik-toen komen op de tijdas steeds dicht bij elkaar te liggen. In het negende hoofdstuk ontmoet Claude voor het eerst de Dominee (66) en kort daarna de Joker. Het was 'op een zondag in het midden van juni' van 1925, een tweetal weken voor het fatale gevecht (66). Het ik-nu geeft van dan af met tijdaanduidingen het tijdstip aan waarop het het bewustzijn van het ik-toen situeert. 'Ongeveer een week later' (74) valt de Joker zijn kantoor binnen om werk te vragen: 'Drie dagen na zijn bezoek aan het kantoor, op een zomerse donderdagavond van de laatste week voor Sint-Pieter' (80). Sint-Pieter, de avond van het fatale gevecht valt op dinsdag erna. Op maandagavond heeft Claude die laatste afspraak met Godelieve. Ik-nu en ik-toen liggen op de tijdas heel dicht bij elkaar en de verteller-focalisator identificeert zich steeds meer met zijn recentere vroegere zelf tot ik-nu en ik-toen samenvallen. 'En terwijl ik, uiterlijk kalm op hem toetrad, trilde mijn ganse lichaam van de zekerheid dat ik hem met mijn blote handen vermoorden zou' (108). Dit is de laatste glimp die de lezer krijgt van Claudes bewustzijn. Er is in die laatste hoofdstukken steeds minder allusie op inzicht achteraf en Claude doet ook minder aan zelf-analyse waardoor de epische distantie steeds kleiner wordt. De egoververtelling/ geheugenmonoloog is in die laatste hoofdstukken van het consonante type.

Voor zover hij het over zichzelf heeft, analyseert Claude het eigen bewustzijn minder vaak. Hij beschrijft veel meer wat er rondom hem gebeurt, wat de anderen tegen hem zeggen (de Dominee, Godelieve, de Joker, haar vader). Hij analyseert nog wel het effect van hun woorden op zijn bewustzijn. Na het gesprek met de vader van het meisje bedenkt hij: 'Ik trachtte mijn gedachten te ordenen [...] Ik had het gevoel of ik hulpeloos meegeleurd werd in een lawine van gebeurtenissen'(98).

Er is minder bewustzijnsanalyse, meer beschrijving van gebeurtenissen en vooral meer dialogen in de directe rede. Daardoor overheerst de personagetekst in die hoofdstukken. In de dialogen wordt niet zozeer het bewustzijn van het sprekend personage voorgesteld. Doorgaans hebben zij het eerder over Claude dan over zichzelf. In het laatste hoofdstuk resumeert Claude hoe zijn bewustzijn daardoor veranderd is. 'Het was alsof een onzichtbare reuzenhand de sluier wegrukte die mijn kijk op het leven vertroebeld had' (106).

Samengevat: De bewustzijnsvoorstelling in het Claudedeel gebeurt over het algemeen door middel van een egoververtelling. In de hoofdstukken een en drie, vinden we bewustzijnsverhalen in de derde persoon of in de wij-vorm. Vanaf hoofdstuk negen wordt de afstand op de tijdas tussen vertellend en belevend ik gaandeweg steeds kleiner. Daardoor leunt de egoververtelling steeds dicht aan tegen de monologische technieken. Vooral

het bewustzijn van Claude wordt voorgesteld. De voorstelling van het bewustzijn van de anderen is door hem gekleurd. Hun bewustzijn werkt op het zijne in.

Het Jokerdeel (109 – 212 / hoofdstuk 17 -30)

De Joker neemt als verteller over. Hij begint zijn vertelling bij zijn aankomst in het dorp een paar weken voor het gevecht. Die periode was ook in het Claudedeel uitvoerig aan bod gekomen. Nu wordt de lezer geconfronteerd met de visie van de Joker op dezelfde gebeurtenissen.

De vertelinstantie

In het Jokerdeel is de vertelwijze eenduidiger. De vertelinstantie is hier eveneens extradiëgetisch qua niveau van vertellen en homodiëgetisch – autodiëgetisch qua betrokkenheid. Die vertelling begint op het moment dat de Joker de zee vaarwel zegt en terugkeert naar het dorp (half juni 1925) en ze eindigt met de fatale mokerslag die de Joker Claude toedient in het gevecht in de nacht van het Sint-Pietersfeest. Niets vermoedend roeit hij naar huis.

Als ik-verteller vertelt de Joker, vaak in de vorm van dialogen, vooral over wat hij doet of deed. Zijn tegenspelers in de dialogen zijn zowel de dorpskinderen, de dorpsgenoten, medewerkers, cafébazen en –bazinnen als Claude, het meisje en de Dominee. De dialogen met de personages bestaan hoofdzakelijk uit korte replieken die de actie verder helpen. Het zijn hoogstens intradiëgetische uitspraken. De Dominee geeft in de dialogen (o.a. 120-125) ook langere replieken die vooral gaan over de manier van handelen van de Joker. In die zin dragen zijn replieken bij aan de voortgang van de vertelling. Ze geven de Joker stimulansen om verder of anders te handelen. De Dominee heeft het statuut van een intradiëgetische verteller. Hij heeft het in die dialogen meer over drijfveren en emoties van de Joker. Daarmee wordt het gegeven gecompenseerd dat die te weinig geschoold en belezen is om zichzelf en de situatie te begrijpen.

Als verteller richt de Joker zich tot een 'narratee'. Hij begint: 'VRAAG niet hoe het kwam dat ik de zee vaarwel zei' (111). Hij spreekt ook een aantal keren een 'meneer' aan (116) (131) (204) (206) (218). Het wordt niet duidelijk wie hij daarmee aanspreekt. Wel kondigt hij aan dat het gevecht nog een staart zal krijgen: 'begreep ik dat het veel te mooi zou zijn wanneer het hiermee eindigde' (212). Daarmee kondigt hij ook het Godelievedeel

aan waarin zij zijn schuilplaats zal verraden. Ook hier spant de auteur – die verantwoordelijk is voor de drie delen en voor de volgorde – een verhaalboog over het einde van dit deel. De lezer kan dan – achteraf – een ‘narratee’ bedenken als ‘meneer de onderzoeksrechter’ of ‘meneer de journalist’. Dan klinkt het als een verklaring die de Joker kort na de gebeurtenissen vanuit de cel aflegt. Daar ligt het ante-quem-moment van zijn vertelling.

De focalisatie

In het Jokerdeel is de Joker als extradiëgetische –homodiëgetische ik-verteller de voornaamste focalisator. De gebeurtenissen en de actoren worden vanuit zijn focus voorgesteld. Hij vertelt wat hij zelf doet en zegt. Van de andere personages geeft hij de intradiëgetische uitspraken weer. Hij onderbreekt ze voortdurend met evaluerende opmerkingen. ‘Hij [de Dominee, bv] giechelde weer. Dan werd hij plotseling ernstig’ (122). ‘Mijn belangstelling was gewekt’ (123). ‘Zijn [van de Dominee, bv] gemis aan enthousiasme ontuchtterde me niet’ (132). De focalisatie door de intradiëgetische vertelinstanties wordt zo in die van hem gerecupereerd.

Identiteitsrelaties tussen vertelinstantie en focalisatie

De identiteitsrelaties tussen de vertelinstantie, de focalisatie en de actoren zijn volgens het schema van Nieragden van het type:

$$P = V / V = F / F = A.$$

De personageverteller is homodiëgetisch ($P = V$). Hij is ook de voornaamste focalisator ($V = F$). Hij is bovendien object van die focalisatie ($F = A$). De focalisatie is zodoende isoperspectivisch. De identiteit van het gefocaliseerde object valt met name samen met die van de focalisator. Daar ze ook samenvalt met die van de verteller is de graad van autodiëgesis hoog. De Joker vertelt hoofdzakelijk over zichzelf. Daar de focalisatie isoperspectivisch is, is ze beperkt tot zijn eigen denken en aanvoelen. ‘Mijn eerste gedachte was naar de Dominee te lopen’ (140). Object van zijn focalisatie is veel minder dan bij Claude wat hij denkt en voelt. Hij is veel minder introspectief. Zijn focus ligt veel meer op wat hij doet. De lezer krijgt meer inzicht in de Joker door wat de Dominee en in mindere mate het meisje als intradiëgetische vertellers in de dialogen over hem zeggen. Zij zijn in die passages ook de focalisator. Hun focalisatie is er overwegend exoperspectivisch. De Joker is er het object van, al zegt hoe zij hem percipiëren ook iets over henzelf.

Waar de Joker de verteller-focalisator is, is de overwegend isoperspectivische focalisatie empathisch. De Joker stelt zich weinig kritisch op ten opzichte van zichzelf. In zoverre Godelieve focaliseert, stelt zij zich afwijzend op tegenover de Joker als gefocaliseerd object. Zelfs haar overgave blijft voor haar emotioneel verwarrend. De perceptie en apperceptie door de Dominee van de Joker is daarentegen sterk invoelend. De Joker is voor hem de ideale mens. Hij zet hem op het spoor van het meisje en hij vestigt haar aandacht op de Joker.

Net als het Claudedeel is de focalisatie ook in dit deel haast uitsluitend mannelijk. Godelieve is hoofdzakelijk object van focalisatie. Zelfs in de overgavepassage 'weet [ze] [...] niet' (205) wat haar overvalt. Ze beaamt de woorden van de Joker: 'Ik wist het, snikte ze. Al wat je zegt' (204).

De bewustzijnsvoorstelling

In zijn geheel is het Jokerdeel qua bewustzijnsvoorstelling een zelfvertelde monoloog gericht aan een verder onbekende 'meneer' die vijf keer rechtstreeks wordt aangesproken. De verteller begint trouwens met zo'n directe aanspreking van die narratee: 'VRAAG niet hoe het kwam' (111). Een enkele keer ook verwijst hij naar zichzelf als sprekend tegen zichzelf. 'Het ziet er naar uit alsof de duivel in mij eindelijk weer ontwaakt is', zei ik luidop en tevreden tegen mezelf. En dat was waar' (125).³⁴

In een zelfvertelde monoloog haalt het vertellend ik zichzelf aan als personage. Als ik-verteller identificeert de Joker zich voor de duur van de vertelling met zijn zelf uit het verleden. Daarbij geeft hij als verteller-focalisator zijn temporeel afstandelijke strategische locus op. Er is dan ook geen cognitief privilege ten opzichte van het toen-bewustzijn. Een enkele keer doorbreekt de Joker als ik-verteller dit bijna samenvallen van vertellend en belevend ik. Kort na zijn aankomst vertelt hij de wattman op de tram die hem naar zijn geboortedorp brengt schertsend dat iedereen weldra zal weten dat hij er is. 'Maar toen kon ik nog niet weten hoe dicht ik met die woorden bij de waarheid was' (117). Die uitspraak doet hij aan het begin van zijn vertelling, waarin de identificatie van het vertellend met het belevend ik verder samenvalt.

Dit samenvallen van vertellend en belevend ik wordt gefaciliteerd door de korte tijdsperiode die door de vertelling wordt overbrugd. Het effect ervan is dat de focus dicht bij het bewustzijn van de Joker aanleunt. Dit bewustzijn wordt dan ook gepresenteerd in een taal en een stijl die bij het personage van de Joker horen.

³⁴ Hij doet die uitspraak nadat de Dominee er hem attent op gemaakt heeft dat er in het dorp een heel mooi meisje woont.

Toen we Antwerpen binnenliepen had ik tijd zat gehad om aan iedereen het land te krijgen. Ik had het land gehad aan ieder menselijk wezen dat zijn tronie binnen mijn gezichtsveld bracht (112).

Die personagetaal is hier af te lezen aan een soms lichtjes volksere woordkeuze ('tronie').³⁵ Grammaticaal leunt de vertelling aan bij een personagetekst. De dialogen – en die zijn talrijk – worden consequent begeleid door een inquitformule, zoals het gesprek in een havenkroeg tussen de Joker, een dienster en een scheepskok illustreert:

'Wat moet het zijn?' vroeg ze.

'Een drankje voor de maag, spleen en keelontsteking,' zei ik.

'Whisky,' zei de kok.

Het lijkt me goed genoeg,' zei ik.

Het is een stelregel,' zei de scheepskok (113).

In een zelfvertelde monoloog is de ik-verteller doorgaans meer geïnteresseerd in wat er rond hem gebeurt en in andere personages dan in zichzelf, maar de focalisatie blijft eerder beperkt tot zijn eigen gedachten. Voor gedachten van anderen gebruikt hij modale uitdrukkingen.

De voorstelling van het bewustzijn van alle betrokkene actoren blijft oppervlakkig en beperkt, ook dat van de Joker zelf. 'Ik roeide een poos doelloos heen en weer en werd me allengs bewust dat het gesprek [met de Dominee over het meisje, bv] me rusteloos gemaakt had' (125). Wat de Dominee in hun gesprekken aanbrengt, geeft de Joker weer op het niveau van zijn eigen beperkt inzicht. In de gesprekken met Claude en vooral met Godelieve in de andere vertellersdelen verwoordt de Dominee inzichten die veel grondiger zijn. Het bewustzijn van de Joker wordt over heel de lijn consequent voorgesteld als eerder op daden dan op gedachten en gevoelens gericht. De tegenstelling met de voorstelling van Claudes bewustzijn in het Claudedeel kon niet groter zijn. De Joker lijkt qua bewustzijnsdiepgang niet opgewassen tegen Claude. Dat het meisje zich aan de Joker 'overgeeft', komt dan voor de lezer eerder verrassend over. En de woorden waarmee hij haar uiteindelijk overtuigt, lijken niet te passen bij het bewustzijn zoals het de lezer tot nog werd voorgesteld.

Liefde is geen kwestie van aanbieden en aanvaarden op die manier. En wat wij verlangen, dat zal geen duivel ons onthouden. (204)

³⁵ Van Akens personages drukken zich in de standaardtaal uit. Hij opteerde daarvoor bewust Hij deed daarmee afbreuk aan de traditie om daarvoor in de realistische roman dialect te gebruiken (Lampo J. , 1991, pp. 71-72).

Op die manier blijft voor de lezer de intrigerende vraag over met welke existentiële motieven het vrouwelijk personage in het volgende deel zal worden uitgerust.

Samengevat: In het Jokerdeel gebeurt de bewustzijnsvoorstelling aan de hand van een zelfvertelde monoloog waarbij de focus op het belevend ik valt. Ze is verwoord in de taal en stijl van het personage. De voorstelling van het bewustzijn van de andere personages is oppervlakkig. Ook het inzicht in het eigen bewustzijn is beperkt. In het Godelievedeel zal de Dominee de voorstelling van het bewustzijn van de Joker uitdiepen tot zijn filosofische dimensie.

Het Godelievedeel (215 – 326 / hoofdstuk 31 - 44)

In het derde deel neemt Godelieve de draad van de vertelling op als het rumoer van de vechtpartij tot haar zolderkamer doordringt. Samen met de omstaanders stelt zij vast dat Claude dood is. De vertelwijze is vrij complex. Dat heeft uiteraard consequenties voor de focalisatie en voor de bewustzijnsvoorstelling.

De vertelinstantie

In dit Godelievedeel is Godelieve de voornaamste vertelinstantie. Ze vertelt de gebeurtenissen die volgen op de dood van Claude: het gerechtelijk onderzoek – de begrafenis van Claude – de Joker die haar in het geheim opzoekt – de kloppacht op de Joker en het verraad van zijn schuilplaats. Ze probeert te begrijpen of en hoe hun liefde authentiek is. In talrijke dialogen en in vertelde monologen komen intradiëgetische vertelinstanties aan het woord. Daarnaast wordt in enkele stream of consciousness fragmenten de vertelling als het ware door het bewustzijn overgenomen.

De vertelwijze is zeer divers.

(a) In eerste aanleg is het personage Godelieve de extradiëgetische, homodiëgetische verteller die vertelt over zichzelf. Daarbij draagt zij de vertelling. Het is in dit deel de standaard vertelwijze. Zij vertelt wat zij doet, wat ze daarbij denkt en voelt. Dat zijn alles bijeen de vertelfragmenten – soms een heel hoofdstuk, soms het begin ervan – die de vertelling als dusdanig schragen en ze onderbouwen. Ze zijn doorgaans weinig geordend en ze verlopen met associatieve sprongen (221) (225) (282) (283).

(a₁) Op de tweede plaats komen dan de fragmenten waarin Godelieve als verteller aanwezig is bij dialogen tussen anderen. Het gaat om gesprekken tussen haar ouders (226) (287) (240-241) (264-265)³⁶; tussen haar moeder en de schoolmeester, die ook de plaatselijke krantencorrespondent is (232-233); tussen haar ouders en de rechercheurs (235-236). Ze is ook aanwezig bij een gesprek tussen de Dominee en de veldwachter (230-232) en tussen de Dominee en de man die hen overzet (247-248). Als extradiëgetische verteller overkoepelt zij de intradiëgetische uitspraken van de andere personages. De verteller geeft die gesprekken weer en ze begeleidt ze met evaluerende opmerkingen over de gesprekspartners. Ze geeft aan op welke toon, in welke gemoedstoestand de replieken gegeven worden, zoals 'zei de schoolmeester op weinig hoopvolle toon' (233). Of: 'vroeg moeder. Ze lachte welluidend en de man kleurde tot op zijn schedel. [...] Hij trachtte verwonderd te kijken' (233). In die weergave van de dialogen blijft zij de verteller. De anderen brengen niet echt een eigen verhaal. Wat ze zeggen is inhoud voor Godelieves vertelling.

(a₂) Als derde vertelwijze zijn er de gesprekken van Godelieve zelf met een aantal andere personages. Doorgaans worden in die dialogen eveneens elementen aangebracht die Godelieves vertelling stofferen. Zo zijn er de gesprekken met de inspecteur in aanwezigheid van de Dominee (266-270); met de man die haar overzet (247-248); met de rechercheur, Steen en de Dominee (266-271) en met de Joker (291-298). Aan deze gesprekken neemt zij zelf deel en ze verwerkt de intradiëgetische replieken van de gesprekspartners.

(b) De gesprekken met haar moeder (254 -255) (301-306) en met de Dominee (229-230) (271-273) (315-325), zijn in feite monologen. Godelieve leent de vertelling uit aan hen als intradiëgetische vertellers. Doordat zij als narratee herhaaldelijk wordt aangesproken, blijft zij als extradiëgetische verteller dominant. Bij de door haar weergegeven monoloog van een toeschouwer bij de begrafenisstoet is de vertelwijze dezelfde (275-276). De man is de door haar vertelde intradiëgetische verteller van de historie met de Pikkell.

(c) Als laatste zijn er de passages met een stream-of-consciousnessgehalte (221-223) (283-290). Als extradiëgetische verteller geeft ze gesprekken weer waarbij ze zelf niet aanwezig is. Die passages zijn ingebed in de vertelling van de extradiëgetische verteller, die ze achteraf als een droom bestempelt. Of ze duiken in het bewustzijn van de verteller op als een dagdroom of als een hallucinatie (277). In die passages wordt het bewustzijn de locus van de vertelling.

³⁶ Ik geef de bladzijden mee aan om een idee te geven van het volume tekst dat de verschillende dialogen in beslag nemen.

De extradiëgetische verteller

Al het voorgaande was slechts een droom geweest. Mijn leven begon toen ik me in de gespierde armen van de Joker overgaf. [...] Er was slechts één dag verstreken sinds ik hier op dezelfde plaats [haar kamer, bv] gestaan had.[...] Eén dag slechts. Doch het leek wel een eeuwigheid. (215)

Zo begint Godlieve als extradiëgetische verteller. Hier ligt het nu-moment van het vertellen. Ze kijkt even terug naar haar relatie met Claude. 'Al die jaren had ik van hem gehouden' (215).

Dan schakelt ze over naar het nu-moment. 'Het rumoer in de gelagzaal verstomde plotseling. Ik liep naar de deur' (216). Van dan af verloopt haar extradiëgetische vertelling simultaan. 'Maar er kwam een eind aan de nacht' (225). 'Toen ik in de keuken kwam' (232). 'De volgende morgen' (239). Er is geen afstand in de tijd tussen vertellend ik en belevend ik.

Verspreid over het hele Godelievedeel is dit de standaard vertelwijze ook in (a1) en (a2) waar de extradiëgetische vertelinstantie aan dialogen deelneemt of ze registreert. Zij geeft de intradiëgetische uitspraken van de gesprekspartners weer. Ze reduceert ze tot wat zij gehoord heeft.

In de (b)-fragmenten geeft de extradiëgetische vertelinstantie de vertelling ten dele uit handen. Maar zij vertelt die intradiëgetische monologen. Die worden in de directe rede gepresenteerd met inquit-formules: 'zei de Dominee' (271). Daardoor zijn het door de extradiëgetische verteller (Godelieve) geciteerde monologen. Haar citerende stem domineert de vertelling, zeker als ze meerdere malen de weergave onderbreekt voor haar eigen overwegingen en reacties. 'Ik luisterde naar de stem van de Dominee, zwijgend en aandachtig, mij er telkens opnieuw over verwonderend hoe hij mijn geheimste gedachten en gevoelens raadde' (321).

Ook in de bewustzijnsstroom-fragmenten (c) is Godelieve de extradiëgetische vertelinstantie. Het zijn gesprekken waarbij de extradiëgetische verteller zelf niet aanwezig is en die door haar verteld worden. Een gesprek tussen de garde en de man die hem na de doodslag is komen halen (221-223) en een gesprek tussen een rechercheur op de uitkijk naar de Joker en een toevallige passant (283-290). Beide passages vloeien naadloos voort uit de vertelwijze die eraan voorafgaat.

Bij die eerste (221-223):

Ik [Godelieve, bv] hoor weer stemmen onder mij [= in de gelagzaal waarboven haar kamer, bv]. Een man holde om de veldwachter. Hij liep door de open deur. Een ogenblik was hij zichtbaar toen hij over het grasplein liep. [Blijkbaar kijkt ze hem na vanuit haar zolderraam, bv.] Dan verdween hij. Hij liep over de hobbelige steenweg [...]. Hij was buiten adem toen hij aan de woning van de veldwachter kwam. (221)

Ze kan hem niet meer horen of zien en toch vertelt ze in de derde persoon wat de garde en al wie hij tegenkomt, zeggen, denken en voelen. Die passage eindigt twee bladzijden verder met woord en wederwoord tussen de garde en haar vader. Dat gesprek wordt, anders dan de andere dialogen, in doorlopende tekst weergegeven.³⁷

Waarschijnlijk is het een liefdesdrama' [veronderstelde de veldwachter, bv]. 'Nee,' zei vader scherp. Het is geen liefdesdrama!' De veldwachter verslikte zich bijna en krabde in zijn haar om zijn figuur te redden.

De veldwachter en haar vader bevinden zich in de gelagzaal. Zij is op haar zolderkamer. De verteller is niet bij de gebeurtenissen aanwezig. En de tekst gaat naadloos verder met een bedenking van haar. Godelieve rondt het gesprek af alsof ze erbij was.

Nee, het is geen liefdesdrama. Hoe kan het een liefdesdrama zijn? Ze hebben gevochten en het was een ongeluk. De Joker is geen moordenaar.(223)

En zij overdenkt hoe ze in tempore non suspecto met Claude goedgezind door de regen liep. Tot twee keer toe verwijst ze achteraf naar deze passage als naar een droom (225) (230).

'Mijn God, ik heb gedroomd', prevelde ik. Ik keek verbijsterd in het duister. Mijn voorhoofd gloeide en mijn kleren plakten aan mijn huid. 'Het was een nachtmerrie, God zij dank dat het slechts een nachtmerrie was. Ik moet in slaap gevallen zijn'. (225)

Door die verwijzing als naar een droom blijft Godelieve de vertelinstantie. Voor de lezer komt het over alsof het bewustzijn het centrum van de vertelling overneemt als in wat David Herman omschrijft als een 'novel of consciousness' (Herman D. , 2009, p. 139). Er is bij die passage nergens een duidelijk gemarkeerde overgang naar een andere vertelinstantie. Omdat Godelieve daarvoor al meerdere gesprekken tussen anderen als getuige op de achtergrond beschreef, krijgt de lezer de indruk dat het in die passage om een 'onbewuste' aanwezigheid van de verteller gaat, waarbij het bewustzijn het overneemt van de verteller. Ze kan eventueel ook gelezen worden als een gesprek dat ze zich inbeeldt, zoals ze eerder fantaseerde dat ze de Joker ervan verwittigde dat hij werd gezocht. Daar vroeg ze zich af: 'Waarom heb ik het niet gedaan?' (220-221). Als vertelinstantie, focalisatie en bewustzijnsweergave in elkaar overvloeien, is dit voor Bal een mogelijke 'vorm van stream-of-consciousness' (Bal, 1985 [2009], p. 149).

De tweede passage, het gesprek tussen een rechercheur op de uitkijk naar de Joker en een toevallige passant (283-290), is op dezelfde manier geconstrueerd en ook daar

³⁷ In *De duivel vaart in ons* worden woord en wederwoord in de dialogen doorgaans weergegeven met telkens een andere regel met inspringing.

wordt ernaar verwezen als naar een droom (290). Ook die passage neigt naar stream-of-consciousness.

Stream-of-consciousness is een algemene term waaronder meerdere vormen van bewustzijnsweergave zonder analyse, commentaar of interpretatie van een verteller schuilgaan. Typisch voor die verteltechniek is o.a. het doorbreken van de plot en van de chronologische orde (Bowling, 1950, p. 345). Of zoals McHale het verwoordt: de fictionele communicatie wordt obscuur; het geheugen wordt losgekoppeld van de chronologische ordening. Het vertellen van een gebeurtenis verder weg (in tijd en/of ruimte) wordt samengevoegd met een overweging in het hic-et-nunc-bewustzijn. Voor McHale is het een vorm van eerste-persoonsvertelling ergens tussen retrospectief vertellen en een autonome monoloog (McHale, 1981, p. 184). Dorrit Cohn zou die passages catalogeren als 'memory monologue' waarin de vertelinstantie een 'disembodied' medium is dat niet concreet in plaats en tijd gelokaliseerd is (Cohn, 1978, p. 247).

Ingebeeld of niet, voor de lezer klinken die dromen als autonome heterodiëgetische vertellingen in de derde persoon die door de bewustzijnsprongen in de vertelling door de extradiëgetische vertelling worden ingebed. Tegelijk leest het als een indirect statement van een externe verteller. Voor de narratieve analyse is het niet van belang of de verteller van de hele passage (Godelieve) bij die gesprekken en/of gebeurtenissen aanwezig is. Die passages lezen als ingebedde vertellingen. De herinnering van Godelieve aan haar vader op de ijsschots eindigt met:

De gedaante van vader op een ijsschots [...] de rechtervuist strekkend naar de dode vogel, een bloedvlek op het witte ijs.

De tekst loopt hier dan gewoon door met die vertelling over de rechercheur op wacht en een passant.

Er liep een man door de schemering. Hij luisterde naar het geruis van de bomen [...]. Een lange man met een kromme pijp in de mond, trad geluidloos naderbij, en de eerste man keek op. (282-283)

Het verhaal gaat dan zonder typografische onderbreking verder als de rechercheur alleen achterblijft. Er wordt verteld hoe hij zijn pijp stopt en hoe hij

op zijn rug ging liggen, kijkend naar het gloeien van de pijp, denkend aan wat *hij* doen zou indien hij *chef* ware, luisterend naar het gezoem van de muggen en het geruis van de wind in de biezen die heen en weer zwaaiden boven zijn hoofd.

En opnieuw loopt de tekst gewoon door met Godelieve als verteller.

Veel hoger zwaaiden de kruinen van de bomen toen ik onder de Joker lag, luisterend naar zijn stem, hijgend van verrukking onder het strelen van zijn handen [...] Luisterend naar de bomen en het water [...]. De biezen ruisten overal. Aan de overkant, vlak bij de steiger, stonden ze half in het water. (286-287)

Die laatste zinnen horen even goed bij de vertelling door Godelieve over zichzelf als bij de ingebedde vertelling over de man die de rechercheur alleen heeft gelaten. In de laatste zin van bovenstaand citaat is 'de overkant' vanuit het gezichtspunt van de rechercheur gesitueerd. De steiger ligt aan de kant van de herberg. De vertelling gaat dan opnieuw verder:

De man die zijn boot rakelings langs de steiger schuurde, mopperde halffluid. Het was duister en hij moest een ogenblik om zich heen scharrelen vóór hij één van de ijzeren ringen te pakken kreeg. (287)

De vertelling eindigt met de weergave van een discussie in het café waarbij de man betrokken is en waar hij verslag uitbrengt van zijn ontmoeting met de rechercheur en met oudtestamentische citaten praat over de omstandigheden waarin een arbeider zich kapot zwoegt.³⁸ Haar moeder maakt een einde aan de discussie en haar vader staat er

peinzend aan de wind en de wolken en het duister buiten in de nacht.

Dan neemt het bewustzijn van Godelieve over.

De wind werd steeds heftiger, droog en hol. Hij deed de slagluiken rammelen, floot tussen de dakpannen en rukte aan het klimop. Bovenop de schoorsteen van *De drij dakvensters* zat de wijze uil. Hij rekte zich uit, spreidde langzaam de brede vleugels en voelde wellustig hoe de wind door zijn donzige pluimen sneed, de vacht om zijn korte hals als een kraag opzette, zijn lichaam licht en vlottend maakte alsof het zonder de hulp van zijn vleugels in de ruimte zweefde. Dan sloeg hij zijn vleugels omlaag en hij dook voorover in het duister, snel en geluidloos, verloren in het zwaaien van de bomen en het monotoon geruis van de rivier. (290)

Die hele passage (282-290) zwenkt van de man en de rechercheur naar Godelieve, terug naar de rechercheur en naar de man, naar het café met haar vader en haar moeder en naar de uil op de schoorsteen. Bindend element is de wind in de bomen en biezen en om het huis.

Het fragment met de rechercheur en de passant was van zijn kant begonnen met een vertelling van Godelieve. Hoe zij bij het open raam van haar zolderkamer ophoudt met lezen en nog even luistert naar de geluiden van de nacht. Het is een warme dag geweest.

³⁸ Psalm 102; 3-5.

dacht ik, in de duisternis starend, zwetend, vechtend tegen de loomte die op mijn oogleden drukte. [...] Plotseling was er geen zwoelte meer. Een zachte koelte prikkelde mijn huid; ik liep over de besneeuwde dijk en keek naar de reusachtige ijschotsen die langs de oever opgestapeld lagen. Boven mijn hoofd schreeuwden de eenden. Vader rees uit de sneeuw overeind, geluidloos en snel. [...] De gedaante van vader op een ijsschots, voorovergebogen, het gewicht van zijn lichaam steunend op een gebogen knie, het geweer in de reusachtige linkervuist, de rechtervuist strekend naar de dode vogel, een bloedvlek op het witte ijs. Er liep een man door de schemering. Hij luisterde naar het geruis van de bomen terwijl hij de oever afdaalde en het touw van zijn boot losknoopte. Een lange man, met een kromme pijp in de mond, trad geluidloos naderbij, en de eerste man keek op. 'Ga je mee naar de overkant?' vroeg hij. 'Nee,' zei de lange man. 'Ik denk dat ik maar hier blijf. (282-283)

Die vertelstrategie, waarbij deels een bewustzijnsstroom wordt geconstrueerd, kan worden gezien als een beeld van de verwarring van de verteller, in dit geval Godelieve (Bal, 1985 [2009], p. 84). Die stream of consciousness geeft het bewustzijn narratief weer als een ononderbroken, grillige, associatieve stroom van bewuste en halfbewuste gevoelens, gedachten en herinneringen. Het bewustzijn wordt als het ware van binnenuit beschreven, het fungeert als de strategische locus van de vertelling. De lezer krijgt tevens de indruk dat Godelieves bewustzijn mede door anderen gevuld wordt.

De vertelling is in dit laatste deel van de roman in ieder geval complexer dan in de twee vorige delen. Godelieve krijgt als verteller minder nadrukkelijk haar eigen vertelling. Als extradiëgetische verteller brengt ze niet enkel verslag uit van haar doen en laten in de narratieve wereld van *De duivel vaart in ons*. Ze registreert ook wat andere personages haar direct of indirect vertellen over de gebeurtenissen. Bovendien geeft ze haar dromen en hallucinaties weer. Ze integreert in haar vertelling eveneens de verhalen van intradiëgetische vertellers van wie zij soms de 'narratee' is. Uiteindelijk zijn in haar vertelling ook gebeurtenissen geïncorporeerd die zich buiten haar vertelbereik afspelen. Ze worden als het ware door een externe verteller in haar bewustzijn ingelast.

De intradiëgetische vertelinstanties

In de monologen (b) krijgt een intradiëgetische vertelinstantie de vertelling. De gesprekken met de Dominee zijn van zijn kant monologen waarbij hij Godelieve herhaaldelijk rechtstreeks aanspreekt: 'Het komt door de persoonlijkheid van de Joker, mijn kind,' zei de Dominee (251). Ook in het laatste gesprek spreekt hij haar geregeld aan met 'kind' (316) of 'mijn kind' (318) (319). In de eerste monoloog vertelt hij over Claude en over de Joker. De vertelinstantie is er heterodiëgetisch. Hij geeft weer wat hij opgemerkt heeft. Hij speelt er zelf geen rol in. Hij debiteert een aantal existentiële verklaringen die het begripsvermogen van het jonge meisje ('kind') overstijgen. In zijn laatste monoloog heeft hij het op dezelfde heterodiëgetische manier over de anderen, met name over de Joker en Godelieve

en over de mensen in het algemeen. Ook hier is zijn vertelling doorspekt met gnomische bedenkingen over het leven en over de liefde. Hij begint die vertelling evenwel met een verhaal in de derde persoon over een man, zijn vrouw en haar minnaar. Hijzelf blijkt die minnaar te zijn geweest. Hij is betrokken bij de hier vertelde gebeurtenissen. In dit onderdeel van die monoloog is de vertelinstantie autodiëgetisch en dus homodiëgetisch.

In haar monoloog vertelt de moeder in de ik-vorm over zichzelf als vrouw en moeder. Zij is hier op haar beurt de intradiëgetische vertelinstantie. Haar vertelling is auto-diëgetisch. Zij spreekt de extradiëgetische verteller rechtstreeks aan met 'jij'.

Onder die vertelwijze valt ook een monoloog van een arbeider die als toeschouwer bij de begrafenisstoet de anekdote vertelt over de Eenzame die een kompaan dronken voerde en zijn houten been afzaagde (275-276). Hier is een heterodiëgetische verteller in de derde persoon aan het woord over anderen. Het gesprek wordt afgeluisterd door de Dominee en Godelieve. De man is de intradiëgetische verteller. Godelieve blijft in die passage de dominerende extradiëgetische verteller, die de monoloog navertelt.

Samengevat: in eerste aanleg is het personage Godelieve de **(a)** extradiëgetische, homodiëgetische verteller die vertelt over zichzelf, **(a₁)** over de gesprekken in haar bijzijn tussen andere personages of **(a₂)** tussen anderen en zichzelf. Daarbij draagt zij de vertelling. Het is in dit deel de standaard vertelwijze.

In **(b)** de gesprekken van haarzelf met haar moeder en met de Dominee – het zijn in feite monologen – leent zij de vertelling uit aan hen als intradiëgetische vertellers. Doordat zij als narratee herhaaldelijk wordt aangesproken, blijft zij als extradiëgetische verteller dominant. Bij de door haar weergegeven monoloog van een toeschouwer bij de begrafenisstoet is de vertelwijze dezelfde. De man is de door haar vertelde intradiëgetische verteller van de historie met de Pikkel.

Als laatste zijn er de **(c)** de passages met een stream-of-consciousnessgehalte. Die zijn ingebed in de vertelling van de extradiëgetische verteller, die ze achteraf als een droom bestempelt. Of ze duiken als een dagdroom of als een hallucinatie in het bewustzijn van de verteller op. In die passages neemt het bewustzijn als het ware de vertelling over.

Focalisatie

Bij de extradiëgetische vertelinstantie (Godelieve) is zij de voornaamste focalisator. Waar zij de vertelling uitbesteedt aan intradiëgetische vertelinstanties is de focalisatie gelaagd. De focalisatie door de intradiëgetische vertellers wordt als object van de focalisatie ingebed in de overkoepelende focalisatie door de extradiëgetische verteller. In de bewust-

zijnsmonologen is de focalisatie een vorm van 'imaginary perception' door de extradiëgetische verteller (Jahn, 2007, p. 101).

De identiteitsrelaties tussen vertelinstantie en focalisatie

In zover het personage Godelieve de extradiëgetische verteller is, zijn de relaties tussen verteller, subject en object van de focalisatie van het type:

$$P = V / V = F / F = A / (a) \quad \text{of} \quad F \dagger A_{(a1) \text{ en } (a2)}$$

Het personage Godelieve is de homodiëgetische verteller ($P = V$) en de focalisator ($V = F$). In de (a)-situatie is de focalisatie isoperspectivisch ($F=A$) en het gehalte aan autodiëgesis is hoog. Godelieve vertelt er wat zij denkt en voelt. Vaker evenwel (a1) en (a2) vertelt zij ($P = V$) wat zij (ap)percipieert ($V = F$) bij wat anderen doen en zeggen in de dialogen ($F \dagger A$). De focalisatie is in die fragmenten exoperspectivisch en het autodiëgesisgehalte is medium. Het blijft een vertelling over haarzelf maar op basis van de inbreng van anderen, die object van haar focalisatie zijn.

Godelieve registreert wat er rond haar gebeurt. Zij focaliseert en die focalisatie organiseert haar vertelling. Bij de isoperspectivische focalisatiefragmenten is ze beperkt tot haar eigen denken en voelen. Van de drie vertellers-focalisatoren in de onderscheiden vertellersdelen (zijzelf, Claude en de Joker) is zij veruit de naïefste, de meest onwetende. Haar focalisatie is beperkt tot de ruimte waarin ze zich bevindt en ze is synchroon. Ze focaliseert vanuit een beperkte visie. In die dragende passages is de focalisatie aanvankelijk emotioneel eerder neutraal. Als verteller-focalisator probeert ze te begrijpen wat haar bezielde en bezielt. Door wat ze van anderen hoort en ziet, raakt ze er stilaan van overtuigd dat ze correct gehandeld heeft en beseft ze in de laatste twee hoofdstukken wat haar te doen staat. Bij die exoperspectivische focalisatie in die dragende fragmenten wordt haar focalisatie empathischer. Vanuit ideologisch (feministisch) perspectief valt op dat bij haar als vrouwelijke verteller-focalisator de focalisatie vaker exoperspectivisch is met vooral mannelijke personages als object van focalisatie.

Claude, Ach, Claude. Waar was hij thans? Had hij ooit werkelijk bestaan? Ik keek opnieuw door het raam. Was hij niet een deel van die lange droom met zijn zachte, schuchtere bewondering? Hij was achtergebleven. Vervaagd en onwerkelijk. [...] hield van hem als van een dode. Al die jaren had ik van hem gehouden zoals men houdt van een boek, een melodie, iets ontroerends en eenvoudigs. Ik zag me zelf weer, voortstappend aan zijn hand, wadend door lis en bloemen, met wapperend haar in de wind hollend, naast hem neerzittend met het geruis van de bomen hoog boven mij, kijkend in zijn schuchtere ogen en luisterend naar zijn mijmerende stem wanneer hij over zijn vriend, de kleinzoon van de oude Steenklamp, sprak. (215-216)

Die dragende verteller-focalisatiestrategie wordt doorkruist door die monologische fragmenten **(b)** waarin de Dominee en haar moeder en de man bij de begrafenisstoet als intradiëgetische vertellers overnemen. We kunnen ze analyseren als ingebedde vertellingen. Er zijn twee vormen van identiteitsrelaties tussen personage en verteller te onderscheiden.

In de monoloog van de man bij de begrafenisstoet en het grootste deel van de monologen van de Dominee zijn de vertellers heterodiëgetisch.³⁹ Zij hebben niet meege- maakt wat ze vertellen. Ze zijn geen personage in hun eigen vertelling ($P \neq V$). Ze geven hun perceptie weer. Ze zijn wel de focalisator ($V = F$). Object van hun focalisatie zijn andere personages (de Joker, Claude en Godelieve bij de Dominee – de Eenzame en de Pikkel bij de toeschouwer). De identiteitsrelaties tussen vertelinstantie, focalisatie en actoren zijn van het type

$$P = V_{\text{extr}} / V_{\text{extr}} = F / F \neq A$$

└─┬─┘

$$P \neq V_{\text{intr}} / V_{\text{intr}} = F / F \neq A$$

In die monologen is er telkens een intradiëgetische verteller aan het woord. Zij worden elk door de extradiëgetische instantie verteld. Zij is de expliciete narratee of toehoorder. Zij citeert de monologen en onderbreekt ze door haar overwegingen. Daarbij incorporeert ze de focalisatie van de intradiëgetische vertellers in haar eigen perceptie en apperceptie. Haar aanvoelen komt niet spontaan bij haar op. Ze realiseert het zich naar aanleiding van wat ze van hen hoort. Wat de Dominee over Claude en over de Joker zegt, heeft invloed op haar perceptie. Omdat het om een ingebedde vertelling gaat, is de focalisatie hier multifocaal. De focalisatie door de anderen wordt in haar percipiëren van mensen en gebeurtenissen opgenomen. De focalisatie door de intradiëgetische verteller-focalisator wordt ingebed in de overkoepelende focalisatie van de extradiëgetische verteller. Ze wordt er object van de focalisatie (Bal, 1985 [2009], pp. 160-161).

Bij de monoloog van de moeder en in het eerste stuk van de laatste monoloog van de Dominee daarentegen hebben de intradiëgetische vertelinstanties het over zichzelf. Zij zijn homodiëgetische vertellers. Ze zijn object van hun vertelling ($P = V_{\text{intr}}$). Zij zijn ook de focalisatoren ($V_{\text{intr}} = F$) en ze zijn object van hun eigen focalisatie ($F = A$). De focalisatie is isoperspectivisch. Ook hier wordt de focalisatie ingebed in de focalisatie door Godelieve. Zij trekt voor zichzelf conclusies uit de wijze waarop de anderen de gebeurtenissen en de actoren percipiëren.

³⁹ Het eerste deel van de laatste monoloog van de Dominee is homodiëgetisch. Het tweede deel ervan is opnieuw heterodiëgetisch.

Ik heb altijd geprobeerd een goede moeder voor je te zijn,' vervolgde ze, na een ogenblik van drukkend stilzwijgen. 'Maar ik weet niet of ik erin gelukt ben. Jaren geleden verwittigde de Eenzame me. Hij zei dat ik geen vrouw was om moeder te worden. Ik lachte hem uit maar innerlijk maakte ik me woedend om die woorden. Later dacht ik dat het gemakkelijk was; het verwonderde me hoe gemakkelijk het was een goede moeder te zijn. Dat was vóór we de herberg uitbaatten. Nadien, toen we hier woonden en ik je zag opgroeien, twijfelde ik soms. Je leefde zo gesloten. Ik zette het van me af; ik lette op je en zag dat je gelukkig was. Wellicht ware het helemaal anders geworden als ik gemerkt had dat je eronder leed. Maar je scheen tevreden en gelukkig en de herberg vergde al mijn aandacht en mijn tijd [...] Weer zweeg ze, *alsof ze hoopte* dat ik zou antwoorden; een troostende verontschuldiging of een bitter verwijt. Misschien had het voor haar geen belang, als ze mijn stem maar hoorde. Als ik me maar niet in dit vreselijk stil-zwijgen bleef hullen [...] 'Het heeft geen belang,' *dacht ik*, luisterend naar het geruis, denkend aan de Joker, en hoe ik zelf deze nacht nog in zijn armen gelegen had. (301-302) (mijn cursivering)

Ten slotte zijn er ook de passages met stream-of-consciousness allure (c).

Godelieve blijft in die passages globaal de vertelinstantie ($P = V$). Zij focaliseert dan ook, ook haar 'dromen' ($V = F$). en die focalisatie is isoperspectivisch in zoverre ze het over zichzelf heeft ($F = A$). Ze is exoperspectivisch in zoverre ze over anderen gaat ($F \dagger A$). De identiteitsrelaties zijn dan van het in het Godelievedeel standaardtype

$$P = V / V = F / F = A \quad \text{of} \quad F \dagger A$$

Als voorbeeld neem ik de ijsschotspassage, die ik bij de analyse van de vertelinstantie uitvoerig citeerde. Laten we de intrusie met de mijmering van Godelieve buiten beschouwing, dan zijn de identiteitsrelaties in deze autonome heterodiëgetische derde-persoonsvertelling van het type

$$P \dagger V / V \dagger F / F = A$$

Een heterodiëgetische verteller ($P \dagger V$) beschrijft wat anderen percipiëren ($V \dagger F$) bij zichzelf ($F = A$). De focalisatie is isoperspectivisch. Ook hier wordt die focalisatie onrechtstreeks opgenomen in de focalisatie door Godelieve, onder meer omdat de tekst onverhoeds naar haar zwenkt. In die bewustzijnsmonoloogfragmenten is de focalisatie in hoofde van Godelieve ten dele te omschrijven als 'imaginary perception' (Jahn, 2007). Ze bevat immers dromen, hallucinaties en inbeeldingen.

Het bewustzijn vloeit hier van de ene bewustzijnstoestand over naar een andere. In het eerste gedeelte van die passage wordt het bewustzijn van de verteller direct voorgesteld als een (dag)droom waarbij de grenzen van chronologie en logica vervagen. Er volgt immers een herinnering aan haar vader op een ijsschots. Vervolgens wordt dan een gesprek en een gebeuren weergegeven dat zich in de feiten buiten haar bewustzijn afspeelt. Toch blijft het inhoud van haar bewustzijn en draagt het bij aan de constructie van

haar perceptie van het hele gebeuren. Dat is ook het geval bij de passage waar het bewustzijn, dat de locus van de vertelling is, overgaat in een hallucinatie.

Tijdens de uitvaart registreert de verteller Godelieve eveneens hoe haar bewustzijn verschuift van een verwarrende opeenstapeling van impressies naar een hallucinatie.

Het was of ik de aanwezigheid voelde van een demon die vanuit zijn verborgen schuilhoek, ergens in de vale schemering die tegen de gewelven hing, met sadistisch genot oor en oog verzadigde aan deze sombere komedie. Zijn blik gleed over de massa, drong door de schijnheilige vroomheid die de gezichten der notabelen als een laag was maskerde, wroette onbarmhartig in het gefolterd hart van de vader, rustte kwaadaardig op het emotieloos gelaat van de Steenklamps, [...] zoog zich vast op mijn gelaat, brandde dwars door mijn kleren op mijn hijgende borsten, verwijlde daar boosaardig brandend, alsof de kussen van de Joker nog zichtbaar op mijn borsten vlekten. (277)

Kortom: in het Godelievedeel is Godelieve de voornaamste focalisator. Zij is het subject van perceptie en apperceptie. Die focalisatie is gelaagd. Ze neemt de focalisatie in zich op van intradiëgetische vertellers van monologen, en van een 'disembodied medium' uit dromen en ingebeelde bewustzijnsverhalen.

De bewustzijnsvoorstelling

Het Godelievedeel is als bewustzijnsvoorstelling een mengvorm. Er zijn aspecten van een egovertelling; er zijn dialogen en er zijn geciteerde monologen. Daarnaast zijn er ook bewustzijnsverhalen in de derde persoon. Die vormen van bewustzijnsvoorstelling lopen naadloos in elkaar over, zodat gaandeweg de indruk overheerst van een vorm van innerlijke monoloog waarin een bewustzijn voor zichzelf ook gesprekken, inbeeldingen, dromen, hallucinaties en overwegingen verwoordt.

In een innerlijke monoloog verdwijnt de stem van de verteller niet helemaal. Er blijft een verteller die een deel van het verhaal beschrijft en vertelt. Een innerlijke monoloog suggereert het proces waarbij personages tot een innerlijk besef van de waarheid komen als een vorm van eventueel ongeuite gedachten (Humphrey, 1968, pp. 12-13).

In de **(a)**-passages, die vaak aan het begin van een hoofdstuk voorkomen, is er een ruim aandeel van een ik dat over zichzelf vertelt zoals in een egovertelling.

Even na koffietijd maakte ik me klaar om opnieuw de rivier over te steken. 's Namiddags was een van de burens van Claude ons komen verwittigen dat deze avond een

rozenkrans zou worden gebeden. [...] Toen ik gereed was begaf ik me naar de steiger. (247)

Die egoververtelling volgt de gebeurtenissen en de gedachten van de ik-verteller op de voet. Ze maakt sprongen die vooral de evolutie in het gebeuren markeren. Er is daarbij weinig tot geen afstand tussen vertellend en belevend ik. In die passages ligt de klemtoon op het vertellend ik, dat weinig aan zelfexegese en reflectie doet. De bewustzijnsweergave is consonant. Er is geen allusie van enig inzicht achteraf. Godelieve vraagt zichzelf amper af wat haar motieven waren of zijn. Ze registreert in hoofdzaak dialogen tussen andere personages en van andere personages met haar. Ze heeft immers als vertellend ik geen toegang tot het bewustzijn van de andere personages. Ze registreert wat ze zeggen. Het weten van de lezer is daardoor ook groter dan dat van haar. De lezer kent bovendien de antagonisten en hun drijfveren beter uit de vorige vertellersdelen.

Het bewustzijn van de anderen wordt ook voorgesteld in de geciteerde monologen (b), die een vrij groot deel van de vertelling en van de bewustzijnsvoorstelling in beslag nemen. De monoloog van de Dominee (271-273) wordt in de directe rede in de tegenwoordige tijd weergegeven. Ook de monoloog van de moeder staat in de directe rede en ze begint en eindigt in de tegenwoordige tijd. Tussenin, als de moeder het over het verleden heeft, wordt de onvoltooid verleden tijd gebruikt. Die monologen geven het (mentaal) discours van het geciteerde personage weer. Het citaatgehalte wordt expliciet aangegeven door de beschrijvende en soms evaluerende tussenkomst van de citerende verteller. Tussendoor stelt Godelieve ook vragen aan de geciteerde.

Een geciteerde monoloog neemt gemakkelijk de vorm aan van een onafhankelijke fictionele tekst. Toch blijft de monologerende personageverteller ondergeschikt aan de extradiëgetische verteller. De evaluatie van wat er gezegd wordt, blijft gebonden aan het perspectief waarin de verteller het plaatst (Cohn). De monologen hebben een duidelijke impact op het bewustzijn van Godelieve. Doordat het citerend gehalte expliciet wordt aangegeven, blijft de afstand tussen de verteller en het geciteerde personage duidelijk. Enerzijds ervaart de lezer de bewustzijnsvoorstelling als een waarheidsgetrouwe voorstelling van het denken en spreken van het personage. Anderzijds maakt de afstand tussen personage en verteller duidelijk hoe de verteller het bewustzijn van het personage ervaart. Godelieve accepteert het bewustzijn van de Dominee voluit.

De allerlaatste monoloog van de Dominee bij hun afscheid sluit ze af:

‘Je [de Dominee, bv] moet vlug weerkeren,’ zei ik. ‘Ik [Godelieve, bv] zal je nodig hebben. Jij bent thans de enige waar ik op steunen kan.’ Ik wist eensklaps hoe eenzaam ik me zou voelen, zonder hem. (325)

Van het bewustzijn van de moeder distantieert Godelieve zich.

Er was een wanhopige klank in haar stem. Ik voelde dat ze om zich heen keek, vertwijfeld door het duister dat haar belette mijn gelaat te zien. Het had geen belang, dacht ik. (303)

Er zijn ook een aantal bewustzijnsverhalen in de derde persoon. Godelieve stelt in de derde persoon het bewustzijn voor van een aantal nevenpersonages (de garde, de rechercheur, een passant). Het bewustzijnsverhaal is de meest indirecte techniek om een bewustzijn weer te geven. Die passages maken weinig duidelijk over het bewustzijn van Godelieve. Ze bieden de lezer wel inzicht in de ruimere bewustzijnscontext. Er klinken vaak algemene waarheden over de menselijke natuur in door. Zo zijn er in het verhaal over de rechercheur en de passant oudtestamentische citaten over het harde bestaan van de mensen [Jeremia 10,2; (285)] [Spreuken 9: 16-18 (223)]. Die bewustzijnsverhalen zijn als grammaticale verteltechniek een inhoudelijke parafrase in de stijl en de woordkeuze van de verteller. Achteraf blijken ze ook onderdeel van een droom te zijn.

Al deze vormen van bewustzijnsvoorstelling zijn zo met elkaar verweven en in het groter geheel ingebed, dat het geheel de allure van een innerlijke monoloog krijgt. Ze wordt gedeeltelijk los van tijd en plaats gemonteerd. Er is *sensu stricto* geen sprake van een 'autonome monoloog' of van een 'geheugenmonoloog' zoals Dorrit Cohn ze definieert. Het bewustzijn is hier immers niet uitsluitend op het verleden gericht en er zijn verhalende passages. Daarom verkies ik hier de term 'bewustzijnsmonoloog' in de ruimste betekenis. De vertelinstantie formuleert voor zichzelf wat haar bewustzijn doorkruist. De lezer rangschikt alle narratieve vormen die in dit vertellersdeel aan bod komen onder het bewustzijn van de ik-verteller. De descriptieve en rapporterende passages, de dialogen, de monologen en de bewustzijnsverhalen in de derde persoon maken voor de lezer deel uit van het bewustzijn van de vrouwelijke verteller.

Nadat ze schuilplaats van de Joker verklikt heeft, is er een laatste gesprek met de Dominee voor die uit het dorp weggaat. In een mijmering tussendoor zet Godelieve al die vormen van bewustzijnsvoorstelling voor zichzelf op een rijtje:

Wat was er gebeurd? Het was alsof de *gebeurtenissen* [verklikking, bv] van deze nacht reeds tot een ver verleden behoorden, samen met de *herinnering* aan de wonderlijke ontmoetingen met Claude en de Joker, het gevecht achter de herberg, de zenuwslopende onrust na de moord, mijn vreemde *dromen*. (322) (mijn cursivering)

Hier krijgt de bewustzijnsvoorstelling achteraf een stempel van een geheugenmonoloog die alle gehanteerde vertelvormen overspant.

Ik citeerde reeds het begin van het Godelievedeel. 'Al het voorgaande was slechts droom geweest. Mijn leven begon toen ik me [...]' (215). Het heeft het cachet van een gesproken verhaal, een aan zichzelf vertelde overweging. Dat een eventuele luisteraar - zij het de verteller zelf - die het achteraf weergeeft, ontbreekt is volgens Cohn een kenmerk van een 'autonome (innerlijke) monoloog' (Cohn, 1978, p. 175). Voor een innerlijke monoloog

pleit ook het gegeven dat de ik-verteller de derdepersoonsverhalen die zich buiten haar bewustzijn afspelen, in haar dromen incorporeert. Bovendien suggereert ze ook dat ze alles wat er concreet rondom haar gebeurt als in een droom beleeft.

Ik wist het', dacht ik. Ik wist dat hij dood was.' Als in een droom beklom ik de trappen, trad mijn kamer binnen en wierp me gekleed op bed. (219)

Dat ze haar overweging hier in de directe rede aanhaalt, wijst op een monoloog. Ze sluit de weergave van de echte droom, die op die passage volgt af met:

'Mijn God, ik heb gedroomd,' prevelde ik. [...] Ik moet het me herinneren,' zei ik plotseling. De klank van mijn eigen stem overstemde een ogenblik het geluid [van een ratelende, bv] kar die over de kasseiweg aan kwam hotsen, langzaam en ritmisch als de gebroken roffel van een dodenmars. (225)

Af en toe sluipt er ook een voor de autonome monoloog typerende exclamatie-syntaxis in (Cohn, 1978, p. 223). 'Claude. Ach Claude. Waar was hij thans?' (215). Ook de soms associatieve opbouw zoals rond het ruisen van de bomen en de biezen in het fragment met de rechercheur en de passant, zijn typerend voor een innerlijke monoloog.

Het bewustzijn van de vrouwelijke verteller wordt op die manier niet rechttoe rechtaan voorgesteld. De bewustzijnsvoorstelling is gevuld met bewustzijns-elementen die afkomstig zijn van andere personages. Het effect daarvan is dat het wordt ervaren als het bewustzijn van een nog jonge vrouw, een onervaren, jong personage dat zichzelf leert begrijpen aan de hand van (vooral mannelijke) bewustzijnen die meer levenservaring en -inzicht hebben.

Kortom: Het Godelievedeel is over het geheel genomen een bewustzijnsmonoloog, een vorm van een innerlijke monoloog waarin diverse vertelwijzes door elkaar verweven worden. Brokstukken van egovertelling worden vermengd met dialogen in de directe rede, met monologen van personages en met associatief opgebouwde, door een 'disembodied' medium' weergegeven, bewustzijnsinhouden. Zo wordt het bewustzijn van een onervaren vrouwelijk personage weergegeven.

Vertelinstantie, focalisatie, bewustzijnsvoorstelling en vrouwelijkheidsconstructie in het geheel van de roman

In de eerste twee vertellersdelen van *De duivel vaart in ons* zijn de mannelijke extradiëgetische – homodiëgetische (autodiëgetische) vertellers Claude en de Joker aan het woord. Het vrouwelijk personage Godelieve is bij beide vertellers slechts heel even subject van de

vertelling in een laatste gesprek, eerst met Claude en daarna met de Joker. Ze geeft er in een flits een glimp van haar rol in de geschiedenis bloot. In haar eigen deel is zij op haar beurt de dominante extradiëgetische-homodiëgetische verteller. Haar hele vertelling is echter doorweven met wat anderen zeggen en vertellen. Zij komen als ondergeschikte intradiëgetische vertellers aan het woord. De anderen zijn vooral mannen en haar eigen inzicht wordt haar hoofdzakelijk door de Dominee aangereikt. De inbreng van haar moeder in de vertelling weegt daar nauwelijks tegen op.

De roman construeert in zijn geheel vrouwelijkheid binnen het kader van respectievelijk het klerikale en het nietzscheaanse mensbeeld. De drie vertellers geven de Dominee als intradiëgetische verteller een ruim aandeel in de constructie daarvan. Hij is bij uitstek een gnomische figuur. Dat hij Claude en de Joker als 'mijn zoon' en Godelieve als 'mijn kind' aanspreekt, verleent hem een vorm van geloofwaardigheid. Het is een goed voorbeeld van wat bij Fludernik 'typification' wordt genoemd. Het zijn cliché-aansprekingen, waardoor uitspraken van de Dominee voor de lezer de allure van belerende, filosofische, eventueel religieuze ideeën krijgen.

De drie extradiëgetische vertelinstanties worden elk door een specifieke vertelhouding gekenmerkt. Het zijn alle drie homodiëgetische vertellers bij wie de afstand tussen vertellend ik en belevend ik niet groot is. Er is telkens een gemiddelde tot hoge graad van autodiëgesis. Er is in hun hoofde weinig verrijkt inzicht achteraf. Claude brengt hoofdzakelijk een egoververtelling met een toets van een geheugenmonoloog. De Joker wordt geconstrueerd in een zelfvertelde monoloog in zijn eigen taal en stijl, alsof hij uitgebreid verslag uitbrengt aan een niet-gedefinieerde narratee. Bij Godelieve gaat de egoververtelling over in een bewustzijnsmonoloog en er is een belangrijk aandeel van monologen van andere personage. In die bewustzijnsmonoloog worden ook bewustzijnsverhalen over derde personen opgenomen.

De mannelijke vertelinstanties (Claude en de Joker) domineren expliciet hun vertelling. De vrouwelijke vertelinstantie is verwarmer en als verteller komt ze dan ook als minder betrouwbaar over. Het bewustzijn neemt als het ware de vertelling van haar over. Het neemt ook in 'dromen' bewustzijnsverhalen over mannelijke derden in zich op. Bovendien zijn er de monologen van de Dominee die sterk bepalend zijn. Over het geheel van de roman is de vertelling slechts marginaal vrouwelijk.

De dominante verteller is doorgaans de voornaamste focalisator. In de drie delen is de focalisatie deels iso- en deels exoperspectivisch. Bij Claude is het aandeel van de isoperspectivische focalisatie het grootst. Ze is eerder beperkt tot zijn eigen denken en voelen. Hij heeft weinig toegang tot het bewustzijn van de anderen. Het meisje doorgrondt hij helemaal niet en haar moeder wantrouwt hij om haar schoonheid (33) (54). Het meisje wordt bij hem een sprookjesfiguur (224).

Bij de Joker is de focalisatie minder isoperspectivisch. Zij is meer gericht op doen dan op reflectie. De Dominee zet hem op het spoor van het meisje en de Joker steekt de hand uit naar wat hij instinctmatig begeert. Bij Claude is de focalisatie voor een groot

gedeelte retrospectief, bij de Joker is ze synchroon. De Joker heeft daardoor nog minder zicht op het denken en voelen van het meisje. Binnen zijn focalisatie is vrouwelijkheid geconstrueerd als wat een 'gezonde' man begeert en waarvoor hij met andere mannetjes vecht. 'Dan zal ik haar hebben', zei ik [de Joker] beslist. 'Het zou zonde zijn haar aan een ander te laten' (123).

Bij Godelieve is de focalisatie in grote mate exoperspectivisch. Het wekt de indruk dat zijzelf weinig inzicht heeft in haar vrouwelijkheid. Ze wordt hier geconstrueerd als een onwetend jong meisje dat onverhoeds haar 'jouissance' ontdekt als ze door de 'fascinerende dierlijkheid' van de Joker 'overweldigd' wordt (219-220). Bovendien is de vrouwelijke focalisator in de deze eerstpersoonsvertelling zo geconstrueerd dat ze wordt aangevuld door de focalisatie van haar moeder als volwassen vrouw en door een mannelijke gnomische focalisator als de Dominee. Ze wordt als focalisator duidelijk minder bekwaam geacht. De Dominee doet haar inzien wat haar uiteindelijke keuze voor de Joker bepaald heeft. De besluiten die ze daaruit trekt zijn dan wel voor haar rekening. Daar krijgt ze voor het eerst een vrouwelijk inzicht toebedeeld. Het is de rol van de vrouw om de man te socialiseren. De ontmaagding en eventueel een kind zal hem aan haar en aan de samenleving binden. Zijn vader wilde zich niet aan haar moeder binden omdat zij geen goede moeder zou zijn en hij bleef Dikke Mans, zijn minder aantrekkelijke vrouw, trouw omdat zij de moeder van zijn kind was.

Ook de bewustzijnsweergave reflecteert dit onevenwicht tussen mannelijkheid en vrouwelijkheid. In de egoververtelling door Claude en de zelfvertelde monoloog door de Joker wordt voornamelijk het bewustzijn van deze mannelijke personagevertellers/focalisatoren voorgesteld. Geen van beide doorgrondt het meisje. Haar bewustzijn komt in die mannelijke delen amper aan bod. In haar eigen egoververtelling – wat een beperkt deel van haar vertelling is – wordt het vrouwelijk bewustzijn evenmin diepzinnig voorgesteld. Ze wordt voorgesteld als een nog maagdelijk meisje dat nog geen inzicht heeft in haar vrouwelijkheid. Na de defloratie krijgt ze in de monoloog van haar moeder inzicht in een volwassen vrouwelijkheid. De Dominee geeft haar eerder informatie over mannelijkheid. In de bewustzijnsverhalen over anderen die in de droomweergave geïntegreerd zijn, wordt haar een oudtestamentisch aandoende vrouwelijkheid voorgehouden. 'Als er een vrouw in het spel is verliezen mannen hun verstand, zegt de garde en hij citeert Spreuken 9: 17-18. Dit en andere oudtestamentische citaten laten sporen na in haar bewustzijn. 'Ben ik niet schuldig? [aan de dood van Claude, bv], vraagt ze zich af. 'Zijn vuisten [van de Joker, bv] werden van moord doortogen toen zijn handen op mijn borsten lagen.' En haar bewustzijn citeert Psalm 37.8

Want mijne lendenen zijn vervuld met bedrieglijkheden; er is gene gezondheid meer in mijn vlees. En dat ik slechts een vrouw was, overwonnen en afgemat in al mijn zinnen. O lichaam. O ijdelheid. (286-287)

Vanuit narratologisch oogpunt is de vrouwelijkheidconstructie in *De duivel vaart in ons* dominant mannelijk ingekleurd. Vrouwelijkheid wordt in de marge daarvan geconstrueerd. Wat als vrouwelijke visie wordt voorgesteld is een ondergeschikte rol van socialisering van de man door de vrouw.

Bij dit alles komt nog de opbouw van de roman. Eerst komt de 'klerikaal' opgevoede Claude, daarna de nietzscheaanse Joker aan het woord. Claude delft het onderspit. En de gnomische Dominee brengt de vrouwelijke vertelinstantie het inzicht bij in de rol van vrouwelijkheid zoals die in dit nietzscheaanse mensbeeld geconstrueerd wordt. Wel brengt de vrouwelijke vertelinstantie een vrouwelijk aspect van de kracht van (ook vrouwelijke) begeerte ('jouissance') en van het verband met de samenleving aan bod. Ze beschrijft hoe ze lichamelijk onweerstaanbaar door de Joker wordt aangetrokken. Ze besluit hem te verraden nadat haar moeder vertelde hoe de vader van de Joker eertijds een verband legde tussen trouw en moederschap (302). Een veroordeling door het gerecht zal de Joker louteren zodat zij samen een maatschappelijk verantwoord leven kunnen leiden.

4.4 Karakterisering van personages

De personages worden in *De duivel vaart in ons* gepresenteerd als existentiële prototypes die met een sociale context verbonden worden. De jonge vrouw Godelieve maakt uiteindelijk een keuze tussen de verburgerlijkte, klerikale, Claude en de nietzscheaans dionysische Joker, die de voorburgerlijke agrarische levenswijze representeert, waarmee de proletariërs nog affiniteit hebben. Uiteindelijk kiest zij voor de Joker, die ze in de verburgerlijkte samenleving wil integreren.

Vervolgens analyseer ik hoe deze roman het masterverhaal herschrijft. Hoe het dominante burgerlijke vertoog het voorburgerlijke klassenvertoog recupereert. Daarna reconstrueer ik hoe het personage Claude de ideologemen van de klassenaliënantie en van het ressentiment reconstrueert. Met een personageschema van de verscheidene vrouwelijkheidconstructies kom ik uit bij het gemeenschapsconstituerend ideologem. Ten slotte deconstrueer ik de (gender)ideologische eigenschappen van de personages met een analyse van het taalgebruik in de bewustzijnsvoorstelling en van het kijken (de blik) in de focalisatie.

De analyse van de karakterisering beperk ik hoofdzakelijk tot de drie voornaamste personages: Claude, de Joker en Godelieve. De anderen, zoals de Dominee, de vader en de moeder, komen slechts zijdelings aan bod. De verscheidenheid in de vrouwelijkheidconstructie wordt enkel betrokken bij de analyse van het communautair ideologem.

De existentiële personages

De drie hoofdrolspelers in *De duivel vaart in ons* zijn niet echt psychologisch subtiel uitgewerkt. Ook al gaat het over liefde en verliefdheid, er komt weinig psychologie aan te pas. De personages zijn neergezet als types die niet zozeer verwijzen naar de sociale instituties waarin ze fungeren, zoals in een realistische roman gebruikelijk is. Ze staan eerder voor filosofische denkbeelden. Voor het meisje Godelieve geldt dat zij slechts een rol toebedeeld krijgt in de manier waarop de maatschappij seksualiteit en gender reguleert.

In de eerste hoofdstukken wordt de sociale context geschetst met de dualiteit tussen de proletarische onderklasse en de dominante werkgeversgroep. De drie hoofdpersonages bewegen zich aan de randen van die onderklasse. De Joker wordt geconstrueerd als een type dat aanleunt bij de voorkapitalistische agrarische levenswijze. Als kind spijbelt hij en leeft hij als een volleerde stroper. Als jonge kerel ontsnapt hij vanaf zijn dertiende als zeeman uit de samenleving. Na zijn terugkeer zoekt hij slechts werk omdat het meisje, op wie hij zijn zinnen heeft gezet, dat van hem blijkt te verwachten.

Claude wordt, dankzij de positie van zijn vader als meestergast, door zijn collegeopleiding en door zijn vriendschap met de kleinzoon van een 'nijveraar' als een renegaat getekend. Het meisje Godelieve wordt door haar ouders angstvallig van de proletariërs en hun 'ballast' weg gehouden. De 'klei', de 'ballast' staan niet enkel voor het harde labeur. Ze symboliseren ook de hele manier van leven van de 'lui uit het dorp'. Van Claude zegt de moeder: 'Hij had geen ballast, de jongen. Hij was zo beschaafd en vriendelijk' (227). Godelieves vader doet er van zijn kant alles aan om haar via 'het bed van Claude' uit de onderklasse te laten ontsnappen. Daarrond cirkelen de proletariërs met hun leven van hard labeur, maar vooral met hun uitspattingen in drank, seks en vechtpartijen. In die zin zijn de personages tot op zekere hoogte sociale types.

Veel meer echter zijn vooral Claude en de Joker levensbeschouwelijke types. Claude wordt getypeerd als een 'klerikaal' door zijn opvoeding in het college. Die opvoeding bepaalt zijn houding tegenover vrouwen in het algemeen en tegenover het meisje in het bijzonder. Hij houdt zich ver van het bordeelgedoe in de herberg (45) (52). Hij heeft 'een onverklaarbare afkeer' voor de 'donkere schoonheid' van Godelieves moeder (54). Van het meisje houdt hij schuchter platonisch en hij wijst haar af als ze zich aanbiedt. Hij is er niet genoeg van overtuigd dat zij echt van hem houdt (91). Hij wil geen seks voor het huwelijk. 'Zeg dat je van me houdt en dat je met me trouwen wil' (91). In zijn gnomische analyse ervan fileert de Dominee dit klerikalisme tot op de graat. Voor hem is het morbide levensonkunde en luidde het de dood van de beschaving in (271-272).

De Joker is niet enkel sociaal ongebonden. Hij wordt geschetst als het prototype van de nietzscheaanse dionysische mens. Hij is de tegenpool van de 'klerikale' Claude. Hij is in de woorden van de Dominee het prototype van de mens 'aan wie God gedacht [moet] hebben toen hij de mens schiep' (272). Hij is een 'knaap met een levensdrift die onver-

moeibaar is'. Hij leeft 'uitsluitend fysisch' en wie hij lief krijgt, begeert hij en neemt hij. 'Hij is de enige die in een verdwaasde tijd en in een verdwaasde wereld de sleutel tot het geluk gevonden heeft' (271).

Het gevecht tussen Claude en de Joker is uiteindelijk de clash tussen het 'klerikale' en het nietzscheaanse type. 'Twee werelden hebben elkaar gekruist' (224). De Dominee legt de lezer die ideologische lezing expliciet op. Door zijn suggestieve vragen heeft hij Claude ertoe gebracht zijn klerikale levenshouding in te zien en de last ervan uiteindelijk van zich af te werpen. Die bruuske, radicale ommekeer wordt niet op psychologisch vlak voorbereid, maar op levensbeschouwelijk niveau. De Dominee zingt voor het meisje de lof van de nietzscheaanse mens en hij brengt haar bij dat de dood van Claude slechts een onafwendbaar detail is in de geschiedenis. Zij hoeft wroeging noch verdriet te voelen om Claudes dood. De jongen is 'in die wereld nooit op zijn plaats geweest.' Zijn dood 'is helemaal niet vreselijk' (245). Zelf beseft ze dat ze van hem gehouden heeft als 'van een dode' (215). 'Zelfs de grootste schurk van de wereld kan op een dode geen moord plegen' troost ze zichzelf (223).

Het meisje Godelieve krijgt als personage de minste invulling. Sociaal en ideologisch is zij een onbeschreven blad. Voor de Joker haar pad kruiste, 'koesterde' ze zich 'in de verzwegen liefde van Claude' (219). Als de Joker haar overweldigt, eindigt het bij haar 'in een verrukkelijke overgave' (220). De 'fascinerende dierlijkheid' (220) die ze 'in zijn ogen zag' (221) brak haar 'weerstand' (224). Op slag ontdekt ze haar vrouwelijke 'jouissance'. Het is geen proces van een geleidelijke ontdekking. Het overvalt haar. Bijna onmiddellijk legt ze een verband tussen het bloedspoor van haar ontmaagding en een band voor het leven. Seks staat voor haar als vrouw ook in een direct verband met een mogelijke zwangerschap. Dat besef zette haar ertoe aan om de schuilplaats van de Joker te verraden zodat hij kan worden aangehouden en berecht. Het is de rol die in *De duivel vaart in ons* aan de vrouw wordt toebedeeld. De 'Geschlechtlichkeit', dat levensinstinct bindt de man die seks met haar heeft aan de vrouw. Zij maakt een einde aan het zwerversbestaan van de Joker, los van de maatschappij. Ze klinkt zijn geluk aan het hare vast. De Dominee geeft haar gelijk. Ze moest de Joker 'pijn [...] doen, om hem met geweld voor zichzelf te behoeden' (317). De jonge vrouw krijgt hier louter een socialiserende rol. Als ze een laatste keer in de armen van de Joker ligt, overweegt Godelieve dat hij

even hopeloos als Claude van de gemeenschap was vervreemd. Hij leefde in een eigen wereld, net als Claude, maar verder verwijderd van de werkelijkheid.[...] Claude [had] zich rekenschap gegeven van het conflict [tussen gevoel en geest, bv]' en kwetste [...] zich bestendig aan de werkelijkheid. De Joker niet. Zijn leven was [...] één enkel zorgeloos en zonnig avontuur. Zelf thans besepte hij niet dat hij [...] de heiligste wetten der mensen vergruizeld had, en dat de wet hem op haar beurt vergruizelen zou. (296)

De hoofdpersonages zijn manifeste levensbeschouwelijke types. Ze krijgen weinig psychologische diepgang. De Joker wordt vooral van buitenaf, vanuit het standpunt van de anderen gezien. Hij is amper tot introspectie in staat.

Ik [...] probeerde mijn gedachten een beetje bij het probleem van het meisje, Claude en de Sint-Pietersavond te houden. Doch mijn geest is nu eenmaal slechts het achterlijk kind in de gezonde familie geweest en dus gaf ik het op. (191)

Claude en Godelieve worden van binnenuit getypeerd, zij het dat er voor de weergave van het bewustzijn van Godelieve veel inbreng van buitenaf wordt aangevoerd.

De personages zijn niet altijd coherent uitgewerkt. De Joker wordt het coherentst neergezet. Hij is en blijft een man van instinct en daadkracht. Onder invloed van het meisje wordt hij enigszins emotioneel.

Ik voelde me plotseling wonderlijk te moede. Misschien had de zachte stem van het meisje één enkele edele snaar aangeraakt die sedert jaren ergens in mijn hart had liggen roesten. (167)

Diepgaand is het effect niet. Hij sluit die vluchtige overweging af met: 'Het was een gevaarlijk ogenblik' (167).

Ook na de dood van Claude blijft hij de roekeloze vechtersbaas die haar 's nachts opzoekt, die haar vader en de rechercheurs tart. Als hij na haar verraad wordt opgepakt, lacht en gekscheert hij met de lui die hem oppakken.

Ook Claude wordt als coherent neergezet. Hij is en blijft in de termen van de roman 'klerikaal' ingesteld. Al is er van bij het begin de onrust die veroorzaakt wordt door de aanwezigheid van de Joker, zelfs al is die al jaren uit het dorp verdwenen. De opmerkingen van de Dominee doen Claude steeds meer twijfelen aan zijn 'klerikale' opstelling, zeker als het over zijn relatie met het meisje gaat. Hij blijft coherent tot na zijn laatste gesprek met Godelieve. Tijdens de wilde Sint-Pietersnacht zit hij nog rustig in het café naar de hossende meute te kijken. 'Ik bestelde een glas bier en vervulde mijn rol van toeschouwer' (103). Het inzicht dat hij haar 'al die jaren [...] had begeerd', overvalt hem 'in een flits' (106). Hij beseft dat hij een 'verblinde dwaas' geweest is en 'een man die met vooruitgestoken handen door de duisternis strompelde, beangstigd door een spookbeeld van een valse moraal' (106).

Godelieve is als personage het minst coherent. In het Claudedeel wordt ze geconstrueerd als het meisje dat beantwoordt aan Claudes platonisch en pastoraal ideaal. Hij ontmoet haar meestal onder een boom, waar zij zit te lezen of te handwerken. De Joker boezemt haar onmiddellijk afkeer in, al maakte zijn gedrag haar 'onrustig' (216). Haar ontmaagding voelt als een overweldiging (220), als een verkrachting (303) aan. Als in 'een flits' – ook bij haar – ziet zij in dat ze 'ziel' heeft. 'Niet met een lidwoord.' Het is de Dominee die haar dit gezegd heeft. Die nietzscheaanse 'ziel', beseft ze, bestemde haar voor de Joker.

‘Was het omdat ik *ziel* heb, dat ik gelukkig was toen de Joker me overweldigde? Dat die overweldiging in een verrukkelijke overgave eindigde?’ (220). Haar jarenlange omgang met Claude heeft geen enkel belang meer voor haar. Net zoals Roza in *Het hart en de klok* wil zij binnen de maatschappelijke context een relatie uitbouwen met de man die haar seksueel beroerd heeft.

Het masterverhaal

In deze realistische roman verwijzen de types naar de bredere context van de gemeenschap en van de verwantschapsbetrekkingen. In *Het hart en de klok* figureerden de personages binnen de context van de burgerij en van de patriarchale verhoudingen. In *De duivel vaart in ons* wordt die context gevormd door de proletarische klasse en de socialisering in burgerlijke zin van de verwantschapsbetrekkingen. Volgens Brecht dringen de contradicties uit die sociale context door in de identiteit van de mens. Ze zijn terug te vinden in de imaginaire identiteit van personages.

Als onderliggend masterverhaal (Althusser) analyseer ik in *De duivel vaart in ons* hoe het voorburgerlijke klassenvertoog, dat hier nietzscheaans wordt ingevuld, in het dominant geworden burgerlijk vertoog wordt opgenomen.

In de proletarische klasse die hier als narratieve context fungeert, woedt nog het hartstochtelijke, tomeloze uitleven van de elementaire levensinstincten in knok- en braspertijen en in orgieën. Die personages pakken wat of wie zich aandient en de sterkste haalt het. Maar de kapitalistische industrie heeft nood aan goede, gedisciplineerde werkrachten. De oude Steen hield daaraan strak de hand, ook buiten de werkvloer. Het waren haast feodale verhoudingen. Zijn opvolger, zijn schoonzoon vierde de teugels met een ‘golf van bandeloosheid’ tot gevolg. De oorlog en de golf van overvloed daarna door de herstelindustrie deden de rest (22–25.) ‘De lui [gedroegen] zich alsof ze van de duivel bezeten waren’ (248). Voor Claude en voor Steens kleinzoon is het ‘de heksenketel der verdwazing’ waarin beiden zich uiteindelijk lijken te willen storten (107).

De contradictie tussen anomie en maatschappelijke discipline bepaalt de figuur van Claude. Uiteindelijk gooit hij de hem aangeleerde beschaving van zich af. Ook in de figuur van Godelieve zit die contradictie. Aanvankelijk gedraagt ze zich als het prototype van het beschaafde, ongerepte burgerlijke meisje. Ze wordt door haar vader op een haast scrupuleuze manier daarnaartoe geleid. Ze raakt toch in de ban van de levensdrift van de Joker. Al wat ze aan Claude waardeerde, verzinkt in het niets. Toch verraadt ze de schuilplaats van de Joker opdat zij samen een plaats vinden in die ‘beschaafde’ samenleving. Als vrouwelijk personage krijgt zij net als Roza in *Het hart en de klok* in deze romans de rol van

synthetiserend medium. Zij houdt de mogelijkheden op een verburgerlijkt verantwoorde man-vrouwrelatie open, ook voor de in wezen bandeloze Joker.

Zo wordt het voorburgerlijk vertoog in de figuur van de Joker als tegenstem artificieel gereconstrueerd, gemarginaliseerd en uiteindelijk door de relatie met Godelieve in het hegeemoniaal vertoog ingekapseld. Tegelijk wordt de door het klerikalisme verkalkte burgerij gerevitaliseerd.

Ideologeem (1): klassenaliënantie en ressentiment

In *De duivel vaart in ons* (1946) kunnen we ‘klassenaliënantie’ als protonarratief reconstrueren in de figuur van Claude. Hij is het van zijn klasse vervreemde personage. Hij heeft als enige van zijn generatie arbeiderskinderen gestudeerd en is bediende geworden. Volgens Jameson is klassenaliënantie (‘déclassement’) samen met desaccumulatie (‘disaccumulation’) en ressentiment (‘ressentiment’)⁴⁰ (Jameson, 1981[2002], p. 73) een vaak voorkomend ideologeem in de negentiende-eeuwse moderne roman (Marling, 1994, p. 283). Klassenaliënantie is ‘treason of intellectuals perpetually suspended between two social worlds and two sets of class values and obligations’ (Jameson, 1981[2002], pp. 187-188). Claude verwoordt het als verteller zo:

Ik had me losgemaakt van de stand waar ik door mijn geboorte toe bestemd was; en ik had geloofd dat dit voldoende was om in een andere stand opgenomen te worden. Maar halverwege was ik blijven hangen, als een drenkeling tussen de oever en het zinkend schip. [...] De analfabete massa [...] benijdde me. Maar was *ik* het niet, die *hen* benijden moest? (76-77)

In de van zijn klasse vervreemde intellectueel als personage ziet Jameson de emanatie van een narratieve figuur waarin de lagere klasse zichzelf reorganiseert rond een gepri-vilegieerd centrum. Hij behoort zowel tot de hogere als tot de lagere klasse (Jameson, 1981[2002], p. 182). Hij belichaamt het antagonisme tussen twee sociale werelden en twee sets van klassenwaarden en -verplichtingen. Die klassenwaarden hebben in deze roman een ideologische connotatie. Op die manier wordt ook het ideologeem van het ressentiment geherformuleerd. Iedere contemporaine lezer begrijpt een dergelijk personage onmiddellijk als dusdanig (Jameson, 1981[2002], p. 188).

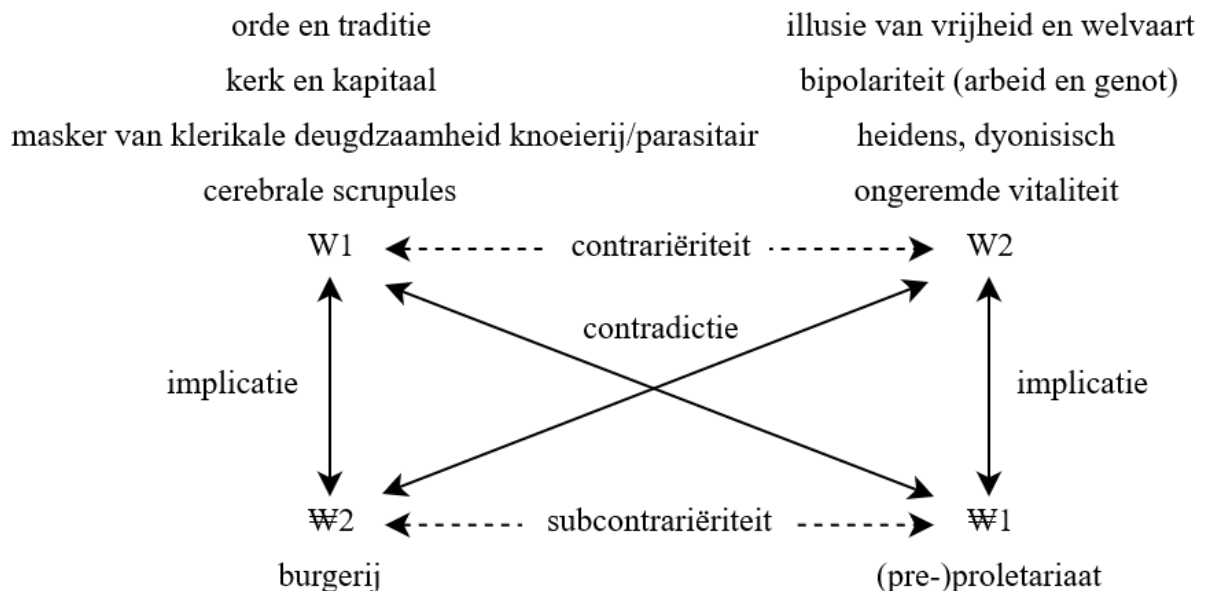
⁴⁰ Jameson verwijst naar Nietzsche bij wie ressentiment in *Zur Genealogie der Moral* (1887) de ‘imaginaire’ wraak van de slavenmoraal is. Zij verleggen de blaam voor hun eigen ellendig bestaan door de heersersmoraal te devalueren (Nietzsche, 1887 [2009 eKGBW], pp. Abschn I-§10).

De duivel vaart in ons schetst een duale sociale wereld. Er is de burgerlijke kapitalistische klasse van de 'nijveraars' met haar verplichtingen en klerikale waarden (W1). Daartegenover staat de arbeidersklasse en aan de rand daarvan de 'dagplukkers' die zich nog niet in het kapitalistische arbeidsgareel laten inpassen. Zij representeren de pre-industriële, rurale leefwijze. Zij benaderen waarden functioneel. Honger, vermoeidheid, lust zijn een motief om te handelen (Weeks, 1999). In de arbeidersklasse leven die waarden verder naast hun arbeidsinstelling. Hun waardebeleving (W2) is tweepolig: arbeid en genot (Van de Maele, 1987).

Die waarden uit de subtekst krijgen een symbolische representatie, een imaginaire constructie in de personages (Keunen, 2015, p. 123). Stefan, de vriend van Claude, Claude zelf en de 'nijveraars' representeren de klerikale, burgerlijke waarden. De Joker, zijn vader (de Eenzame), de moeder van Godelieve en de arbeiders in hun vrije tijd symboliseren de preproletarische waarden. De arbeiders dragen daarnaast ook de proletarische waarde arbeid uit.

Claude die uit de arbeidersklasse stamt is daarvan door zijn opvoeding vervreemd. Ook de vader van het meisje wil dat zijn dochter uit 'de klei' ontsnapt, dat ze verlost wordt van de 'ballast' van de (pre)proletarische waarden.

Het semiotisch vierkant legt de complexe relaties tussen deze klassenwaarden en hun invulling bloot. In de personages manifesteert zich een verschillende inconsistente synthese, die resulteert uit de dialectische semiotische dynamiek.



De contraire waarden W1 en W2

In de tekst vinden we enerzijds waarden (W1) als orde en traditie, het samengaan van kerk en kapitaal, waarbij een parasitaire klik zich onder een masker van deugdzaamheid

te buiten gaat aan 'knoeierijen'. De pastoors hebben de beschaving de christelijke waarden opgedrongen. Jonge mensen die 'klerikaal' worden opgevoed, worden belast met cerebrale scrupules. Het maakt hen tot parasitaire persoonlijkheden.

W1 wordt geconstrueerd in het personage Claude en in de vertegenwoordigers van de sociale stand waartoe Claude had willen behoren. Zij staan voor de klerikale burgerlijke beschaving in de eerste fase van het kapitalisme, die Ernest Mandel als het 'liberaal kapitalisme', of 'het kapitalisme van de vrije concurrentie' bestempelde (Mandel).⁴¹

Daartegenover staat W2 met bij de arbeiders de illusie van vrijheid en welvaart; met de bipolariteit van arbeid en genot en met een ongeremde vitaliteit die heidens-dionysisch is en die ze overgehouden hebben uit het prekapitalistische tijdperk.

W2 krijgt gestalte in arbeiders als de kraanman, de Klopper e.a. die met elkaar wedijveren in arbeidsprestaties en krachtpatserijen en die zich daarnaast uitleven op kermis- en in bacchanalen. Daarin worden ze meegesleept door de heidens-dionysische ongeremde vitaliteit die in de Joker en in de marge daarvan het meisje gepresenteerd wordt. Ze spruit voort uit de agrarische, preproletarische manier van leven.

Contrariëteit en subcontrariëteit

W1 en W2 zijn aan elkaar contrair. Ze verdragen elkaar niet en ze kunnen niet zonder elkaar. Claude en de Joker, als de voornaamste representanten van hun groep, ervaren elkaar van kleins af als rivalen. Toch kunnen ze niet zonder elkaar. Ze profileren zich in contrariëteit met de ander.

Claude benadrukt in zijn beschrijving van de Joker telkens hoe grondig verschillend ze van elkaar zijn. In een laatste discussie houdt de Joker Claude een spiegel voor: Claude is niets van wat hij is. Hij is op alle vlakken de mindere. Ze meten zich bij elkaar af. Claude voelt zich moreel superieur ten opzichte van de Joker. Voor de Joker staat Claude voor de verbasterde klerikale scrupuleuze moraal.

Claude heeft heimwee naar het tijdperk van de Oude Steen waarin orde en traditie het leven van nijveraars en arbeiders reguleerden. Hij bewondert zijn vriend Stefan omdat hij zijn plicht als soldaat niet wil ontlopen omdat dat zijn grootvader zou ontgoochelen. Op zijn begrafenis wordt Claude zelf omschreven als een 'goed christen, een voorbeeld voor elk plichtbewust katholiek' (278). Maar zijn opvoeding in een katholiek college heeft hem opgezadeld met cerebrale scrupules die hem 'krachteloos' maken tegenover de

⁴¹ In zijn reconstructie van de geschiedenis van het dorp (derde hoofdstuk) vermeldt Claude hoe Steens monopolie afbrokkelde. 'De concurrentie laaide op. De wilskracht, die door de Oude Steen onverdeeld kon aangewend worden om zijn gezag over het dorp te handhaven, moest thans in de strijd geworpen worden om het hoofd te bieden aan de aanvallen van de jongere bedrijven' (24).

Joker en tegenover het leven. Hij komt uiteindelijk tot de conclusie dat hij 'een vergeestelijkte dwaas [was geweest] die jaren, als een parasiet, de kracht van [zijn] lichaam had uitgebuit' (107).

Omdat hij niet helemaal tot die klasse behoort, ziet Claude ook in dat de verbinding tussen kerk en kapitaal een masker van burgerlijke deugdzaamheid oplevert waarachter financiële en sociale knoeierijen de dienst uitmaken. Het is een parasitaire klasse die rijk wordt op de rug van de arbeiders.

Claudes aversie voor het leven van de arbeiders is groot. Ze hebben volgens hem hun leven herleid tot arbeid en genot (36-37). Hij baalt van de krachtpatserijen waarmee ze op het werk en daarbuiten tegen elkaar op concurreren. Hun 'wilde, uitgelaten feesten' maakt hij slechts als meewarige toeschouwer mee. Ze wekken in hem een gevoel van 'afschuw' op (103). Aan de 'immoraliteit [...] de zonderlinge dingen' die er na middernacht in de herberg gebeuren, durft hij nauwelijks te denken (52). Daar verteren de arbeiders het loon dat ze verdienen even snel als ze het 'gewonnen' hebben. Hun gevoel van vrijheid en welvaart is voor Claude slechts een illusie.

Daaronder schuilt zijn aversie voor de ongeremde vitaliteit en het heidens dionysische in de moeder van Godelieve en in de Joker. De Dominee die deze levenshouding in woorden giet, is voor Claude een 'heksenmeester' die in de Middeleeuwen op de brandstapel zou zijn terechtgekomen.

Het oordeel van de Joker over zijn rivaal is compleet contrair aan dat van Claude over hem. Vooral de Dominee, als de inspirator van de Joker, verwoordt de aversie tegen de klerikale Claude, die volgens hem niet tegen het leven opgewassen was, die niets begreep van het dionysische. De hele beschaving van de burgerij is door de pastoors gecorrumpeerd.

Ook de Joker en zijn medewerkers hebben door dat de nijveraars knoeien met de politiek waar kerk en kapitaal elkaar vinden. Ze zien ook dat zij parasiteren op de inzet van de arbeiders.

Op het niveau van de subtekst kunnen we hieruit subcontrariëteit afleiden tussen de burgerlijke en de (pre)proletarische levensinstelling. Wat aan de oppervlakte van de tekst gepresenteerd wordt, reveleert de antinomieën uit de politieke realiteit die we niet onbemiddeld kunnen kennen.

Contradictie tussen W1 en ~~W1~~ en tussen W2 en ~~W2~~

Tussen W1 en ~~W1~~ en tussen W2 en ~~W2~~ bestaat er een relatie van contradictie. Ze sluiten elkaar uit. Men kan niet beide tegelijk zijn. Orde en traditie, parasiteren en knoeien op de rug van de arbeiders, klerikale deugdzaamheid – ook al is ze maar een masker – en de cerebrale scrupules sluiten alles uit wat de (pre)proletarische leefwijze inhoudt.

Die contradictie bepaalt het personage Claude voor zijn katharsis. Hij is slechts een meewarige toeschouwer bij de arbeid van de dorpelingen van wie hij het werk regelt en

er toezicht op houdt. Hij kijkt vooral met afschuw naar de bachanalen in de herberg – al heeft hij het maar van horen zeggen. Hij haat alles wat de Joker doet. Naarmate Claude ouder wordt, wordt dat besef van fundamentele rivaliteit sterker. De Joker van zijn kant vindt dat Claude compleet onaangepast is aan het echte leven.

In een gesprek met Godelieve verwoordt de Dominee die contradictie tussen de Joker en Claude.

Hij [de Joker] is de enige die in een verdwaasde tijd en in een verdwaasde wereld de sleutel voor het geluk gevonden heeft. Hij leeft [...] zoals het de goede gewoonte was vóór de een of andere bende dwazen *beschaving* met schijnheiligheid verwarde. [...] De pastoors zijn de laatste jaren zo geweldig tegen de driften tekeergegaan dat de ene helft der lui masochisten en de andere mislukte asceten werden. In beide gevallen draaide het uit op een gevecht tussen geest en instinct en in beide gevallen was het resultaat erbarmelijk. Bij de Joker gaan instinct en geest hand in hand, geen sprake van herrie. Toen God de mens schiep moet hij aan de Joker gedacht hebben. (271-272)

Implicatie tussen W1 en ~~W2~~ en tussen W2 en ~~W1~~

De ene waarde impliceert de afwezigheid van de andere, maar ze vallen niet met elkaar samen.

Zowel Claude als Godelieve als representanten van W1 bewonderen de Oude Steen voor de manier waarop hij de – in hun ogen – atavistische traditie en orde vertegenwoordigt. Zij sluiten zich ostentatief af van de manier waarop de dorpelingen hun krachten in arbeid en genot ongeremd aanwenden in krachtpatserijen en drinkgelagen.

Godelieve kent de Bijbelteksten en de katholieke gebedsrituelen. Ze leest burgerlijke boeken die ze van Claude cadeau krijgt. Claude is opgevoed met cerebrale scrupules. Beiden hebben ze een diepe aversie voor de heidense, dionysische ongeremde vitaliteit van de dorpelingen en van de Joker.

De Joker staat voor W2. Hij weigert zich in te schakelen in de gevestigde arbeidsorde. Hij zoekt slechts werk omdat hij anders geen kans maakt bij het meisje op wie hij zijn zinnen gezet heeft. Maar hij lardeert zijn werk met stuntwerk en speelse plagerijen van zijn medewerkers. Hij verdraagt geen gezag. Hij negeert Claude als personeelschef en hij tart de vader van Godelieve die zijn herberg strak in de hand heeft. Hij heeft zijn zeemanservaring met vrouwen. Zo benadert hij ook Godelieve als een vrouw die hij begeert en die hij 'krijgen' zal.

Toch vallen die contradictoire waarden niet samen. Claude doorziet de knoeierijen van de parasitaire 'nijveraars'. Hij wordt er zich gaandeweg ook van bewust dat zijn klerikale opvoeding een complete mislukking geweest is. Godelieve wordt van bij de eerste ontmoeting met de Joker onrustig door zijn ongeremde vitaliteit. Ze laat haar niet onberoerd. Omgekeerd raakt zij bij de Joker een gevoelige snaar, die hij aanvankelijk probeert

te minimaliseren omdat het zijn houding doet wankelen. Onder invloed van het meisje vindt hij het op den duur een ongemakkelijke gedachte dat sensuele vrouwen als Martha, de dienstster in de herberg, zich tot hem aangetrokken voelen.

Klassenaliënantie

In de personages Claude en de vader van het meisje (en zo ook in het meisje als personage zelf) krijgt het ideologeem van de klassenaliënantie zijn symbolische resolutie. Die personages hebben hun wortels in de proletarische klasse.

Als kind is Claude bij afwezigheid van de Joker de aanvoerder van de proletarische dorpsjeugd. Het is de klasse waarbij hij door zijn afkomst hoort. Maar hij is verregaand van die klasse vervreemd. Hij wil behoren tot de burgerij, de klasse van zijn vriend Stefan en door zijn opvoeding heeft hij de waarden ervan geïncorporeerd. Hij bewaart desondanks enige kritische afstand. Hij doorziet de knoeierijen.

Door zijn status op de steenbakkerij staat hij eerder aan de kant van de patroons. De arbeiders spreken hem aan als 'mijnheer Claude' en zij benijden hem. Bovendien beletten zijn cerebrale scrupules hem mee te doen aan het leven in de herberg.

Toch blijft hij met de proletarische klasse verbonden. Hij vermoedt dat hijzelf in feite hen moet benijden. Hij komt slechts een enkele keer bij Stefan en zijn moeder aan huis. Zelf woont hij in het weliswaar beter deel van de arbeiderswijk en hij frequenteert de herberg, zij het als een meewarig op de klanten neerkijkende toeschouwer. Hij isoleert zich van de rest, leest er de krant en luistert de gesprekken af.

In de confrontatie met de Joker en met de Dominee wordt hij er zich steeds meer van bewust dat zijn opvoeding hem krachteloos heeft gemaakt. Uiteindelijk werpt hij zijn scrupules brutaal van zich af en ervaart hij zichzelf als 'hard genoeg om [zijn] parasitaire persoonlijkheid te breken, te vernietigen' (108). Hij voelt zich even sterk als de Joker.

Daarnaast is er het personage van de vader van het meisje. Hij wil zijn dochter behoeden voor wat hij de 'ballast' van de proletariërs noemt, voor het soort leven waarvan hij het wellustige deel organiseert. Hij spreekt Claude aan om een relatie met zijn dochter aan te gaan om te voorkomen dat de Joker haar het hoofd op hol brengt. Hij prijst Claude omdat hij erin geslaagd is zich van die ballast te ontdoen. Door een eventueel huwelijk met Claude zal zijn dochter verwezenlijken waarin hij niet helemaal geslaagd is (95-98). Claude is het gelukt 'de vuile klei van zijn zolen te schudden [...]'. Maar:

Wij [de oudere generatie, bv] kunnen niet los van de ballast waarmee we behangen zijn [...]. Dus lag het doel in mijn kind. [...] Je ouders hebben hetzelfde gedaan. (97)

De vader heeft een beredeneerd plan voor zijn leven en voor dat van zijn dochter (34). Hij wil zijn dochter via Claude integreren in de burgerlijke wereld. Zelf blijft hij verbonden met de leefwereld van de proletariërs. Hij was na de Eenzame de sterkste, zelfs De Klopper

houdt zich voor hem in en hij neemt volop deel aan de middernachtelijke bacchanalen in zijn herberg (300).

Claude en de vader worden als personages tussen die twee sets van klassenwaarden geconstrueerd. In de figuur van Claude wordt de contradictie uiteindelijk opgeheven. Hij ontdoet zich van burgerlijke waarden en hij is voor de Joker een evenwaardige tegenstander. Maar hij sterft. In de figuur van het meisje wordt de contradictie opgelost. Zij omarmt in de Joker de (pre)proletarische waarden. Maar door hem uit te leveren aan het gerecht hoopt ze hem te verzoenen met haar burgerlijke waarden. In hun relatie zullen beide sets van waarden tot een synthese komen.

Ressentiment

In *De duivel vaart in ons* botsen de christelijke moraal met de nietzscheaans dionysische. Zoals de Dominee het verwoordt, is in deze roman de nietzscheaanse superieur. De Joker is voor hem de mens zoals God die in gedachte had. Claude kijkt neer op alles waarvoor de Joker staat en hij vindt de Dominee met zijn filosofische praatjes een heksenmeester die op de brandstapel thuishoort.

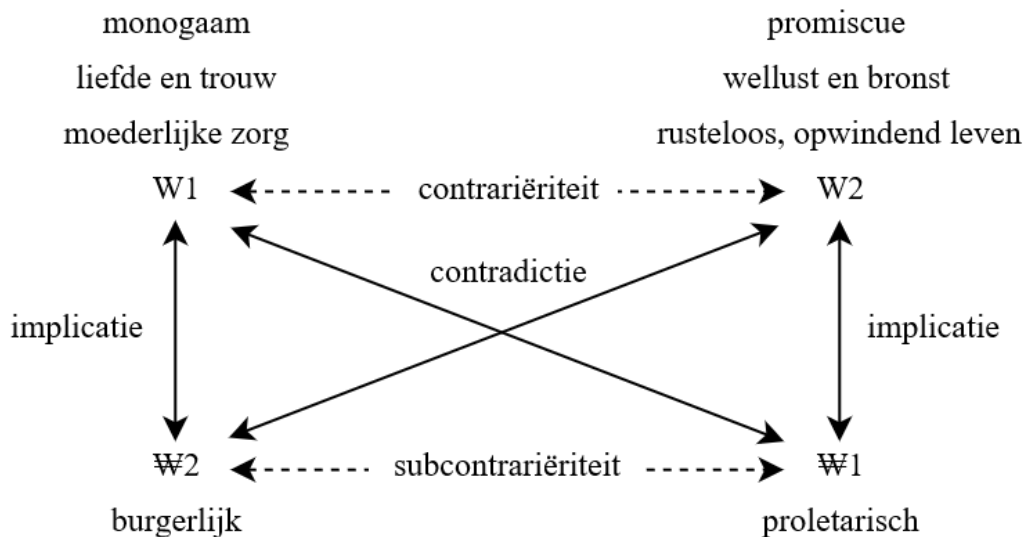
Claude vertegenwoordigt het ressentiment zoals Nietzsche het definieert. Hij incarneert de 'imaginaire' wraak van de slavenmoraal die de superieure moraal van de nietzscheaanse Joker devalueert. Godelieve, die als personage aanvankelijk aan de zijde van Claude gepositioneerd werd, recupereert dan voor de verburgerlijkte proletariërsklasse de nietzscheaanse mens door de Joker te behoeden voor een leven buiten de maatschappij. Zij zal ervoor zorgen dat hij in die verburgerlijking wordt opgenomen.

Ideologeem (2): gemeenschapsconstituerende rol van vrouw

Onder een tekst kan meer dan één ideologeem als argumentatieschema geanalyseerd worden. In *De duivel vaart in ons* kan een gemeenschapsconstituerend ['communautaristisch' (Keunen, 2015, p. 140) / 'culturalistisch' (Manuell Castells in (Keunen, 2015, p. 154)] ideologeem geconstrueerd worden. In een gemeenschapsconstituerend vertoog worden de personages opgenomen in het beschavingsideaal van de dominante cultuur.

Daarvoor stel ik hier een personageschema van generische vrouwenfiguren op.⁴² Vrouwelijke personages spelen traditioneel een belangrijke ‘beschavende’ rol in de gemeenschapsconstitutie. Aan de ene kant van het schema staan personages als Dikke Mans, de moeder van de Joker, de vrouw van de kraanman en Dikke Tee, de andere herbergierster. Als generische figuren dragen zij het eerder burgerlijk vertoog. Daartegenover staat het proletarisch vrouwelijkheidsvertoog dat gedragen wordt door het personage van de moeder van het meisje. De jonge vrouw Godelieve vertolkt een belangrijke rol in dit narratief over een beschavingsideaal dat zich meester maakt van de lagere culturele waarden en van de groep die ze uitdragen om hen naar een hoger niveau te tillen.

De complexe relaties tussen die ideologische waarden staan in het semiotisch vierkant als:



De contraire waarden W1 en W2

Onder W1 valt in eerste instantie een monogame relatie, gebaseerd op liefde en trouw. Ze staat garant voor moederlijke zorg. Dikke Mans, de moeder van de Joker, en Dikke Tee, de andere herbergierster, staan daarvoor model. Beide vrouwen houden exclusief van hun man ook na hun dood. Dikke Tee verwoordt het expliciet: ‘Ik heb slechts van één gehouden en dat was mijn man zaliger. En zo zal het blijven’ (170). De Eenzame koos Mans boven Zelda, Godelieves moeder, omdat die laatste hem niet trouw zou blijven en omdat zij geen goede moeder zou zijn. Mans is wel een goede moeder voor de Joker ook al staat ze er alleen voor. De Joker dicht ook Dikke Tee een grote dosis moederlijkheid toe. En bij het

⁴² Een mythisch vertoog wordt gedragen door generische figuren (Keunen, 2015, pp. 154-155). Van Akens ‘mythische’ romans brengen zo’n vertoog waarin aan subjecten een generische rol wordt toegekend.

huisvrouwkje van de kraanman leest hij hetzelfde verwijt als indertijd bij zijn moeder om zijn kwajongensstreken. Die vrouwen hebben met elkaar gemeen dat ze dik (Mans, Tee) of mollig (vrouw van kraanman) zijn.

De moeder van Godelieve is de vertaling van W2. Zij is de spil van de nachtelijke promiscuïteit in de herberg. Haar drijfveer is wellust, die dicht aanleunt bij dierlijke bronst. 'Dieren zijn er zich niet van bewust. Wij weten het en vinden het prettig' (303). De Eenzame verweet haar dat ze te veel hield van 'een rusteloos, opwindend leven' om een goede moeder te kunnen zijn (302).

Contrariëteit en subcontrariëteit

W1 en W2 verdragen elkaar niet en ze kunnen zichzelf niet definiëren zonder elkaar. Dikke Tee verwoordt expliciet dat er in haar relatie geen plaats is voor promiscuïteit. Ook Mans wil geen andere man, al verloor ze de Eenzame toen hun zoon nog een wiegenkind was. Beide vrouwen worden ook gepresenteerd als moederlijke types.

Ook voor Godelieve is enkel een monogame relatie mogelijk. Om zich te wapenen tegen de aantrekkingskracht van de Joker biedt ze zich aan Claude aan. Als hij er op ingaat, zal er geen plaats meer zijn voor de Joker. Als ze zich door de Joker laat overweldigen, is Claude dood voor haar. Haar overgave aan de Joker heeft zijn vuist geleid. Als ze uiteindelijk ontdekt dat haar huis een bordeel is, is ze diep geschokt. Als dochter voelt ze zich 'verlaten en hulpeloos [...], grondeloos alleen' (306). Ze heeft nooit moederlijke tederheid ervaren; nu rekent ze er helemaal niet meer op.

Van haar kant weet de moeder dat haar hang naar een rusteloos en opwindend leven dat door wellust aangedreven wordt haar belette een goede moeder te zijn, zoals de Eenzame haar voorspeld had.

De burgerlijke relatiewaarden verdragen de proletarische niet en omgekeerd. Ze definiëren zich als elkaars tegengestelde. De plebejers verantwoorden hun zucht naar genot door hun lectuur met de opmerking: 'Waarom zij wel, en wij niet?' (36) Claude en Godelieve keuren dat 'plebejisch hedonisme' radicaal af.

Contradictie tussen W1 en ~~W1~~ en tussen W2 en ~~W2~~

De burgerlijke waarden als een monogame relatie gebaseerd op liefde en trouw sluiten alle proletarische waarden uit. Omgekeerd sluiten promiscuïteit, aangedreven door bronstige wellust en een rusteloos, opwindend leven de burgerlijke waarden uit. Die contradictie wordt expliciet verwoord in het laatste gesprek dat de moeder met Godelieve heeft. Daarin legt ze haar dochter uit waarom de Eenzame Mans boven haar verkoos en hoe zij haar promiscue leven boeiend vindt. Ze haalt daarbij expliciet de animale inslag van haar wellust aan en ze geeft haar falen als moeder toe.

Implicatie tussen W1 en W2 en tussen W2 en W1

Implicatie houdt in dat de ene waarde de afwezigheid van de andere onderstelt, maar ze dekken elkaar niet volledig af.

Dikke Tee is net als de moeder herbergierster. Ze vindt het leuk als er in haar café opwinding en onrust wordt gecreëerd als dronken proletariërs keer op keer de inboedel kort en klein slaan. ‘Zowel de herberg als de waardin [waren] een twintigtal jaren geleden de meest geliefde pleisterplaats voor schippers en werklui geweest’ (167). Een van de arbeiders stelt de Joker voor om de avond bij Dikke Tee af te sluiten: ‘We gaan naar Dikke Tee en maken er de boel lekker aan stukken [...] Ze klaagt dat het zo rustig is’ (190).

Bij de moeder van Godelieve is er niet alleen promiscue opwinding en rusteloosheid. Ze was bezorgd over de sfeer waarin haar dochter opgroeide. Ze paaide zichzelf als ze meende te zien dat haar kind gelukkig was en niet beïnvloed werd door de bacchanalen in de herberg (302). Tenslotte is ze ook bij haar man gebleven.

Gemeenschapsconstituerende rol van de vrouw

In het protonarratief van de gemeenschapsconstitutie krijgt het personage Godelieve een hoofdrol toebedeeld. Zij vertolkt de dialectische synthese tussen de contraire gemeenschapswaarden. De constructie van haar vrouwelijkheid wordt consecutief verbonden met de generische figuren Claude en de Joker. Claude staat hier voor de verburgerlijkte proletariër en de Joker voor de proletarische mens.

Ze vertolkt enerzijds de burgerlijke waarden. Voor haar is monogamie de regel. Liefde heeft eeuwigheidswaarde voor haar. Ze gaat er vanuit dat zij en de Joker voor altijd aan elkaar geklonken zijn. Anderzijds ervaart ze bij de Joker de bronstige wellust. Ze was altijd al gevoelig geweest voor het nachtelijk gedoe van dieren onder de pannen van haar zolderkamer en rondom het huis. Ze wordt er zich maar van bewust als de Joker in haar leven opduikt. De Joker jaagt ‘een vlam van wellust door [haar] lichaam’. Hij maakte van haar ‘een dier [...], een teef wier spieren huiverden van bronst’ (259-260).

Door hem uit te leveren aan het gerecht redt Godelieve de Joker voor de gemeenschap. Ze tilt de ‘lagere’ waarden waarvoor de Joker staat tot op het niveau van de burgerlijke gemeenschap waartoe zij eerder behoort. Als vrouwelijk personage krijgt zij op het niveau van de waarden een belangrijke rol in de maatschappelijke verheffing van de proletarische mens.

Ideologische eigenschappen van personages

In de analyse van de geschiedenis lag de focus van mijn onderzoek op de duale samenleving en op het levensbeschouwelijk antagonisme dat er speelde. Voor de analyse van de ideologische eigenschappen van personages doe ik een beroep op het instrumentarium van Jouve en Hamon. Ik wil nagaan over welke aspecten van hun sociale leefwereld de personages spreken (bewustzijnsvoorstelling). Daaruit blijkt immers de ideologische keuze die de roman maakt. Ook uit wat de personages waarnemen (focalisatie) blijkt voor Jouve welke ideologische lading personages meekregen. In dit verband besteed ik vooral aandacht aan het genderideologische aspect. Wat percipiëren mannelijke personages bij vrouwelijke en vice versa?

Bewustzijnsvoorstelling (waarover men spreekt)

Klassentegenstellingen

Vrijwel alle personages doen expliciete uitspraken over de sociale toestand. Claude schetst als verteller als het ware de ontstaansgeschiedenis van een duale samenleving op het puin van een vergane 'feodale' orde. De 'nijveraars' vinden volgens hem de stakers een 'bende stommelingen.' Ze waren 'onvoldoende georganiseerd' en 'de honger zou de weerstand van die bende stommelingen spoedig breken' (7). De nijveraars zelf verwijt Claude een bende 'hongerige parasieten' en 'sjacheraars' te zijn, uitsluitend 'gericht op eigenbelang' (23). Met 'enggeestige knoeierijen' manipuleren die 'welstellende klerikalen' de 'heftige politieke strijd' die het leven in het dorp in de greep houdt (35). Zo houden ze de 'door het socialisme aangestoken' (7) massa onder de duim. De socialistische mannen hadden 'de mond vol over verdrukking en slavernij' (68). Ze predikten een 'geloof in de nieuwe tijd' (35) en ze waarschuwden de arbeiders voor het sluipend gevaar van het 'premiestelsel [...] voor overproductie' dat de mensen meesleepte 'in een koortsachtige jacht naar geld' (37).

Uit Claudes woordkeuze ('parasieten', 'enggeestige knoeierijen', ...) blijkt een negatieve visie op de economisch en politiek dominante klasse.⁴³ Die vinden we ook bij andere personages. De Joker geeft aan dat hij na zijn terugkeer in het dorp al 'na een paar dagen wist [...] dat elk steenbedrijf een rotzooi was; dat de rijke steenbakkers met het stemrecht sjacherden om er de socialisten onder te houden' (118). Ook de kraanman die na een werk-

⁴³ Door de katholieke literaire kritiek werd Van Aken nagewezen als een socialistisch propagandist (Demedts, 1947, p. 502).

ongeval de Joker op bezoek krijgt, vermeldt dat de arbeiders bij verkiezingen voor de klerikalen stemmen en niet voor de socialisten omdat zij bang zijn hun baantje te verliezen (176–177).

Een van de herbergklanten maakt zich na de begrafenis van Claude druk over ‘die fijne middenstanders’. Zij zitten aan ‘een lekkere tafel’ aan ‘met broodjes en hesp, en sigaren en wijn, zoals het gaat als zij een van hun kliekje onder de grond gemoffeld hebben’ (288). Hij haalt er psalm 102 bij ‘*mijn gebeente [is] aan mijn vlees gekleefd*’ om zijn eigen lot te beklagen. De moeder vindt eveneens dat ‘een werkende mens [...] niet veel keus geboden [wordt]’ (254)

De arbeiders voelen zich in de figuur van de kraanman bij de neus genomen. ‘We [...] maken kabaal en bluffen dat we vrijgevochten zijn, doch aan het slot van de rekening blijven we achter met een mager pensioentje en [...] reuma’ (177). Hij voelt zich erin geluisd. Als kind nog voelde hij zich apetrots ‘om voor een frank per dag te mogen gaan werken’ (176).⁴⁴

Als arbeiders zijn ze zich nochtans bewust van de meerwaarde die zij mee creëren. ‘Wij maken steen die de lui van Engeland en waar weet ik al niet, nodig hebben om huizen te bouwen en we denken: ‘Hoe belangrijk zijn we niet?’ (176-177).

De illusie van de ontvoogding

Dat er in *De duivel vaart in ons* manifest een sociaal-politiek analyse gemaakt wordt, valt inderdaad af te leiden uit de taal die de personages hanteren als ze over de omstandigheden nadenken. Tegelijk gloort er voor de onderklasse geen rode dageraad. Claude betreurt dat

het dorp onttaardde tot een dier talloze plaatsjes, waarvan het enige typische hun kleinburgerlijke bekrompenheid is: een dorp met politiek, verdoken schandalen en plebejisch hedonisme [...] achter het masker van burgerlijke deugdzaamheid. (25)

Claude ergert zich aan ‘de ongeletterde naïviteit der dorpingen’ (32) – ‘meer dan negentig procent der dorpslui [waren] analfabeet’ (26). Ze worden zich dan wel ‘van [hun] waarde bewust’ (36); een ‘proletarische ontvoogding’ is een utopie. ‘Uit de illusie van vrijheid en welvaart’ putten ze ‘de euvele kracht om alle atavistische wetten met de voeten te treden’.⁴⁵ De oudere, analfabete, generatie laat zich ‘door kinderen en kleinkinderen de kunst van het lezen bijbrengen’. Door de lectuur ‘werden de mensen van een naïeve opstandigheid vervuld; een gevoel dat zich baan brak in een jacht op genot’. Het werk was zwaar en het volk houdt van vechten en drinken en ze leven zich uit in nachtelijke orgieën. Het is de ballast die ze niet van zich af kunnen schudden.

⁴⁴ Ook de Joker ging op zijn twaalfde in de steenbakkerij werken.

⁴⁵ Met ‘atavistische wetten’ bedoelt de conservatieve Claude de feodale ordening onder het bewind van Steen.

Onderling opbod

In de wereld van de arbeiders heerst een cultuur van opbod in krachtpatserijen en vechtpartijen, ook met een vrouw als inzet. Als de Joker van de Dominee verneemt dat de schoonheid van het meisje zijn verbeelding te boven gaat, repliceert hij: 'Dan zal ik haar hebben [...] Het zou zonde zijn haar aan een ander te laten' (123). De sterkste, de strafste drinker, de luidste roeper is de populairste. Ook bij de vrouwen. De moeder van het meisje trok als jonge vrouw met de Eenzame op. Toen die haar afwees, ging zij in op de avances van Gust Verbeemen en trouwde ze met hem. 'Hij was de sterkste, na de Eenzame' (304).

De Joker vestigt zijn reputatie door bij de eerste gelegenheid de Klopper neer te slaan. Hij is meteen de sterkste en de populairste (126 vlg.). De arbeiders dagen elkaar bovendien voortdurend uit. 'De populariteit van een man [werd] bepaald naar de hoeveelheid bier die hij verzetten kon terwijl de klok twaalf sloeg' (118). Tijdens de schaft doen ze aan armworstelen (161). Ook op de werkvloer bepaalt kracht de hiërarchie. Ze scheppen op over hun rendement: 'zes dagen achter elkaar zestienduizend stenen' (189.) Nieuwkomers worden op hun plaats gezet. Ze worden 'burgemeester' gemaakt: 'ze spelen je broek uit en smeren je achterste in met wagensmeer' (160). Het is een element van sociale controle (Van de Maele, 1989, p. 104). Bij de Joker zullen ze dat evenwel niet durven. Bij dit alles halen ze verregaande grappen met elkaar uit. De kraanman probeert de man op de grond met zijn last te raken (150). Nog altijd wordt er over de Eenzame verteld hoe hij ooit op een dronkenmansavond de Pikkell, een man met een houten been, dronken voerde. Hij bracht hem naar huis, legde hem in zijn bed en zaagde zijn houten been middendoor (275).

Het volk houdt van drinken en vechten. 'Ze vlogen elkaar nooit aan uit naijver of haat. Voor wie de nodige spierkracht bezat was het eenvoudig een tweede natuur geworden en de zwakkeren genoten als toeschouwers mee van de strijd' (52). Op het Sint-Pietersfeest joelden de kinderen het uit: 'Heel het dorp is dronken [...]. De Joker heeft het jeneverrekord gebroken' (100).

De last van de arbeid

Hoofdbestanddeel van hun bestaan vormt toch de arbeid. Ze hebben die nodig om te overleven. Wie niet staakt, krijgt geen loon. Wie een arbeidsongeval heeft, verliest eveneens zijn inkomen. Hij moet bovendien opdraaien voor de dokterskosten. Een goede patroon als de Oude Steen laat weten dat hij zal kijken 'wat [hij kan] doen.' Misschien krijgt de arbeider toch 'een stuk van zijn loon tot [hij] weer op de been [is]' (83).

Een van de arbeiders klaagt over 'een hondeleven; zes dagen van de zeven vervliegen als rook.' 'Zonder borrel [kan] hij het niet te keer gaan' (284). Maar de arbeiders zouden het gevoel hebben 'dat de gang van [hun] leven verstoord' zou zijn 'wanneer zij niet een deel van hun wekelijks loon in *De drij dakvensters* [hadden] verteerd' (41). De Joker stelt vast dat 'een kwart van het geld dat door de lui verdiend wordt [...] in de schuiven

van [de] tapkast terecht[komt]' (294-295). De herbergiers overtreden dan met alle plezier 'de jeneverwet' (41).

Soms slaagt iemand erin uit 'de klei' te ontsnappen. Wie zoals Godelieves vader daarin slaagt, noemen ze 'een man die succes heeft' (97). Of zoals Claude. Zij hebben een afkeer van die plebejische manier van leven. Godelieve beklaagt er zich bij Claude over 'dat de mannen 'zo ... zo ruw en wild [zijn] als ze gedronken hebben' (48). Het smeedt een band tussen hen. Op de avond van het Sint-Pietersfeest legt Claude evenwel zijn aversie voor die door hem misprezen plebejische levenswijze af.

Uit de analyse van de sociale uitspraken komt duidelijk naar voren dat zowat alle personages zich ideologische expliciet uitlaten over het harde en ruwe bestaan van de arbeidersklasse die er door de 'klerikale trust' van de 'nijveraars' politiek en sociaal ingeluisd wordt. De ontvoogding van de arbeidersklasse mondt niet uit in een bevrijd bestaan in een 'nieuwe tijd'. De 'jacht op genot' levert een 'plebejisch hedonisme' op waaraan ze zich hartstochtelijk overgeven.

De focalisatie (de blik en de stem)

De personages lezen elkaars blik in eerste instantie psychologisch. Ze leiden uit de blik van de ander af hoe die tegenover hen staat. Wat ze eruit afleiden bevestigen ze vaak door de beschrijving van de stem. Toch zijn er uit de analyse van de blikken en van de stem ook gegenderde conclusies af te leiden. In het taalgebruik over mannen en vrouwen liggen allerlei connotaties klaar (Buikema, 2007, pp. 89-90).

Psychologie van het kijken

Claude taxeert mensen aan hun blik. Van het meisje beschrijft hij bij hun allereerste ontmoeting de blik niet. Ze is een kind nog. Een jaar later pas spreekt hij haar voor het eerst aan en hij vermeldt haar 'grote, argeloze ogen' (47). Van dan af zoekt hij haar vaker op. Hij heeft het dan ook over haar stem:

'Ik dronk de zachte, rustige klank van haar stem in [...] en lette op de glans van haar grote, donkere ogen en de trage, beheerste manier waarop ze het hoofd ophief om me argeloos aan te kijken. (49)

Als hij aan haar denkt, ziet hij steeds 'de ernstige glimlach die met haar gelaat was vergroeid' en van elk gesprek herinnert hij zich dat 'ze praatte op haar gewone, rustige toon' (49-50). Wat hem in haar aanspreekt is blijkbaar de sereniteit in blik en stem.⁴⁶

⁴⁶ Ook bij Stefans moeder valt Claude de 'zachte stem' en de rustige toon op (94). Hij bewondert die vrouw. Een zachte stem en een rustige spreektoon zijn voor hem de veruiterlijking van innerlijke schoonheid en rijpheid.

Die beschrijving door Claude schetst het cliché van het burgerlijke jonge meisje. De westerse samenleving in de negentiende/twintigste eeuw voerde een seksspecifieke scheiding in tussen privé sfeer en openbaar leven. Vrouwen hoorden thuis in de privé sfeer. Daarin werden ze geacht engelachtig en in hun seksueel gedrag onberispelijk te zijn (Mak & Waalwijk, 2007, pp. 221-225). Zo wordt het ook in deze roman voorgesteld. Godelieve wordt van het leven in de herberg geïsoleerd en ze wordt beschreven in termen als 'zacht', 'rustig', 'argeloos' en van een 'ongeschonden' bewaarde intimiteit uit de kinderjaren (50).

Bij het laatste – dramatische – gesprek dat Claude met haar heeft, vallen hem haar ogen op. Hij ziet er eensklaps veel meer in dan 'de intimiteit van de avonden uit haar prilste kinderjaren [die] ze gaaf en ongeschonden in zich had bewaard' (50). Haar ogen 'waren dieper en zwarter dan ik ooit had vermoed.' Hij noemt het 'een zwart licht' zoals hij het als kind ooit zag 'in een primitieve bronput' (89). Voor hem lijken de ogen van het meisje de spiegel van een vrouwelijkheid die hij niet kent. Ook zijn vriend Stefan beschrijft zijn Parijse vriendin, 'een jonge Engelse kunstschilderes' als 'een wonderlijke vrouw [...] Met grote, zenuwachtige ogen, die soms plotseling rustig werden' (60).

Bij de vader van het meisje vallen Claude bij de eerste ontmoeting de 'donkere ogen' op (63). Zijn 'blik' is 'stekelig en uitdrukkingloos' (45). Doorgaans is er 'geen zweem van gelijk welk gevoel op zijn gelaat' (46). Zijn stem is emotioneel evenmin te duiden. 'Het was een koude, klankloze toon die volkomen in tegenspraak was met ieder woord dat over zijn lippen kwam' (96). In de 'groene ogen' van de moeder ziet Claude bij die gelegenheid een 'harde, spottende uitdrukking' (33). Ook zijn rivaal de Joker meet hij aan zijn blik. Als kind vond hij de 'onverwoestbare glimlach' van de Joker 'ontwapenend' (38). Het duurt tot aan de discussie die aan het fatale gevecht voorafgaat eer Claude het nog eens heeft over de blik van de Joker. Hij analyseert de evolutie in de gevoelens tijdens dit twistgesprek.

Doch zijn ogen verrieden hem; ze waren thans koud en gevaarlijk [...] Doch in zijn blik had ik onzekerheid gezien [...] Zijn helle ogen hadden hun kracht verloren [...] Ik keek in zijn ogen, met de kleine pupillen en het wit dat lichtjes vergeeld was door de tropische zon. (102)

Als de Joker de indruk krijgt dat het tot een gevecht zal komen, leest Claude diens 'glimlachend gelaat'. 'Er flitste een glans van triomf in zijn ogen' (104). En als de Joker verbloemd aankondigt dat Godelieve bij hem is geweest, merkt Claude op: 'er gloeide een vreemd licht in zijn ogen' (105).

De Joker van zijn kant beseft dat zijn blik een wapen is. De Klopper, de beruchte vechtersbaas, is volgens hem beducht voor zijn blik. 'Mijn smalende glimlach maakte hem ziek' (127). Van zijn kant taxeert de Joker de personages met wie hij in contact komt ook aan hun blik. Kort na zijn terugkeer koopt hij een tweedehands roeiboort. Hij dingt daarbij ferm op de prijs af. Hij vat het op als een strijd en houdt de blik van de ander scherp in

het oog. 'Het scheen of de moordlust ieder ogenblik als lava uit zijn ogen [van de verkoper, bv] zou spuiten' (119). In de stem van de man hoort hij 'een mengsel van sluwheid en wanhoop' (119).

De verregaande competitiviteit onder mannen is ook in hun onderlinge blikken te lezen. In de heteroseksuele matrix wordt geweld vaker geduid als een mannelijk privilege (Braidotti, 2007, p. 251). Algemener gesteld: mannelijkheid wordt stereotiep geassocieerd met directheid en agressie (Mills, 2012).

De erotiserende blik (scopofilie)

Godelieve herinnert de Joker zich uit hun kinderjaren 'als een mager kind [...] met grote, schuwe ogen' (125). Als hij haar na zijn terugkeer opnieuw ontmoet, merkt hij haar 'donkere ogen' (138) op. Met die ogen en met haar 'gitzwart haar' is 'ze een schoonheid [...] [ze] leek sprekend op de vrouw die [hij] die vorige avond in de herberg bewonderd had [haar moeder, bv]' (138). Haar moeder heeft 'donkere, beheerste ogen [...] Er was iets waardigs en tegelijk iets verleidelijks in die ogen en heel even flitste de argwaan van de zeeman in me op.' Ze was 'een van die vrouwen die elke man boven de dertig onrustig maken' (128). Hij vertrouwt de glimlach van de moeder niet. 'Het was een glimlach zonder warmte' (145).

De Joker wantrouwt verleidelijke volwassen vrouwen. Zo is er ook die andere vrouw in de herberg 'met een glimlach die niet verder reikte dan haar mond. Haar ogen waren duidelijk genoeg; ze was verliefd op mijn vuisten' (147). Dat wantrouwen zit diep. Hij ontmoet de moeder opnieuw nadat hij nader kennis heeft gemaakt met Godelieve. De moeder heeft zich opgemaakt voor de nacht in de herberg. Ze nodigt de Joker uit om te blijven tot 'de pret begonnen is.'

Ze toverde die duivelse glimlach weer op haar mond. Heur haar glom thans, alsof ze het pas met een glansmiddeltje ingewreven had [...] Ik kreeg een wee gevoel in mijn maagstreek [...] Ze sprak niet, doch keek me glimlachend aan. Haar ogen schenen koolzwart en reusachtig. Ik, keerde me om en liep als een blinde naar de deur [...] [Ik] floot tussen mijn tanden. 'Hemeltje, en zij is haar moeder,' mompelde ik. (148)

Niet alleen de blik van volwassen vrouwen beroert de Joker. Als ze hem wil verleiden, zet de moeder ook haar 'lage stem' in (189).

De Joker ziet in de ogen van volwassen vrouwen een sterk erotiserende blik die hij emotioneel niet vertrouwt. Misschien heeft het ermee te maken dat hij als jongen van dertien, die zijn vader niet heeft gekend, zijn moeder verloor. Hij mist in die vrouwen de moederlijke tederheid. Over die andere cafébazin, Dikke Tee, zegt de Joker immers:

Haar ontzaglijke boezem vormde de smakelijkste peluw die ooit een weemoedige dronkaard als rustplaats voor zijn gemarteld hoofd had kunnen dromen. Ze was de verpersoonlijking van het moederschap in de derde macht. (168)

En over de vrouw van de Snor, de bedlegerige kraanman, die hij een bezoek brengt, zegt De Joker: 'Ze was een klein, mollig vrouwtje met een vriendelijk gezicht. [...]. Er was een blik van sympathiek verwijt in haar kinderlijke ogen. Ik voelde mij niet op mijn gemak' (175). Het doet denken aan die passage in het Claudedeel waarin de Joker als kind een reprimande van zijn moeder verwacht. Claude merkte toen bij de Joker een 'koddige vrees' op. (20)

Nadat de Joker Godelieve ontmoagd heeft, mijmert hij over de liefde en ook daar komt hij met zijn 'traag verstand' bij de moederfiguur uit.

Want wat is liefde eigenlijk, tenzij een heel klein beetje vreugde en een heel klein beetje verdriet, waar je zelf niet wijs uit wordt? Dan geef je het op en je *herinnert je hoe de zachtheid tussen buik en borsten je een ogenblik deelachtig maakte aan het raadsel dat dieper dan het lichaam verscholen zit*. Doch helemaal kom je het niet te weten. (205) (mijn cursivering)

De Joker meent de liefde te herkennen in de blik van de jonge vrouw Godelieve.

Ze keek me vol en strak aan. Ik kreeg een duizelig gevoel terwijl ik haar blik doorstond. Nooit had een vrouw me zo aangekeken. Heb je ooit een vrouw gezien die haar man dronken in de herberg vindt? Er is walg en liefde in haar ogen; en nog iets meer, dat je ontgaat. Wel, zo keek dat meisje naar mij. (187)

Dat gevoel had hem ook in haar stem getroffen. Hij hoort haar 'de serenade van Toselli' zingen:⁴⁷

In haar stem klonk iets [...] dat je omwikkelt en verwarmt als een oude sage. En [...] scheen zij zelf zo veredeld te worden door de tover van haar stem. (131)

De psychoanalyse als theorie is zowel voor De Lauretis als Butler en vele andere feministische cultuuranalisten een hegemoniale constructie, een ideologisch vertoog dat gender constitueert. Die psychoanalyse legt een verband tussen de oorspronkelijke lustervaring aan de moederborst, begeerte en liefde. Seksualiteit wordt in de pasgeborene ingeplant

⁴⁷ Enrico Toselli (1883-1926) componeerde in 1907 zijn *Serenata 'Rimpianto' Op.6 No.1* voor viool en piano voor zijn geliefde, prinses Louise van Toscane, die voor hem de laatste Saksische koning (Frederik August) en hun zes kinderen verlaten had. Het huwelijk met Toselli hield slechts vier jaar stand. Als melancholisch liefdeslied (tekst Alfredo Silvestri – veelvuldig vertaald) werd de serenade wereldberoemd. Ook in Vlaanderen werd ze vaak gezongen en op draaiorgels gespeeld. De Nederlandse violist en orkestleider André Rieu heeft ze nog steeds in zijn repertorium.

door wat de moeder of iedere andere verzorgende met het kind doet door de psychologische lading die ermee gepaard gaat (De Lauretis, 2008, p. 64). Door de oedipale castratie (Freud), het gemis van het verloren 'object-a' (Lacan) wordt de fusionele eenheid tussen moeder en infans doorbroken. Het lichaam bewaart aan die oorspronkelijke infantiele lustervaring een driftrest. Het subject wordt ernaar gedreven omdat daar de hoogste lust ligt (Verhaeghe, 2000, pp. 6-7). Tegelijk vreest het het verlies aan controle dat gepaard gaat met dit imaginaire herstel van de fusionele eenheid waarin de 'zelfstandigheid' van het subject opgaat. Die enigmatische gelaagdheid van begeerte wordt hier in de figuur van de Joker geconstrueerd: liefde waaruit je 'niet wijs' wordt, herinnert hem aan 'de zachtheid tussen buik en borst' van de moeder (205).

Wat de Joker voor Godelieve voelde was niet van meet af aan liefde. De Dominee had hem verteld dat zij het mooiste meisje van het dorp was en dat hij aan Claude een serieuze rivaal zou hebben. Voor de Joker werd zij daarmee in aanleg een te veroveren strijdobject. De gesprekken die hij met haar zoekt, vat hij dan ook strategisch op. Net zoals bij de verkoper van roeiboten en bij de Klopper zoekt hij in haar ogen het effect van die strategie. In een van die gesprekken, waarin hij meent dat hij 'haar lelijk in een hoek gedreven' had, merkt hij niet alleen 'een glimp van wanhoop in haar ogen', maar ook 'een verraderlijke klank van wanhoop in haar stem' (186).

Godelieve en het kijken

Net zoals de mannelijke personages besteedt Godelieve aandacht aan de blik van de andere personages. Enerzijds gaat er van de blik van mannen een sterk erotiserende kracht uit. Anderzijds zoekt zij in de blik van de anderen sporen van empathie en antipathie.

Zij ziet een sterk contrast tussen de blikken van de twee mannen die om haar elkaars rivalen zijn. Van Claude geeft zij enkel aan dat hij 'schuchtere ogen' (216) had. De blik van de Joker daarentegen is uiterst sterk. Aan Claude bekent ze: 'Hij [de Joker, bv] verlamde me als hij me aankeek [...]. Het is als een hypnose die me naar hem toedrijft' (91). Zijn blik, maar ook zijn stem werken erotiserend. Na de eerste ontmoetingen met de Joker luidt het bij Godelieve: 'zijn glimlach en zijn onbesuisd gepraat [...] de verraderlijke klank van te derheid in zijn stem' (216).

Godelieve zoekt in de stem van de anderen een zekere geruststelling, die ze evenwel niet altijd volledig vertrouwt. De rijkswachter aan wie ze de schuilplaats van de Joker wil verraden, ziet ze niet in het donker. Ze constateert wel dat hij 'een prettige stem' heeft (310). Toch beroeren haar vooral de ogen. Toen de Joker haar 'overweldigde' zag ze 'zijn ogen in het duister en [haar] weerstand brak' (224). De Joker heeft 'een brutale tronie' (220) waarin zijn 'helle ogen' (324) haar opvallen.

Er is een soort mannelijke blik die het meisje weerloos maakt. Bij de Dominee ziet ze 'in de heldere, grote ogen de glimlach die hem aantrekkelijk maakte' (232). Ze beseft achteraf 'dat het zijn ogen waren die [haar] machteloos gemaakt en aangetrokken had-

den' (314). Vlak nadat ze de schuilplaats van de Joker verraden heeft, kijkt ze naar de Dominee. Zijn ogen 'hielden [haar] blik gevangen [...] [Ze] had het gevoel of [ze] in die bodemloze ogen verzonk' (315). Als hij beseft dat de Joker gearresteerd is en dat Godelieve hem verraden heeft, komt er 'een glimp van angst in zijn ogen [en] een uitdrukking van verbazing op zijn gezicht' (315).

Godelieve leest van zowat alle personages de blik. De 'garde' die de eerste vaststellingen doet, heeft 'kleine, fletse ogen' (222), 'frettenogen' (231). De politie-inspecteur die het onderzoek leidt, typeert ze als 'een man met zachte, enigszins dom uitziende ogen en een vermoeide trek op zijn gelaat' (235). Als haar moeder de getuigenissen probeert te manipuleren ten gunste van de Joker, ziet Godelieve in de ogen van die inspecteur 'een soort professionele belangstelling', misschien wel 'bewondering' (237). Als Godelieve hem bekent dat de Joker bij haar was even voor het gevecht met Claude merkt ze in de 'ogen [van de inspecteur, bv] een warme glans, net als twee avonden geleden toen hij moeder aankeek' (267). Bij die bekentenis van haar zijn ook de Steen en de Dominee aanwezig. 'De blik van de Oude Steen was plotseling verzacht; het was of hij zich aan een fijne herinnering overgaf'. En de 'bolle ogen van de Dominee waren met een verraderlijke tederheid op mijn [Godelieves] gelaat gericht' (270). Blijkbaar zijn de oudere mannen gecharmeerd als ze iets van de passie van vrouwen voor een man opmerken.⁴⁸

De jonge vrouw Godelieve zoekt inderdaad in de blik van de anderen naar sporen van empathie of antipathie, ook en vooral bij haar ouders. Als ze na het gevecht de levenloze Claude probeert te reanimeren, ziet ze in haar vaders ogen 'een gloed van woede' omdat ze in de gelagzaal is gekomen. Haar moeder staat erbij en Godelieve constateert 'de bezorgde blik van moeder' (219).

Godelieve ziet ook de confrontatie in de blikken van haar moeder tegenover de vader en tegenover mannen over het algemeen. Bij een discussie tussen haar ouders merkt ze hoe haar vader 'een wrevelige blik op moeder' werpt (233). Tegen de blik van zijn vrouw kan hij evenwel niet op. Ook als zijn dochter hem bij een meningsverschil strak aankijkt merkt zij hoe de 'woede' en de 'onrust' in zijn blik het veld ruimen voor 'de onwillige onmacht die hem in de laatste dagen in moeders aanwezigheid aangegrepen had'.⁴⁹ Godelieve stelt het 'met een gevoel van triomf' vast (258). Ze beseft dat haar vrouwelijke blik haar macht geeft over mannen zoals bij haar moeder het geval is.

Haar moeder manipuleert mannen met haar blik. Naar de dorpsonderwijzer die als plaatselijk correspondent de moord in de krant verslaat, 'glimlachte ze op haar verwarrende, enigszins spottende manier' (223), 'met gevaarlijke minzaamheid' (264). Die min-

⁴⁸ De moeder bekent haar dochter dat ze als het ware haar eerste minnaar, de Eenzame, ziet iedere keer als diens zoon, de Joker, de herberg binnenkomt (305).

⁴⁹ De vader wil de voortvluchtige Joker neerschieten (257-259).

zame spot illustreert het overwicht dat zij op mannen heeft. ‘Ze keek de inspecteur glimlachend aan, met een soort spottende belangstelling in haar ogen’ (235). Ze is door de bank ‘een vrouw met een raadselachtige glimlach [...] en donkere, verwarrende ogen die nog steeds op je schenen te rusten, wanneer ze reeds de andere kant opkeek’ (241). Het is een vorm van maskerade waarmee zij de mannelijke rivaliteit afhoudt (Rivière).

Godelieve noteert niet enkel de kracht van de blik in haar moeders ogen. Ook haar stem geeft Godelieve zicht op de emoties van haar moeder. Doorgaans ‘lachte moeder zacht en welluidend’ (226), vooral als ze met mannen te maken heeft.

Toch geeft kijken haar macht over wie ze aankijkt. Ze mijmert in aanwezigheid van haar dochter over in de spiegel kijken. ‘Een spiegel toont je zoals de anderen je zien. Als je te vaak in de spiegel kijkt begin je jezelf als een vreemde te zien, als een vreemde *die je bezit* en waar je trots op bent’ (302-303) (mijn cursivering).⁵⁰ Nadat ze het verhoor door de inspecteur gemanipuleerd had, ‘keek [ze] hem na, met een bevreedende ernst in haar ogen. De ernst maakte plaats voor een tinteling, als van verholen pret’ (239). De blik van de moeder is in zoverre het pendant van de male gaze, de mannelijke dominante blik die de vrouw tot object reduceert.⁵¹

Dit overwicht in de blik van de moeder brokkelt af in het confronterend gesprek met haar dochter over de manier waarop zij haar moederrol verwaarloosd heeft voor de bewondering in de ogen van mannen. Ze hield ervan ‘in de ogen van al die lui te merken hoe ze me bij hun eigen vrouw vergelijken [...] Je kunt geen goede moeder zijn als je bang bent om rimpels in je gezicht te krijgen of om dik te worden’ (302). Alhoewel het donker is, weet Godelieve dat er in die confrontatie met haar dochter ‘een uitdrukking van pijn en tederheid in haar [moeders, bv] ogen was’ (301). Van bij het begin van dit gesprek was er ‘een smekende, onzekere klank in haar stem’ (254). Tegen het einde van het gesprek is het ‘een tedere, smekende klank’ (301) geworden.

Die dominante blik van de moeder is een positie die zij inneemt tegenover mannen. Het is een teken van ‘agency’ van het vrouwelijk subject. In de confrontatie met haar dochter spelen seksualiteitsvertogen geen rol. De dominante blik van de moeder geldt daar niet.

Genderverschil

De blik heeft in *De duivel vaart in ons* een genderconnotatie. Er is in deze roman geen manifest verschil tussen de manier van kijken van mannen en vrouwen. Daarnaast is het ook

⁵⁰ De uitleg van de moeder refereert aan de functie van het spiegelbeeld in de aanvankelijke ervaring van een eenheid in het subjectiveringsproces bij Lacan. Tegelijk is het de omkering van Virginia Woolfs idee van de vrouw als spiegel waarin de man zichzelf in dubbele grootte weerspiegeld ziet.

⁵¹ In *Het hart en de klok* werd de mannelijke blik geplaatst tegenover het vrouwelijk kijken dat uiterlijk en innerlijk verbond. In *De duivel vaart in ons* is er geen verschil tussen de mannelijke en de vrouwelijke manier van kijken.

zinnig om te analyseren welke andere fysieke kenmerken door mannen bij elkaar en bij vrouwen worden gepercipieerd en omgekeerd. De personages in *De duivel vaart in ons* taxeren elkaar niet enkel aan de hand van hun blik en van hun stem. Er zit ook een patroon in wat ze bij elkaar aan fysieke kenmerken percipiëren.

Mannen taxeren mannen

De mannelijke personages beoordelen de andere mannen in het verhaal hoofdzakelijk op hun spierkracht. Een typisch voorbeeld daarvan is de passage waarin Claude het voorkomen van Godelieves vader beschrijft.

Hij was een lange, magere kerel, met brede, afhangende schouders die zijn lange armen nog langer deden schijnen. Maar hij was geen slungel. Zijn huid was bruin en taai; [...] en onder die huid schenen alleen maar beenderen en spieren te zijn. [...] Men kon zich een gedachte vormen van zijn kracht, wanneer men naar zijn handen keek. Het waren reusachtige, wrede handen. Er werden verhalen verteld over wat hij met die handen had gedaan. (43)

Die spierkracht in armen en handen spreekt uiteraard ook een vechtersbaas als de Joker aan.

Hij [de vader, bv] was nog even lelijk als vroeger: een grote kerel met een mager gezicht, brede schouders, reusachtige armen en een koppel handen naar maat. Er liep een aangename rilling over mijn ruggegraat. (125)

Ook bij Claude apprecieert de Joker 'de stevige, lichtgebruinde vuisten, en een gespierde pols'. Het verzorgde uiterlijk van de man wiens handen 'geen enkel spoor van handenarbeid [vertoonden]' waardeert hij minder.

Hij [Claude, bv] zat keurig in de kleren en had een gladgeschoren, fris gezicht met regelmatige, bijna vrouwelijke trekken. Hij had donker, golvend haar, [...] Hij droeg een belachelijke knopring aan zijn linkerpink. (136)

Mannen die niet met hun handen werken, worden eerder beschreven op de manier waarop vrouwen door mannelijke personages worden neergezet. Ook Claude heeft het over Stefans 'zwart glanzend haar' (28). Dat zwart haar hoort ook bij vrouwen.

Mannen kijken naar vrouwen

Kernbegrip in wat mannen bij vrouwen beoordelen is schoonheid. Het is, in al zijn vaagheid, het criterium bij uitstek. Schoonheid is wat hen betovert en wat hen, elk op hun manier, in de vrouw aantrekt. Het is in de roman een typisch mannelijke kijk op de vrouw. De Dominee zegt over 'de schoonheid van een vrouw': 'Als zij het zelf gaat weten wordt ze onhandelbaar' (133).

Sporadisch valt de mannelijke blik ook op specifieke lichamelijke aspecten bij vrouwelijke personages. Het nadrukkelijkst op dat donker, zwart haar dat als een fetisj bij sensuele vrouwen hoort.

De moeder heeft bij de Joker 'gitzwart haar' (128) of 'zo zwart als git' (199). Voor Claude is ze 'donker en mooi' (33) en bezit ze 'een donkere schoonheid [die hem] een onverklaarbare afkeer inboezemde' (54). Hij vindt haar 'bijna zo mooi als Stefans moeder' die 'de mooiste vrouw was die [hij] ooit gezien had' (27).

Ook Godelieve heeft 'lang zwart haar' (46). Claude beschrijft haar bij hun eerste ontmoeting als 'een kind van een jaar of dertien, met magere, rechte benen en lang haar dat in brede, weelderige krullen tot onder haar schouders neerhing' (33). Als hij haar 'een half jaar later' opnieuw ziet, kijkt hij 'naar het lange, zwarte haar dat haar gelaat verborg' (46). Ze rijpt tot een jonge vrouw. Hij 'ontdekte hoe mooi ze geworden was. Haar trekken waren voller geworden'. Hij geeft geen verdere fysieke details. Voor Claude is ware schoonheid innerlijk. Het is

een bevalligheid [die] de afglans van haar innerlijke, nog niet geheel gerijpte schoonheid was. Of haar uiterlijk de stempel droeg van het proces dat zich in haar voltrok en dat haar langzaam van kind tot vrouw deed rijpen. (55)

Hij ziet echter 'niet klaar in haar' en in zijn houding tegenover haar. De Dominee haalt hem uit zijn droombeeld met de brutale vraag: 'Maar wat is het, mijn zoon? [...] Is het een soort verlangen om haar bij jou in bed te hebben of is het anders?' (57) In zijn verbeelding was Claude dan ooit wel eens blijven haperen aan het beeld van haar 'mond, met de vochtige lippen', hij weigert de begeerte in zijn verlangen naar haar te erkennen (49). Hij begreep

ik verlangde haar weer te zien, en het besef vervulde me plots met verlegenheid. 'Ze is nog niet meer dan een kind,' wees ik mezelf terecht. 'En ik ben zeventien.' Die gedachten lieten me niet met rust [...]. Ik trachtte mezelf te verrechtvaardigen. 'Maar wat geeft het verschil? Het is slechts vriendschap; er is niets onbehoorlijks in mijn verlangen naar haar.' [...] Ik verlangde naar haar. Het was een verlangen dat me soms beschaamd en onrustig maakte, maar waar ik me vruchteloos tegen verzette. (48)

Die tegenstrijdige gevoelens blijven hem hinderen in het dramatisch gesprek waarin zij zich aan hem aanbiedt. Ze komt naast hem in het gras liggen en hij merkt op hoe

haar borsten bewogen onder haar lichte zomerjurk.⁵² Mijn gelaat schroeide. Ik boog me naar haar toe maar toen ze de ogen opsloeg stokte mijn beweging. [...] Dan sloot ze opnieuw de ogen. Ik vocht wanhopig tegen het verlangen om haar aan te raken. [...] [Zij vraagt] 'Hou je van mij?' Ik keek naar haar naakte benen. Het was een reflex. Het volgende ogenblik schaamde ik me. (88-89)

Pas in de ultieme discussie met de Joker beseft hij: 'Al die jaren had ik haar begeerd.' Hij was helaas 'beangstigd [geweest] door het spookbeeld van een valse moraal', slachtoffer van zijn klerikale opvoeding (106).

Meisjesbenen zijn bij de jonge mannen in *De duivel vaart in ons* een concreter beoordelingscriterium. De Joker beaamt: 'Ze had verduiveld mooie benen, dat heksenkind' (144). Op dat ogenblik is zij voor hem nog niet meer dan het mooiste meisje van het dorp, voor wie hij met Claude rivaliseert. Hij zat 'achter iets zeldzaams aan' en hij stond er voorlopig bij 'als een theatermannetje, dat niet uit zijn rol mag stappen' (147). Vrouwen zijn voor hem nog zoals 'op alle buitengemeenten de twistappel der mannetjesputters' (142). Van Godelieve vraagt hij zich af 'hoe het zou zijn haar elke nacht bij mij in bed te hebben' (185).

In vergelijking met Claude maakt de Joker de omgekeerde beweging. Hij gaat van het lichamelijke naar een vage notie van een vrouwelijke innerlijkheid. Hij geeft er zich

eensklaps rekenschap van hoe ver ze boven de vrouwen van het dorpse slag verheven was. Ze had iets dat je plotseling beetpakte en maakte dat je jezelf honds voelde en ging verachten. [...] Het scheen me toe of alle duivels in mij op slag omgetoverd werden in een krankzinnig verlangen naar dat kind. (187)⁵³

Vrouwen over mannen

De vrouwelijke personages in *De duivel vaart in ons* hebben evenmin veel aandacht voor de fysieke eigenschappen van het andere geslacht. Voor de moeder zijn mannen enkel de spiegel waarin zij haar vrouwelijke aantrekkingskracht weerspiegeld ziet. Wat haar in haar man aantrok, was het gegeven dat hij na de Eenzame de sterkste vent van het dorp was. Ze manipuleert mannen en ze geniet van de macht die zij over hen heeft.

De norsheid van vader vermaakte me,' vervolgde ze eindelijk. 'Ik voelde me jong en gelukkig naast hem, alsof zijn norsheid me jonger maakte. Soms, wanneer ik dacht

⁵² De borst maakt samen met de feces, de stem en de blik de modaliteiten uit van het verloren object a (≈de oorspronkelijke infantiele lustervaring) als veroorzaker van de begeerte Het onherroepelijk verloren karakter ervan maakt het verlangen tot een eindeloos verglijdende beweging.(www.pschoanalytischwoordenboek.nl).

⁵³ Dorpsvrouwen zijn 'struis en met de regelmatige, maar grove schoonheid' die mannen opwindt' (147).

dat hij jaloers was, plaagde ik hem en zijn sombere zelfbeheersing maakte me trots.
(303)

Godelieve vindt het gezicht van de Joker 'lelijk'. Ook zij merkt de kracht die van mannenhanden uitgaat. 'Zijn handen zijn sterker dan die van vader, maar niet beangstigend, niet ruw; ze hebben teder op mijn borsten gelegen.' Al heeft hij 'met een van zijn vuisten [...] Claude gedood.' Wat haar meer is bijgebleven, is 'de binnenzijde van zijn linkerwijsvinger en middenvinger [die] verkleurd [zijn] door de nicotine' (220).

Het uiterlijke speelt in *De duivel vaart in ons* duidelijk een minder expliciete rol als factor van aantrekkelijkheid tussen de seksen. De Dominee heeft Godelieve gezegd dat zij een 'sterke' vrouw is omdat zij 'ziel' heeft, 'niet met een lidwoord; niet *de* of *een* ziel, maar *ziel*' (220). Daarmee verantwoordt ze voor zichzelf haar keuze voor de Joker. Het innerlijke, die 'ziel', die aan de nietzscheaanse 'Geschlechtlichkeit' gelijk werd gesteld, is de sterkst denkbare en onfeilbare magneet tussen de seksen. Sterker dan het lichamelijke.

4.5 Vrouwelijkheidsconstructie concreet: sekse en gender tussen instinct en 'ziel'

In dit hoofdstukonderdeel licht ik uit de voorafgaande analyse de vrouwelijkheidsconstructie als dusdanig. Die is hoofdzakelijk terug te vinden in het Godelievedeel waar vooral haar bewustzijn voorgesteld wordt. Toch zijn er ook gegevens uit het Claude- en uit het Jokerdeel nodig. Want in *De duivel vaart in ons* zijn de vertelinstantie en de focalisatie zo geconstrueerd dat de bewustzijnsvoorstelling toch overwegend mannelijk is. Dat manifesteert zich al in de algemene opbouw van de roman die in drie ongeveer gelijke delen is opgedeeld. In de eerste twee delen zijn vertelling en focalisatie bijna uitsluitend mannelijk. Het meisje is in die twee delen hoofdzakelijk object van focalisatie. In die delen wordt vooral het bewustzijn van mannen voorgesteld. Zij beseffen dat ze het meisje niet doorgronden. In het Godelievedeel is de vertelinstantie vrouwelijk. Zij wordt als jonge vrouwelijke vertelinstantie geflankeerd door de moeder. Maar ook de Dominee krijgt een aanzienlijk deel van de vertelling en van de focalisatie in handen. Door de stream of consciousness verteltechniek wordt de vertelling overgenomen door het bewustzijn van het jonge vrouwelijke personage. Dat bewustzijn wordt in grote mate door mannelijke personages op- een aangevuld. De jonge vrouwelijke verteller-focalisator wordt zodoende als verwarder en minder bekwaam of betrouwbaar ervaren. Bovendien is de focalisatie door haarzelf veel meer exoperspectivisch dan bij de mannelijke focalisatoren in de eerste delen het geval is. Object van focalisatie zijn bij haar vooral mannen en de ondergeschikte focalisatie is veelal mannelijk. De bewustzijnsvoorstelling is daardoor over het algemeen

dominant mannelijk. Vrouwelijkheid wordt in de marge daarvan geconstrueerd. Vrouwelijk is de ervaring van de kracht van vrouwelijke begeerte als die wordt losgewoeld door de sfeer van mannelijke dierlijkheid. Ook socialisatie van de man hoort in deze roman bij de rol van het vrouwelijk subject. In *De duivel vaart in ons* wordt vrouwelijkheid geplaatst tussen instinct en 'ziel'.

Vrouwelijkheid wordt in *De duivel vaart in ons* geconstrueerd in de marge van een door mannen gedomineerde onderklasse. Het is een competitieve mannenwereld waarin mannen onder elkaar hun krachten meten en waar de sterkste bewonderd wordt. In die mannenwereld zijn vrouwen verleidelijke, sensuele wezens bij wie mannen hun verstand verliezen en met wie mannen bij elke gelegenheid – zij het feesten of nachtelijke orgieën – boeleren. In die romanwereld worden twee 'maagdelijke' personages geconstrueerd, die eerder bij de burgerij aanleunen. Er is de 'klerikaal' opgevoede jonge man Claude en het meisje Godelieve dat ver van die bacchanalen gehouden wordt. De roman schetst de ontwikkeling van haar vrouwelijkheid. Ze wordt als personage geïntroduceerd als een spich-tig, sekseloos kind en ze evolueert naar een jonge vrouw die seksueel ontwaakt en die haar socialiserende plicht volbrengt.

Sekse en gender tussen instinct en 'ziel'

In het personage Godelieve wordt de groei geschetst naar een vrouwelijkheid die gesitueerd wordt tussen instinct en 'ziel'. De analyse daarvan kan doorgaan als de vrouwelijke invalshoek van de vrouwelijkheidsconstructie. Vrouwelijkheid wordt in deze roman hoe dan ook vooral vanuit een mannelijk oogpunt geconstrueerd. Hieronder analyseer ik eerst de vrouwelijkheidsconstructie vanuit de vrouwelijke optiek: vrouwelijkheid zoals ze in de figuur van de dochter en van de moeder opgebouwd wordt, aangevuld met de visie op enkele vrouwelijke nevenfiguren. Het spectrum blijkt immers breder.

Die analyse vul ik dan aan met de mannelijke visie van de drie mannelijke personages die daarover hun zeg doen: de platonische Claude, de nietzscheaanse Joker en de gnomische Dominee die over mannelijkheid en vrouwelijkheid en over liefde en seksualiteit zijn wijsheden debiteert.

Vrouwelijkheidsconstructie vanuit vrouwelijk perspectief

In *De duivel vaart in ons* wordt in het personage Godelieve het proces geconstrueerd van de bewustwording van haar vrouwelijkheid. Een nagenoeg sekseloos kind ontdekt door het contact met een dionysische mannelijkheid wat vrouwelijkheid voor haar inhoudt. Er

wordt in haar vrouwelijkheidsconstructie een direct verband gelegd tussen seksualiteit en liefde. Die horen thuis in een duurzame monogame relatie.

Het meisje wordt vrouw

Het vrouwelijk personage (dominante verteller en focalisator in het Godelievedeel) situeert zichzelf als vrouw met de openingszin van dit derde deel: 'Al het voorgaande was slechts droom geweest. Mijn leven begon toen ik me, in de gespierde armen van de Joker, overgaf' (215).

De jaren daarvoor waren niet het echte leven; het was slechts een droom. Ze had zich '[gekoesterd] in de verzwegen liefde van Claude' (219). Ze had zich het voorwerp gevoeld 'van zijn zachte, schuchtere bewondering' (225), als 'een verschijning uit een sprookje', een onderdeel van zijn 'droom' (224), die ook haar leven tot een 'lange droom' (215) had gemaakt. 'We waren als een tweeling. Hij heeft met mij geleefd een eeuwigheid geleden' (223). Claude was het 'tijdeloze' geweest (223). Het was niet echt geweest. 'Claude. Ach Claude [...] Had hij ooit werkelijk bestaan?' Ze had 'van hem [gehouden] als van een dode' (215).⁵⁴ Het lijkt erop alsof ook Claudes latente homosocialiteit tussen hen stond (216).⁵⁵

De uitspraken van de Dominee over Claude bevestigen haar in die analyse van haar relatie met Claude. De Dominee geeft haar mee:

Hij [Claude, bv] was zo hulpeloos. Dat was het, mijn kind. Hij was hulpeloos. (230)

Het is helemaal niet vreselijk, mijn kind [...] Hij is in deze wereld nooit op zijn plaats geweest [...] In die zin was hij een jongen zonder passies. Er was iets maagdelijks aan hem. (245)

Seksualiteit en een monogame relatie

Dat haar relatie met Claude eerder een gedeelde droom was, is voor Godelieve een inzicht achteraf. Ze gebruikt het voor zichzelf als een excuus. 'Heb ik verraad gepleegd toen ik me aan de Joker overgaf?' (224) Ze vindt van niet. Claude heeft haar afgewezen toen ze zich aanbood, volgens haar om 'zijn eigen droom voor vernietiging te behoeden' (224). Door haar af te wijzen had hij haar in haar vrouwelijkheid gekwetst. Ze had zich aangeboden omdat ze vond dat hij 'rechten' (90) had. Als Claude 'ja' antwoordt op haar vraag of hij van haar houdt (89), zegt ze 'Neem me dan, Claude. [...] Ik zal niet weigeren. Ik ben

⁵⁴ Ze zal die gedachte ook gebruiken om de Joker in haar ogen vrij te pleiten. 'Zelfs de grootste schurk kan op een dode geen moord begaan' (223).

⁵⁵ Claude van zijn kant had bij haar het gevoel 'dat zij zich in een gebied bewoog waar [hij] haar nooit volledig zou kunnen benaderen' en dat 'kwelde [hem] van langsom meer' (55).

gekomen om me aan jou te geven' (90). Ook al was hun relatie tot dan niet fysiek, maar platonisch, er is een rechtstreeks verband tussen wat zij als liefde beschouwen en seksualiteit. Seksualiteit geldt als een bezegeling van de liefde. Zodoende leidt seksualiteit in haar opvattingen ook naar een vaste, monogame relatie, naar een huwelijk. Ze biedt zich immers aan om voor zichzelf verweer te hebben tegen de onweerstaanbare fysieke aantrekkingskracht van de Joker (89).

Ook voor Claude is er een onverbreekelijke band tussen seksualiteit en huwelijk. Hij weigert immers haar aanbod omdat ze niet onvoorwaardelijk kan zeggen dat ze met hem wil trouwen (91). 'Ik weet het niet' zegt ze. 'Het is te laat. Ik ben verloren.' Dan beseft Claude dat er een andere man in het spel is: 'Wie is het?' schreeuwde [hij]. Godelieve geeft vertwijfeld aan dat ze zich aan Claude aanbiedt om tegen de aantrekkingskracht van de Joker 'een wapen [te] hebben als [ze] weet dat [ze] een ander toebehoor[t]' (91).

In deze roman behoren mannen en vrouwen die seks met elkaar hebben elkaar toe. Zo denkt ook de gemeenschap erover. De Snor legt het aan de Joker uit.

Als we opgroeiden en bronstig werden liepen we achter de meisjes aan tot er een was die bezweek en haar rokken liet oplichten. Dan sliep je bij haar met een heel leven als vooruitzicht. (176)

Dat blijkt ook uit het verhaal dat de Dominee haar vertelt over de vrouw die niet met haar minnaar (de Dominee?) weg wil trekken als haar man in de gevangenis zit voor partnergeweld (319). In deze roman wordt er expliciet een rechtstreeks verband gelegd tussen seksualiteit en een monogame relatie, al zijn er tal van praktijken die deze constructie tegenspreken. Het monogame aspect is een burgerlijk en klerikaal element, dat blijkbaar toch ook in de arbeidersklasse is doorgedrongen, zij het dat het wulpse, de directe lustbeleving daar overheerst.

Seks creëert een onverbreekelijke band tussen een man en een vrouw. Die band heeft ook te maken met procreatie. De Eenzame had zijn relatie met Godelieves moeder verbroken omdat hij ervan overtuigd was dat zij nooit een goede moeder kon zijn. Zij van haar kant was slechts zwanger kunnen worden toen de Eenzame dood was (302). Hij was zijn veel minder aantrekkelijke vrouw trouw gebleven. Voor Godelieve zal die mogelijke band naast het socialiseren van de man het motief zijn om de schuilplaats van de Joker te verraden zodat hij voor de doodslag door de maatschappij gestraft kan worden. Daarmee redt zij haar en zijn geluk. Zij kan de man die haar verrukt heeft aan zich binden en hij kan uit de marge van de maatschappij gehaald worden. De zoon van de Eenzame, als kind een stroper en als jonge man een zeeman, een man van instincten zal door haar toedoen in de maatschappij geïntegreerd worden. Zoals de romantisch burgerlijke traditie het ziet, heeft de vrouw een socialiserende rol. In een traditionele heteroseksuele plot heeft de vrouw invloed op de man door haar status als object van zijn begeerte. Vrouwen hebben een beschavende kracht die mannelijke brutaliteit ombuigt. Ze ontlenen die aan het

vergankelijke overwicht dat zij hebben omdat zij het centrum van zijn begeerte zijn (Scott, 2011, p. 128).

Als de duivel van lust en begeerte in ons vaart

Dat Godelieve zich fysiek onweerstaanbaar, als gehypnotiseerd, tot de Joker aangetrokken voelt, verontrust haar niet alleen omdat ze daarmee afbreuk doet aan de waarachtigheid van haar relatie met Claude en aan het mensbeeld dat ze gemeenschappelijk hebben. 'Ik zou het mezelf nooit vergeven als ik jou ontgoochelde' (90).

Haar ouders hebben haar zo ver van het bordeelgedoe (316) in de herberg gehouden, dat ze was opgegroeid in 'een valse wereld' (303), ver van de dierlijke grondslagen van lust en begeerte. Ze had zich dan ook eerst verzet toen de Joker haar overweldigde. 'God weet hoe ik me verzette'⁵⁶ (224). Maar haar 'weerstand' brak onmiddellijk. Het zijn de overwegingen van haar personage. 'Ik hou van hem [de Joker, bv]. Hij moest je [Claude, bv] doden' (224).

In de manier waarop hier vrouwelijkheid geschetst wordt, is er een onverbrekelijke band tussen seksualiteit en liefde, met het primaat van het eerste. Als de Joker haar ontmoagd heeft, beseft Godelieve dat ze van hem houdt, dat er meer is dan fysieke onrust. Nu is er met hem een onverbrekelijke band als een wezenlijk element in de constructie van haar vrouwelijkheid. 'De Joker zou steeds in mijn lichaam zijn. Iets van zijn krachtige, onverwoestbare frisheid zou me onverzwakt blijven bezitten' (325).

Als er een unieke liefdesband is met de man die als eerste seks met haar had, dan is het ook onvermijdelijk dat de man van wie ze voordien gehouden had uit haar leven verdween. De Joker is voor haar geen moordenaar. 'De moord was reeds gebeurd vóór hij zijn vuisten tegen je [Claude, bv] verhief' (224). Het zijn overwegingen die thuishoren in haar innerlijke monoloog achteraf. Ze horen bij de schuldvraag die haar kwelt. Zo gaat het door haar bewustzijn op de begrafenis na het visioen van de demon.

Was mijn lichaam tijdens de vertwijfelde onweersnacht van deze tragedie bevrucht;
was de tragedie aangerijpt in de brutale omstrengeling van de Joker? Had ikzelf de
vuist van de Joker geleid? (278)⁵⁷

De band tussen seksualiteit, liefde en huwelijk is in de vrouwelijkheid, zoals die in haar personage geconstrueerd wordt, cruciaal. In het Jokerdeel, in de scène waar de Joker haar overweldigde, verklaart ze dat ze zich in het hele gedoe tussen de Joker en Claude om

⁵⁶ De Joker heeft dat aangevoeld: 'Heel even verzette ze zich toen ik mijn arm om haar middel sloeg en haar achterover in het gras drukte' (203).

⁵⁷ Onmiddellijk nadat Claude haar had afgewezen, brak er een onweer los dat Claude verhinderde haar achterna te lopen om de situatie alsnog recht te zetten.

haar 'erger dan een hoer' voelde, omdat ze haar lichaam aan Claude had aangeboden alhoewel ze eraan twijfelde of ze wel op de juiste manier van Claude hield om met hem te trouwen (203-204).⁵⁸ Ze had toen vaag beseft dat ze van de Joker hield, maar dat iets in haar zich daartegen verzette. Door zich aan Claude aan te bieden wou ze de Joker kwetsen. Haar hele wezen verzette zich immers tegen de dierlijke aantrekkingskracht die van de Joker uitging. 'God weet hoe ik me verzette'(224), 'denkend aan al die dagen van strijd tegen de bekoring van de Joker' (316). Als Claude haar aanbod had aanvaard, had zij zich van de Joker ontdaan, had ze hem gekwetst zodat hij van haar niet meer moest weten. Als de Joker haar zegt dat 'liefde [...] geen kwestie van aanbieden en aanvaarden op die manier [is]'; dat het 'een kwestie van verlangen [is]', beaamt ze snikkend dat ze 'al die tijd ' naar hem 'verlangde'. In haar hybris had ze gedacht 'dat trots en wil voldoende waren om je eigen lot te richten. God vergeve het me.' Ze gaf haar verzet op en van dan af was er voor haar een band met de Joker die ze voortaan liefde heet: 'Ik hou van hem' (204).

'Zij zullen tot één vlees zijn' (Genesis 22)

Van dan af zijn ze aan elkaar geklonken. Als ze vlak na het gevecht bij de gevelde Claude komt, kijkt ze de Joker na die van de plaats van het delict weg roeit de nacht in. 'Ik hief mijn arm op maar begreep het onzinnige van dit gebaar en een gevoel van verlatenheid greep me aan' (218). Doordat hij haar ontmaagd heeft, heeft de Joker '[haar] leven aan het zijne verbonden' (315). Het geeft haar het recht in zijn leven in te grijpen zoals hij in het hare heeft ingegrepen. Zij heeft daarbij 'gelijke rechten' (315).

De Joker was de enige die haar nog overbleef nadat ze zich 'verlaten en hulpeloos [...], grondeloos alleen' voelde sinds ze ontdekt had dat haar huis geen thuis was, maar een bordeel (306) (316). Haar ouders hadden met andere woorden die unieke band niet zoals de Eenzame en Dikke Mans (de ouders van de Joker) die wel gehad hadden. En zoals zij nu een band heeft met de Joker, die 'steeds in [haar] lichaam [zou] zijn' (325). Die Joker op de vlucht dreigt haar nu 'te ontvallen' (316). Daarom moest ze die 'offergang' (312) gaan en zijn schuilplaats verraden. 'Ik moest verhinderen dat hij ons beider leven vernietigde' (315). 'Ik wou mijn eigen geluk voor de toekomst redden. Tot elke prijs. Zelfs ten koste van zijn eigen droom' (316), van die droom van een ongebonden leven.

De Dominee geeft haar gelijk. Ze mocht 'hem [de Joker] met geweld voor zichzelf [...] behoeden' (317). Ze had gelijk gehad toen ze geen 'geen andere uitweg' zag. 'Ik moest zijn wereld vernietigen zoals hij de mijne vernietigd heeft' (297). Ze had het recht 'alleen aan zichzelf te denken' (316). De Joker zal volgens de Dominee van haar blijven houden. 'Je liefde zal de grenzen van de dood overschrijden, zoals ze die van de geboorte reeds over-

⁵⁸ Zie haar antwoord aan Claude tijdens hun laatste gesprek in het Claudedeel (91). Dat gesprek met Claude ging door de avond voor het gesprek met de Joker dat hier op het einde van het Jokerdeel wordt aangehaald (203-204).

schreden heeft.' [...] alsof je reeds van hem hield voor je zelfs ook maar geboren was en dat je eeuwig van hem zal blijven houden' (321).

De eeuwigheidswaarde van de liefde ligt in het instinct

De nacht dat de Joker haar onder de neus van de speurders opzocht, besloot ze hem aan het gerecht uit te leveren, 'beseffend hoe lief ik hem had, hoe trots ik op hem was; en hoe angstig, denkend aan die nacht toen hij me overweldigde' (218). Angst omdat die nacht van de overweldiging haar immers de rustige vastigheid van de maagdelijke, platonische relatie met Claude ontvallen is. Dit was tot dan de haar vertrouwde wereld geweest. Die heeft de Joker toen vernietigd. Ze had ervaren hoe ze de controle over haar wil was kwijt gespeeld onder druk van de onweerstaanbare begeerte (224).

Van meet af aan had de aanwezigheid van de Joker haar onrustig gemaakt en de gemoedswereld die ze met Claude gemeen had, verstoord. 'Ik herinnerde me hoe ik, al die weken, gepoogd had mezelf te overtuigen dat ik hem [de Joker, bv] verachtte, en hoe zijn glimlach en zijn onbeschaamd gepraat me onrustig hadden gemaakt' (216). Aan de Dominee heeft ze opgesomd wat haar aan de Joker stoorde. Hij was 'zoiets als een gevaarlijk boek.' Hij vocht en dronk, was een geweldenaar en bedierf door zijn voorbeeld de geest van de dorpsjeugd. Kortom hij gedroeg zich 'onwaardig' (164). Hem zelf zegt ze dat hij zijn 'vuisten beter [zou] kunnen gebruiken om te werken, net als ieder eerlijk mens' (153-154). De Joker vat het zo samen: 'de held harer dromen' maakte niet voortdurend herrie en hij had werk (156). Haar held is een verburgerlijkte man.

Van bij het begin was er evenwel iets in hem, in zijn manier van zijn dat haar onrustig maakte en dat ze aanvankelijk 'verachtte' (216). Het was een 'fascinerende dierlijkheid' (220) waarvoor ze steeds gevluht was. Telkens echter wanneer ze aan de Joker gedacht had, had haar 'een vreemde onrust [...] aangegrepen [...] vrees, hunker en verachting die als één enkele spookachtige schaduw in het ijle zweefden, ver buiten mezelf, er was niets lichamelijks in die onrust geweest' (259).

Mens en natuur

In de constructie van het vrouwelijk personage Godelieve wordt er een sterke verwijzing naar de natuur ingelast telkens als het over haar onrustige gedachten over de Joker gaat. In het Godelievedeel wordt de natuur nadrukkelijk als decor aangegeven, niet enkel in de weergave van Godelieves bewustzijn, maar ook in de weergave van het ingebedde bewustzijn van andere personages.

Er is het ruisen van de bomen en de wind. Het loopt als een rode draad door het stream-of-consciousness hoofdstuk waar het achtereenvolgens Godelieves bewustzijn, dat van de speurder die bij de boten de wacht houdt, dat van diens toevallige gespreks-

partner en opnieuw dat van Godelieve aan elkaar rijgt (281-290).⁵⁹ Het is ook telkens aanwezig in Godelieves zolderkamer en het begeleidt het gesprek met haar moeder naar aanleiding van Godelieves ontdekking van het bordeelgedoe in de herberg van haar ouders.

In Godelieves bewustzijn is er telkens een verband tussen het ruisen van de natuur en de Joker. 'Het geruis dat als een verre branding de herinnering aan de bruisende, rusteloze natuur van de Joker steeds opnieuw en feller in me wakker riep' (305). 'Het was of in hun geruis [van de bomen, bv] iets dierbaars aanwezig was, iets van mezelf, of van de Joker misschien [...]' (307). Het komt een laatste keer aan bod in het slot van haar vertelling. Ze heeft een laatste gesprek (over liefde en trouw) met de Dominee nadat ze de Joker aan het gerecht heeft uitgeleverd. Ze is ervan overtuigd dat ze 'iets van zijn [van de Joker, bv] krachtige onverwoestbare frisheid' in zich zal voelen en ze wil alleen zijn. 'Alleen zijn in het duister [...] en luisteren naar het zwaar geruis van de bomen aan de overkant' (325-326).

Vrouw en natuur

Godelieve wordt als vrouwelijk personage, zoals het burgerlijk romantisch cliché het wil, veel dichterbij de natuur geportretteerd.⁶⁰ Claude en de Joker hebben het amper over de natuur. In het Claudedeel barst er een storm los als Godelieve van hem wegloopt na hun laatste gesprek. Claudes poging om zijn vergissing recht te zetten gaat in regen, wind en donder verloren. Het is een uitzonderlijk natuurtafereel in de mannelijke vertellersdelen. In het als vrouwelijk geconstrueerd bewustzijn van Godelieve daarentegen beperkt de verwevenheid met de natuur zich niet tot het ruisen van de bomen en de biezten. Er wordt ook een verband geschetst met het nachtelijk gedoe van dieren als muizen en duiven (219-220), als de uil (282) (289), de vleermuis (282) en de ratten (287). Ze komen soms slechts terloops ter sprake. Wezenlijker is in ieder geval de passage in het begin van het Godelievedeel. Godelieve komt er op haar kamer, net nadat ze heeft vastgesteld dat Claude dood is:

Ik wierp me gekleed op het bed. Ik staarde omhoog in het duister. Hoe vaak had ik gehoord hoe de muizen over de verborgen balken trippelden? Nu was alles stil. Nooit was het zo stil geweest; er waren altijd geluiden, hoe zwak ook, beneden in de gelagzaal. Stemmen tot laat in de nacht. Gerinkel van glazen en soms de scherpe lach van een vrouw. [...] Toen ik de laatste maal voor zijn [van de Joker, bv] fascinerende dierlijkheid gevluucht was, had ik hijgend in de duisternis gestaard en de ganse nacht had ik de muizen gehoord. Vroeger, toen ik nog een kind was, hield vader duiven. Ik viel in slaap met het onrustig geluid van de duiven boven mijn hoofd. De

⁵⁹ In deze passage wordt ook het ruisen van de biezten vermeld.

⁶⁰ De vrouw wordt er beschreven als dichterbij de natuur, bij het lichaam, het onbewuste, en het moederlijke (De Lauretis, 1987, p. 20).

muizen zijn een deel van de andere wereld. Een geheimzinnige wereld van schaduw en stilte en het licht van de maan tussen een losgeraakte dakpan. Een flits van die wereld heb ik in de ogen van de Joker gezien. [...] Terwijl hij me overweldigde zag ik die ogen in de duisternis. (219-220)

De dierenwereld wordt geassocieerd met het ontwaken van de seksualiteit in het jonge vrouwelijke personage. Het wordt in deze passage gekoppeld aan de lach van een vrouw in de nachtelijke gelagzaal waar vrouwen zoals haar moeder hun seksualiteit uitleven zoals de lezer al weet en zoals de jonge Godelieve later zal vaststellen. Als ze in deze passage aan Claude denkt, is het stil. Het staat voor hun platonische relatie. Die 'andere wereld' van de muizen wordt verbonden met de Joker, in wiens ogen zij 'een flits van die wereld' gezien heeft. Zijn 'fascinerende dierlijkheid' had haar iedere keer onrustig gemaakt, maar ze had er zich ondanks haar 'hunker' naar hem tot het allerlaatst tegen verzet. Toen hij haar evenwel 'overweldigde', verdronk haar verzet in wellust (220).

Thans was het een vlam die door mijn lichaam schroeide; een fel uitslaand verlangen dat een huivering van wellust door mijn lichaam joeg. [...] Had hij een dier van mij gemaakt; een teef wier spieren huiverden van bronst wanneer het mannetje in de nabijheid was? (259-260)

Nadien, als de Joker haar 'naakte schouders' aanraakte, voelde het aan 'alsof [ze] niets dan lichaam was, een gezond en dierlijk wezen dat met alle zintuigen aan een ander wezen vastgeankerd lag' (201). Als hij haar nachthemd uitdoet, bedenkt ze: 'Mijn borsten waren naakt, sidderend van verlangen' (292). Achteraf ligt de Joker naast haar, 'argeloos als een jong dier' (295). 'Hij was een prachtig roofdier, dat geen zonde of misdaad kende' (292).

Haar dierlijkheid heeft de animaliteit van de Joker ontmoet. Mensen horen lichame-lijk bij de dieren (324). Het is de Dominee die het haar meegeeft in hun afscheidsgesprek. Daar bovenop zijn mensen met rede begiftigd, maar ze overschatten de rede. Claude was daarvan de illustratie. In de verhouding verstand en instinct overweegt het instinct. Wie dit inziet, heeft het geheim van het leven achterhaald. De Joker is het gelukt. Het is het laatste wat de Dominee haar zegt als een besluit van zijn levensinzicht (316-326). Intussen is het voor de lezer duidelijk dat de inzichten van de Dominee voor haar heilig zijn. 'Onbewust sprak ik [Godelieve, bv] mijn gedachten uit. 'Je [de Dominee, bv] bent een heilige' (318).

Dit nietzscheaanse primaat van het 'Instinkt des Lebens', de 'Geschlechtlichkeit' heeft De Dominee voor haar vertaald in 'ziel'.⁶¹ Het is de kwintessens, de quinta essentia.⁶²

⁶¹ De Dominee heeft het ook tegen Claude over die ziel gehad: 'Er zit ziel in dat meisje' (64).

⁶² In de opsomming die de Dominee geeft, is het het vierde (of het eerste) essentiële element.

ziel. Zoals er *water* is of *lucht* of *zon*. Zonder lidwoord, mijn kind, zonder lidwoord.
[...] Was het doordat ik *ziel* heb, dat ik gelukkig was toen de Joker me overweldigde?
Dat die overweldiging in een verrukkelijke overgave eindigde? (220)

Die Geschlechtlichkeit wees Claude af en dat gaf haar het gevoel dat ze als vrouw 'waardeloos' was (203). Alhoewel de Joker stond voor alles wat ze verafschuwde, had ze 'al die tijd' naar hem verlangd (204). Zo had ze hem in het Jokerdeel bekend na die overweldiging.

In de heteroseksuele context zijn mannen traditioneel het actieve doel van het verlangen en de vrouw het passieve (De Lauretis, 1984, p. 144). Vrouwen geven toe aan het seksuele instinct van de man en zo voeren ze vrouwelijkheid op zoals het in een heteroseksuele relatie hoort (De Baerdemaeker, 2010, p. 175). Godelieve beantwoordt slechts ten dele aan dit cliché. Ze geeft inderdaad toe aan het seksueel instinct van de Joker, maar eerst had ze zichzelf aangeboden aan Claude en voelde ze zich beledigd omdat hij haar seksueel instinct miskende. Al ligt in haar aanbod Claudes seksueel instinct als doel vervat.

Toch ook een oudtestamentische visie op vrouwelijkheid

Godelieve krijgt als personage ook een religieus cachet. Daarvan zijn er, anders dan bij Claude, geen sporen van opvoeding in die zin. Ze kreeg wel een naam mee die niet past bij haar sociale en familiale context, maar die duidelijk een religieuze connotatie heeft. Godelieve.⁶³ De Joker vindt het 'een belachelijke naam'. De Dominee grinnikt erbij als de Joker dit zegt (124). Ze heeft een missaal waarin ze bij gelegenheid voor het slapengaan willekeurige passages leest (282). Ze heeft een paternoster en ze kent de gebeden die bij de wake bij een overledene horen (249-250). En tijdens de uitvaartdienst bladert ze door haar missaal.

Voor de manier waarop dit aspect van haar vrouwelijkheid gepresenteerd wordt, is Psalm 37:8 van belang. '*Want mijne lendenen zijn vervuld met bedriegelijkheden; er is gene gezondheid meer in mijn vlees*' (286-287). In haar bewustzijn wordt dit Bijbelvers geflankeerd door Spreuken 9: 16-18 die in haar 'droom' door de veldwachter worden aangehaald. '*Tot de verstandeloze zegt zij: De gestolene wateren zijn zoet, en het verborgen brood is liefelijk; maar hij weet niet, dat aldaar doden zijn; hare genoden zijn in de diepten der hel*' (223).⁶⁴ De veldwachter citeert die verzen ter illustratie van zijn uitspraak: 'Als er een vrouw in het spel is verliezen de mannen hun verstand.'

Die Spreuken horen tot wat de Bijbelse wijsheidsliteratuur wordt genoemd. Ze worden vaak toegeschreven aan de wijze koning Salomon. Spreuk 9 gaat over de wijze en de

⁶³ De naam resoneert met het motto van Erskine Caldwell dat aan het Godelievedeel voorafgaat. 'The girls [...] are willing to live like God made them to live' (213).

⁶⁴ De Bijbelcitataten worden in de roman consequent cursief weergegeven, ook in de eerste druk.

dwaze vrouw en wat zij mannen te bieden hebben. Ze lokken voorbijkomende mannen naar zich. Mannen die op de lokroep van de dwaze vrouw ingaan, belanden in 'de diepten der hel', hoe 'zoet en liefelijk' de geneugten ook mogen zijn. Het is het Eva-thema: de vrouw verleidt de man tot de zonde. Het vers uit Psalm 37 dat Godelieve citeert, sluit bij dit thema aan. Het wordt aangehaald in de lange bewustzijns passage waar de bewustzijnsstroom overvloeit van een herinnering aan haar vader op de ijsschots, over een gesprek tussen een rechercheur en een passant tot een gesprek in de gelagzaal. Het bewustzijnsfragment eindigt bij Godelieves bewustzijn:

Veel hoger zwaaiden de kruinen der bomen toen ik onder de Joker lag, luisterend naar zijn stem, hijgend van verrukking onder het strelen van zijn handen. Ben ik niet schuldig? Mijn lichaam was geladen met moord, het bloed dat in mijn schoot drupte, nadat die schichtige pijn in verrukking verkeerd was, heeft de Joker bevlekt. Zijn vuisten werden van moord doortogen toen zijn handen op mijn borsten lagen. *Want mijne lendenen zijn vervuld met bedriegelikheden; er is gene gezondheid meer in mijn vlees.* En dat ik slechts een vrouw was, overwonnen en afgemat in al mijn zinnen. O lichaam. O Ijdelheid. (286-287)⁶⁵

Het fragment sluit ook aan bij de overweging die Godelieve maakte tijdens de uitvaartliturgie.

Was mijn lichaam, tijdens de vertwijfelde onweersnacht [toen Claude haar afwees, bv], van deze tragedie bevrucht; was de tragedie aangerijpt in de brutale omstengeling van de Joker? Had ikzelf de vuist van de Joker geleid? (278)

In de vrouwelijkheidsconstructie wordt hier de vrouwelijke jouissance als de erfzonde gemerkt. Ze was het motief geweest om zich aan Claude aan te bieden zoals Eva Adam de appel aanbood. Ze was echt tot leven gekomen in de seks met de Joker. Het bloed van de defloratie heeft de man met misdaad 'bevlekt', zodat zijn 'vuisten van moord doortogen' werden (286).

Vorbij goed en kwaad: een nieuwe vrouwelijkheid

Beide fragmenten komen snel na elkaar voor: tijdens de uitvaart en in de droom die de nacht erna haar bewustzijn vult. Kort daarna zoekt de Joker haar op. Hij omzeilt ieder die naar hem op de loer ligt en zij bedrijven de liefde. De Joker, vindt ze, 'was een prachtig roofdier, dat geen zonde of misdaad kende' (292).

Hier lag hij, naakt en rustig, argeloos als een jong dier [...] niet beseffend dat hij een misdaad begaan had. [...] Zelfs thans besepte hij niet [...] dat hij de heiligste wetten

⁶⁵ Ijdelheid staat in het Oude Testament voor wereldse verlangens en genoegens, voor waanwijsheid. Het is nadrukkelijk een antoniem voor wijsheid (Willebrandts, 1985, p. 44).

der mensen vergruizeld had, en dat de wet hem op zijn beurt vergruizelen zou. (295-296)

Het brengt haar tot het inzicht dat ze hem moet 'redden [...] Ik moet het hem doen begrijpen vóór het te laat is' (296). Onmiddellijk daarna verraaft ze zijn schuilplaats en heeft ze het afscheidsgesprek met de Dominee over de liefde die 'boven de tijd verheven' (321) is en over de 'nieuwe tijd' na de oorlog waar 'de lui bezeten' zijn, 'de duivel mag weten van wat' (323). Toch zijn er uitzonderingen 'die leven op een instinct dat door de oorlog gevormd werd' (323). Voor die nieuwe mens vindt zelfs de Dominee de woorden niet, maar iemand als de Joker heeft volgens hem het geheim ontdekt. In dit laatste deel van de roman wordt zo het prototype van een nieuwe vrouwelijkheid geconstrueerd.

Liefde revisited

De Dominee heeft het in het slot van de roman over liefde, niet enkel meer over begeerte en dierlijke aantrekkingskracht. Er is een verband met het begrip 'ziel' dat de Dominee Godelieve aanreikte en dat Godelieve koppelde aan 'verrukkelijke overgave' (220). Op die manier heeft het veel gemeen met Nietzsches 'Geschlechtlichkeit', met zijn 'Instinkt des Lebens'. De Dominee zegt in een gesprek met Godelieve:

Haat en liefde zijn de enige menselijke gevoelens die niet roesten, mijn kind. [...] over het algemeen bieden haat en liefde het hoofd aan de tijd. In zekere zin zijn ze boven de tijd verheven. [...] heb je niet het gevoel alsof je je hele leven van hem gehouden hebt? Nee, alsof je reeds van hem hield voor je zelfs ook maar geboren was, en dat je eeuwig van hem zal blijven houden? Dat je liefde de grenzen van de dood zal overschrijden, zoals ze die van de geboorte reeds overschreden heeft? [...] 'Neem nu je eigen geval,' vervolgde hij. 'Je nuchter verstand zegt je dat je de Joker pas enkel weken kent, en dat je liefde voor hem van erg recente datum is. Maar wat betekenen nuchterheid en rede in het leven, mijn kind?' (321)

Met die laatste zin legt de Dominee een verband tussen liefde en instinct, dat hij eerder afzette tegen de rede.

Het zijn woorden van de Dominee, maar Godelieve overdenkt: 'ik luisterde naar de stem van de Dominee, zwijgend en aandachtig, mij er telkens opnieuw over verwonderend hoe hij mijn geheimste gedachten en gevoelens raadde' (321). Die gedachte is zo doende onderdeel van de vrouwelijkheid zoals die in haar personage geconstrueerd wordt. Die bedenkingen over liefde als een instinct dat de grenzen van leven en dood overstijgt, verdrijven ook de oudtestamentische schuldgevoelens. Voor Godelieve is het een breuk in haar opvattingen. Ze neemt afscheid van de Joker voor ze zijn schuilplaats zal verraden 'beseffend hoe lief ik hem had, hoe trots ik op hem was' (298).

Gelijke rechten

Het 'Geschlechtlichkeitsinstinkt' verbindt in deze roman het mannelijk personage de Joker en het vrouwelijke personage Godelieve fundamenteel voor altijd, voorbij geboorte en dood, met elkaar. In die verbinding heeft de vrouw 'gelijke rechten' (315). Ze maakt er aanspraak op haar 'eigen geluk voor de toekomst [te] redden.' (316) Als vrouw heeft zij evenveel recht om hun gezamenlijk leven te oriënteren. Zij ontleent er de bevoegdheid aan om hem voor haarzelf en voor de samenleving te redden. In het socialiseringsproces, in de verburgerlijking van het proletariaat, speelt de vrouw een cruciale rol.

Andere vrouwelijkheidsconstructies

De manier waarop in het personage Godelieve in deze roman vrouwelijkheid geconstrueerd wordt, is particulier. De volwassen vrouwen in die romanwereld worden voorgesteld als verleidsters met in hun ogen en in hun stem een sensualiteit en raadselachtigheid die mannen manipuleert. De vrouw is in de traditionele genderopvattingen 'the site of sexuality and masculine desire' (De Lauretis, 1984, p. 5). Tussen die vrouwelijkheidsconstructies in de andere vrouwelijke personages wordt in Godelieve als personage een 'nieuwe' vrouwelijkheid geconstrueerd: een nietzscheaanse vrouwelijkheid.

Prototype van de 'oude' vrouwelijkheid is de moeder. Ze wordt door Claude en de Joker neergezet als een wellustige vrouw. Ze geniet van de sensuele kracht waarmee ze mannen kan manipuleren. De Eenzame heeft haar ooit voorgehouden dat ze te veel hield van een 'rusteloos, opwindend leven' en dat ze daardoor 'geen vrouw was om moeder te worden' (302). En dat ze 'niet trouw zou kunnen blijven' (304). Ze houdt ervan door mannen begeerd te worden. Het bordeelgedoe, waarvan zij de spil is, vindt ze 'prettig en opwindend' (303). Op het verwijt van haar man dat ze 'erger dan dieren' waren, reageert ze met: 'Dieren zijn er zich niet van bewust. Wij weten het en vinden het prettig, en doen het telkens weer' (303). Het is 'of er geen kwaad in schuilt' (305).

Dit type vrouw wordt vooral aangetrokken door het sterkste mannetje.⁶⁶ Nadat de Eenzame haar had afgewezen, heeft ze gekozen voor de 'de sterkste na de Eenzame' (304). Sensuele vrouwen voelen zich voorbestemd voor het sterkste en leukste mannetje. 'Ik was geschapen voor een man als de Eenzame. Ik hield van vrolijkheid en kracht' (304.) In dat verband heeft ook zij het over 'mijn ziel, iets dat steeds de Eenzame toebehoord had' (305) en waaraan ze herinnerd wordt telkens als ze de zoon van de Eenzame, de Joker, ziet. Die 'ziel' is, net als bij de Dominee, iets wat de dood overleeft.

⁶⁶ Ook die andere vrouw in de herberg wordt bekoord door de vuisten van de Joker.

In die vrouwelijkheidconstructie krijgt de moeder toch ook 'moederlijke' gevoelens toegedicht. In dat laatste gesprek in het donker merkt haar dochter wanhopige, schuchtere blijken van een moederlijke tederheid zoals ze die als kind bij haar moeder 'zelden' ervaren had. Na de gebedsdienst voor de overleden Claude had de moeder haar 'zacht en bemoedigend over [het] haar' gestreken. 'Ik [Godelieve, bv] keek naar de deur, vechtend tegen de ontroering die me dreigde te overweldigen. [...] De onverwachte tederheid van moeder had me overrompeld.' (254)

In dit gesprek valt op hoe vaak de moeder naar de Eenzame als naar de vader van de Joker verwijst. Ook de herbergklanten doen dat bij hun eerste confrontatie met de Joker. In zijn vertelling legde Claude eveneens een verband tussen vader en zoon. Het semiotisch subject ontleent zijn identiteit aan het vertoog van de ander (de concrete anderen) (Verhaeghe, 2000, p. 5). Het krijgt zijn identiteit binnen die verhalen (Mooij, 1987, p. 96). Als zoon van de Eenzame pre-existeert de Joker in die verhalen over zijn vader. Hij kiest daar ook zelf voor doordat hij het medaillon van zijn vader en moeder altijd om de hals draagt (292-293) (319-320). In die verhalen van de moeder over de Eenzame wordt de relatie tussen de Joker en Godelieve in eenzelfde context geplaatst. Zo moeder, zo dochter. Het verklaart de aantrekkingskracht van de Joker op Godelieve door die van de Eenzame op de moeder. De Joker had trouwens eerder al voor zichzelf de bedenking gemaakt dat die sensuele herbergierster de moeder van Godelieve was: 'Ik trok de deur achter me dicht en floot tussen mijn tanden. 'Hemeltje, en zij is haar moeder,' mompelde ik' (148). Alsof de Joker onder het gereserveerde gedrag van de dochter de verdoken sensualiteit vermoedt die ze van haar moeder heeft meegekregen.

In de roman komen er nog libertijnse vrouwen als de moeder voor. Ze worden – anders dan de moeder – doorgaans geconstrueerd in de focalisatie van mannelijke personages. Terloops wordt een lelijke vent aangehaald. Hij is er zeker van dat er op het Sint-Pietersfeest 'geen enkele [vrouw, bv] is die niet op haar rug zal gelegen hebben voor ze de rivier weer oversteekt' (201). Ook de man die de veldwachter is gaan halen, hoopt bij zijn terugkeer nog de kans te krijgen 'met een van de meisjes achter de dijk in het gras te gaan liggen' (211). Een rechercheur vult dat beeld aan met de bedenking dat 'er bijna altijd een of andere meid is die het dubbel aangenaam vindt met een kerel in het gras te gaan liggen als ze weet dat ze er een andere vent razend kan mee maken' (285). Veel vrouwen zijn volgens hem trouwens verzot op moordenaars (309).

Voor de Joker percipieert vrouwen als gretige sensuele wezens. Van hem is de bedenking dat de moeder 'een van die vrouwen is die elke man boven de dertig onrustig maken' (128). Tegen zijn gewoonte in houdt hij de vrouw die het met hem wil aanleggen omdat ze verliefd is op zijn vuisten van zich af (147). Die vrouw wordt in het Godelievedeel Martha genoemd: 'Heb je gezien hoe verkikkerd Martha op hem is?' (226). De avond van het Sint-Pietersfeest probeert ze hem te verleiden (200). Ze heeft bij vorige bezoeken aan de herberg ook al zijn aandacht getrokken (147) (148). En hij heeft zijn zeemanservaring. Hij 'heeft nog nooit een vrouw ontmoet die er niet naar haakte met een kerel van [zijn]

slag [vechtersbaas, bv] in bed te kruipen' (149). Hij werpt Claude treiterig voor de voeten dat Godelieve 'haar hele leven naar een kerel als [hij (de Joker, bv)] gehunkerd heeft' (196), want 'een gezond meisje haakt [ernaar] eens flink gekitteld te worden' (197).

Een breder scala aan vrouwelijkheid: van moeders tot manwijven

In de roman zijn er ook nog andere types geconstrueerd. Er is het moederlijke type, voor wie Mans, de moeder van de Joker, model staat. Het zijn doorgaans geen mooie, sensuele vrouwen. Godelieves moeder omschrijft Mans als een 'onmogelijk dik wijf' (265). De Eenzame bleef haar desondanks trouw en zij was een goede moeder voor de Joker. Ook Dikke Tee is 'zo vet als een kwal geworden'. Voor de Joker is zij 'de verpersoonlijking van het moederschap in de derde macht' (168). Ook zij en haar man zijn elkaar altijd trouw gebleven: 'Ik heb slechts van één gehouden en dat was mijn man zaliger. En zo zal het blijven' (170).

Bij die moederlijke types leunt de huisvrouw aan. Ze wordt gepresenteerd in de vrouw van de Snor, de kraanman die een been breekt. Hij stelt zijn vrouw voor aan de Joker als die hem bezoekt. De Joker merkt op: 'Ze was een klein, mollig vrouwtje, met een vriendelijk gezicht [...] Ik reikte haar de hand. Er was een blik van sympathiek verwijt in haar kinderlijke ogen. Ik voelde me niet op mijn gemak' (175). De Snor voelt mededogen met haar omdat zij als huisvrouw in haar huishouden opgesloten zit.⁶⁷ Overdag is hij naar zijn werk en vaak zit hij ook nog 'de helft van de nacht in de kroeg' (176).

Aan het uiteinde van het vrouwelijkheidsscala staat Jo de Vent. Ze wordt in een herberggesprek aan de Joker beschreven door een man die 's morgens met haar getrouwd was en die daar 's avonds al spijt van had. Hij had met zijn vrienden gewed voor 'één vaatje bier' dat hij met haar zou trouwen. 'Ze pruint en rookt de pijp en drinkt als een kolenlosser. Het zou me [de kersverse echtgenoot, bv] niet verwonderen als ze een van die halve manslui blijkt te zijn' (201).

In *De duivel vaart in ons* wordt zodoende een breed spectrum aan vrouwelijkheid geconstrueerd: van het maagdelijk meisje dat vrouw wordt, over de moederlijke types en de sensuele dorpsvrouwen tot het manwijf.⁶⁸ Daarboven uit steekt Godelieve als de 'nieuwe' vrouwelijkheid.

⁶⁷ Het valt op dat er in de verhaalwereld van deze sociale roman geen werkende vrouwen voorkomen.

⁶⁸ Ook de mannelijkheidsconstructie overspant een breder scala: van de zeer platonische Claude – over de terughoudende Stefan en de Joker, die niet van iedere vrouw gediend is tot de dorpelingen die er enkel op uit zijn iedere gewillige vrouw onder de rok te tasten.

Vrouwelijkheidsconstructie vanuit mannelijk perspectief: liefde en begeerte:

In *De duivel vaart in ons* wordt ook een mannelijke kijk op vrouwelijkheid geconstrueerd, vooral bij de mannelijke protagonisten Claude en de Joker en bij de gnomische figuur van de Dominee. Daarbij worden van die vrouwelijkheidsconstructie ook de grondslagen, liefde en begeerte, geschetst. In deze roman zijn het de mannelijke personages die daarop in eerste instantie reflecteren. Het vrouwelijk personage reageert op het mannelijke aanbod. Zij breekt uit de schaal van de platonische liefde van Claude en ze integreert de begeerte van en voor de Joker in de liefde die voorbij geboorte en dood reikt.

De al te cerebrale platonische genegenheid

De Dominee wijst de platonische Claude op de fysieke aspecten van de man-vrouwrelatie. Zelf heeft Claude het over liefde. Hij gelooft dat ‘alleen [zijn] liefde voor Godelieve [hem] de kracht schonk om het hoofd te bieden aan de verdwazing die het dorp had besmet’ (44). Hij is ervan overtuigd dat er tussen Godelieve en hem slechts sprake is van ‘vriendschap’. ‘Er is niets onbehoorlijks in mijn verlangen naar haar’.

Toch is er iets dat hem verontrust. ‘Het was een verlangen dat me soms beschaamd en onrustig maakte, maar waar ik me vruchteloos tegen verzette’ (48). Hij houdt zichzelf voor ogen dat zij nog een kind is (48). Hij geniet van ‘de intimiteit van de vele uren die [ze] in elkaars gezelschap hadden doorgebracht’ en van haar ingetogenheid in zijn aanwezigheid (55). Ook als ze uitgroeit tot een jonge vrouw voelt hij zich vooral aangetrokken tot haar ‘innerlijke, nog niet geheel gerijpte schoonheid’ (55).

Bij de mannelijke personages is er weinig aandacht voor het lichaam van vrouwen. Zwart (glanzend) haar is zowel bij Claude als de Joker een fetisj. Beiden vermelden een enkele keer de benen van het meisje. Claude beeldt zich heel even haar ‘vochtige lippen’ in en bij hun laatste, dramatisch, gesprek merkt hij op hoe haar borsten bewegen onder haar lichte zomerjurk. Het zijn schaarse momenten waarop hij zich vaag van zijn begeerte bewust wordt. Heel even wil hij haar aanraken als ze bij dat gesprek met gesloten ogen naast hem ligt. Ze opent evenwel de ogen en hij vecht ‘wanhopig tegen het verlangen haar aan te raken’ (89).

De Dominee confronteert Claude vrij brutaal met wat hij voor zichzelf verdoezelt. ‘Maar wat is het, mijn zoon? [...] Is het een soort verlangen om bij haar bij jou in bed te hebben, of is het anders?’ ‘De brutaliteit van zijn vraag ontstelde [Claude]’ (57). De Dominee houdt dan een betoog over het verschil tussen verliefdheid en ware liefde. Verliefdheid heeft te maken met de fysieke schoonheid van de jonge vrouw. Hij vraagt Claude zich Godelieve voor te stellen met kiespijn of als een menselijk wezen met excrementele behoeftes.

Is de liefde niet het onverwoestbaar evenwicht dat uit dergelijke verrassingen ontstaat? [...] Verliefdheid is geen liefde. Wanneer je geen desillusie te overwinnen krijgt, reik je nooit boven de verliefdheid uit. (57-58)

De Dominee waarschuwt Claude er ook voor dat hij Godelieves seksuele verlangens, haar 'Geschlechtlichkeit' niet aanspreekt.

Je grootste vijand is haar genegenheid voor jou, mijn zoon. Zusterlijke genegenheid is chloroform voor de liefde. Zo ze van je houdt is het onbewust en je zal er nooit in slagen haar van haar liefde bewust te maken, indien je haar niet uit de verdoving van die zusterlijke genegenheid wakker schudt. (79)

Claude kan dat niet. Daarvoor is zijn respect voor haar als vrouw te groot. Zij is het, die in zijn keurige overtuiging aangeeft of ze klaar is voor meer dan genegenheid.

Ik moet eerst weten hoe zij erover denkt,' zei ik. Het zou niet eerlijk zijn, uitsluitend op haar sympathie te speculeren. (75)

Haar genegenheid, haar sympathie voor de rustige jonge man die haar respecteert, zou wel eens een laagje vernis kunnen zijn. Immers in de woorden van de Dominee:

Het is geen toeval dat de vrouwen in de praktische toepassing van de christelijke leer het dichtst bij de figuur van Jezus gebleven zijn. Een vrouw heeft steeds een grote dosis bijbelse inspiratie in zich. Net als de Nazarener hebben ze af te rekenen met een onbedwingbaar elan naar hun tegenvoeters; de grootste zondaars mogen het eerst op hun belangstelling rekenen. (75)

De vlam van de begeerte

De Joker is op dat ogenblik Claudes 'tegenvoeter'. Hij staat waarvoor Godelieve – en Claude – een grondige afkeer voelen. Maar hij begrijpt wel 'dat een vrouw geen dromenboek is' (87). Claude rekent best niet te veel op Godelieves aversie voor het gedrag van de Joker. Voor de lezer wordt die verdoken, verdrongen vrouwelijke begeerte van Godelieve nog geaccentueerd door de spottende opmerking van de Joker in zijn laatste discussie met Claude. 'Snap je dan niet dat het meisje naar een beetje vrolijkheid hunkert als een kwezel naar haar gebedenboek?' (102).

Het maakt de kern uit van de opvattingen over vrouwelijkheid zoals die in het personage de Joker gepresenteerd worden. Vrouwen 'blijven' niet lang 'ongevoelig voor een goede dosis brutaliteit' (143). De Dominee bevestigt de Joker daarin.

'Misschien ligt je enige kans in jezelf,' zei hij peinzend. Je bent het waard en ik geloof dat het meisje verstandig genoeg is om dat te beseffen'.

De Joker glorieert:

‘Dat zal ze’ [...] ‘Ze zal zelfs uit mijn hand eten en zuchten van verrukking als ik haar uit pure verliefdheid een paar blauwe plekken knijp.’ (149-150)

Voor de Joker is die begeerte, die jouissance, ‘de heilige vlam in een vrouw’ (182). Hij werpt zijn rivaal Claude voor de voeten dat hij er nooit zal in slagen die bij Godelieve noch bij een andere vrouw te ‘ontsteken.’ Hij jaagt Claude helemaal op stang met de honende uitspraak: ‘Je had moeten horen hoe ze zuchtte van verrukking terwijl ik met haar bezig was.’ Hij voegt er aan toe: ‘Je zou op geen mijlen na kunnen raden hoe zacht en warm ze is onder je hand’ (209).

Die zachtheid roept bij de Joker de herinnering op aan ‘de zachtheid tussen buik en borsten’ die de zuigeling in het onbewuste bewaart aan de symbiose met de zogende moeder. Het is een wezenlijk onderdeel van wat de Joker finaal ‘liefde’ noemt: ‘een heel klein beetje vreugde en een heel klein beetje verdriet, waar je zelf niet wijs uit wordt’ (205).

‘Een heel klein beetje verdriet’ refereert aan de melancholie die Butler bij Freud aanhaalt. Voor Butler is gender ‘een effect van melancholie’ (Butler, 1993 [2000], p. 123). In *Das Ich und das Es* (1923) stelde Freud dat melancholie een centrale rol vervult bij de totstandkoming van identificaties die het IK vormen. Zo wordt door het incestverbod het eerste liefdesobject in het IK ingelijfd door het internaliseren van haar attributen. De begeerte wordt afgeleid naar andere objecten van de andere sekse. In de liefde die de Joker opvat voor het meisje zit naast de vreugde ook dat verdriet om het gemis van de moeder vervat.

Godelieve heeft ‘ziel’, wat bij een ruwe bonk als de Joker een gevoelige snaar raakt. Voor hem voelt het telkens als een ‘gevaarlijk ogenblik’ aan (167). Het dreigt hem uit zijn rol van krachtpatser en praatjesmaker te halen. Dit is in deze romanwereld een essentieel aspect van mannelijke performativiteit. Maar de gevoelige momenten halen bij de Joker een tederheid naar boven die reminiscenties oproept aan de symbiose tussen moeder en infans. Hij heeft immers zijn moeder vrij vroeg verloren waardoor hij zich als jonge knaap alleen staande moest houden in een ruwe (mannen)wereld. Ook voor Godelieve heeft tederheid trouwens een connotatie van verraderlijkheid. Ook voor haar zijn haar ouders afwezig geweest doordat ze haar buiten hun drukke nachtelijke bezigheden in de herberg gehouden hebben. Godelieve heeft die huiselijke sfeer nooit gekend.

Het gebeurde slechts zelden dat ik langer dan een paar ogenblikken met hen [haar ouders, bv] te zamen geweest was en ik had nooit de gezelligheid gekend van lange avonden die in elkaars gezelschap rond de warme kachel worden doorgebracht. (241)

In het laatste gesprek met haar moeder klinkt bij de moeder die tederheid door. Ze lijkt zich te verontschuldigen voor het feitelijk ontbreken ervan tijdens Godelieves kindjaren. Godelieve reageert erop: ‘Het had geen belang, dacht ik, [...] Het had geen belang na alles wat gebeurd was sinds ik in de armen van de Joker lag’ (303).

De vrouw veredelt de man

Zijn inzicht over liefde heeft de Joker met vallen en opstaan opgedaan in zijn contacten met Godelieve. Het dringt stilaan tot hem door dat schoonheid ook met het innerlijke te maken heeft. 'Ik heb vrouwen gekend wier trekken fijner en zuiverder waren; doch dit is bevalligheid, geen schoonheid' (138). Die echte schoonheid heeft hem getroffen toen hij haar hoorde zingen.

Ja, het scheen mij op dat ogenblik toe als een samenspel van duizenden edele dingen die mij bewust maakten van mijn eigen schurkachtige ziel. (131)

Hij voelt zich een schurk omdat hij een vechtersbaas is en geen werk zoekt. Zij veracht hem daarom. Hij zoekt dan ook werk, louter omdat zij dat van een man verwacht.

Aanvankelijk was het slechts een vaag aanvoelen van iets innerlijks.

Ik voelde me wonderlijk te moede. Misschien had de zachte, verwijtende stem van het meisje één enkele edele snaar aangeraakt die sedert jaren ergens in mijn hart had liggen roesten. Of was het alleen maar haar nabijheid in de schemering, en dat gedempt geruis van het water tegen de planken van de boot? Het was een gevaarlijk ogenblik. (167)⁶⁹

Dat besef wordt alsmaar sterker. 'Ze had iets dat je plotseling beetpakte en maakte dat je jezelf honds voelde en ging verachten' (187). Toch drukt hij haar 'achterover in het gras'. Maar als zij zegt: 'Nog niet, Tonne, nog niet', ervaart hij: 'Een kracht buiten mezelf sloeg mijn hartstocht lam' (187).

Als zij bij hem komt nadat Claude haar heeft afgewezen, vindt hij een synthese tussen liefde en begeerte. 'Liefde [...] is een kwestie van verlangen. En wat wij verlangen, dat zal geen duivel ons onthouden' (204). Zij beaamt: 'Ik wist het [...] al die tijd verlangde ik naar je' (204).

⁶⁹ 'Gevaarlijk' omdat het hem doet twijfelen aan de manier waarop hij op dat ogenblik mannelijkheid nog als mannetjesputter opvoert.

De vrouwelijkheidsconstructie in *De duivel vaart in ons*: een overzicht

Uit de verdeling van vertelling en focalisatie en uit de bewustzijnsweergave blijkt al dat vrouwelijkheid in *De duivel vaart in ons* hoofdzakelijk vanuit een mannelijk perspectief geconcipieerd wordt. De vrouw is vaker object van focalisatie dan dat zij er het subject van is. In de bewustzijnsweergave overheerst het mannelijke. Zelfs in het bewustzijn van het vrouwelijke personage gaat het meer over hoe zij mannelijkheid ervaart en ondergaat. Toch wordt ze zich van haar eigen 'agency', haar eigen controle over haar genderbeleving bewust.

Genderanalyse van een literair werk gaat ervan uit dat de personages geconstrueerd zijn, dat ze een discursieve en ideologische, een psychoanalytische en semiotische constructie zijn. In de fallocratische westerse cultuur voeren subjecten bovendien gender op binnen het kader van de dwingende heteroseksuele matrix.

In *De duivel vaart in ons* wordt het vrouwelijk personage in een context geplaatst waarin het een keuze maakt tussen twee mannelijke personages die als levensbeschouwelijke tegenpolen worden geconstrueerd. Ze staan ook voor contradictorische mannelijke seksualiteitsvertogen. In haar ontwikkeling van een spichtig kind tot een mooie jonge vrouw maakt ze een keuze tussen een nietzscheaanse mens en een christelijke, en dus in de ogen van Nietzsche, decadente jonge man die platonisch op haar verliefd is. Aanvankelijk koestert het meisje zich in de 'zachte, schuchtere bewondering' (215), in de 'verzwegen liefde' (249) van Claude over wie ook een zweem van homosocialiteit, van 'sexeloze kameraadschap' (60) hangt. Maar zodra de Joker in het dorp opduikt, raakt ze in de ban van zijn 'fascinerende dierlijkheid' (280).

Net zoals mannelijkheid wordt vrouwelijkheid hier eerder als een categorie geconstrueerd dan als een vorm van individuele identiteit met persoonlijke verlangens. De mannelijke personages worden geconstitueerd door ideologische, levensbeschouwelijke vertogen waaraan ook een sociaal vertoog wordt gekoppeld. Ze zijn met andere woorden discursieve en ideologische constructies. Vertogen gaan ook steeds met macht gepaard (Foucault) en zijn daardoor ideologische instrumenten ten gunste van de dominante sociale groep (Althusser). Het meisje Godelieve wordt als het ware buiten of boven de vertogen geconstrueerd. Zelfs aan het gezin neemt ze geen deel, de dorpingen ontmoet ze enkel onderweg naar boodschappen en Claude bezoekt haar op haar plekje onder een boom in de buurt van het huis.

Het meisje zelf is door haar ouders maniakaal buiten de leefwereld van de sociale onderklasse gehouden. Vooral haar vader droomde van een burgerklassenbestaan voor haar. In die onderklasse zijn mannen gespierde vechtersbazen die tegen elkaar op hard werken en drinken en die te pas en te onpas hun krachten met elkaar meten. Ze geven

zich met evenveel passie over aan drank en vrouwen als aan hun arbeid. In de figuur van Claude en van de vader van Godelieve worden twee personages opgevoerd die de klassen-aliënatie als subtekst vertalen. Zij zweven tussen de arbeidersklasse waartoe zij behoren en de burgerij waartoe zij willen behoren. In de figuur van Godelieve wordt finaal de synthese bereikt tussen die twee antagonistische sets van klassenwaarden.

De mannelijke protagonisten, de Joker en Claude, staan respectievelijk voor het nietzscheaans dionysisch vertoog dat met het (voor)proletarische verbonden wordt en voor het klerikale vertoog dat aan het burgerlijke geklonken wordt. Vrouwelijkheid wordt dan geconstrueerd als het beschavende element dat een synthese aanbiedt door het incorporeren van het atavistische dionysische in het dominante burgerlijke vertoog. Het nietzscheaanse vertoog wordt nochtans expliciet als superieur gepresenteerd, wat in het katholieke Vlaanderen van toen als subversief werd ervaren. De Joker wint niet alleen het gevecht waarin Claude sterft, hij verwerft ook de vrouw en hij wordt door de Dominee als de ideale mens omschreven. Het personage Claude vertolkt het ressentiment uit de onbewuste subtekst. Hij staat voor de christelijke moraal die uit wraak de dionysische moraal devalueert.

In beide vertogen is de vrouw de vervulling van de begeerte van de man. Zij is wat de man begeert, wat hij hebben wil. Of zoals Butler het naar Lacan formuleert: de vrouw is de Fallus die de man wil hebben omdat die hem tot man maakt (Butler, 1990 [2007], p. 56). Die positie verleent de vrouw het overwicht in de romantische relatie (Scott, 2011, p. 128). Zij bepaalt wie haar krijgen kan. Al is dat overwicht relatief. Godelieve wordt hoe dan ook door de Joker 'overweldigd'. Ze voelt zich zelfs door hem 'verkracht'. In dit voor-christelijk vertoog, waarvoor de Joker staat, neemt de man de vrouw die hij begeert en dus liefheeft.

Zowel in het discursief als in het ideologisch vertoog is de optiek overwegend mannelijk. De vrouw reageert in eerste instantie op die mannelijke constructies. Toch beslissen vrouwen in deze romanwereld in de regel aan welke man ze zich aanbieden. De Engelse kunstenares verklaart als eerste Stefan haar liefde. Hij geeft uiteindelijk toe. Ook in hem is de duivel gevaren. Zo ook biedt Godelieve zich eerst aan Claude aan, zodat ze zich tegen de aantrekkingskracht van de Joker kan verweren. Vanuit zijn 'klerikale' opvattingen over seksualiteit voor het huwelijk wijst Claude haar af. Ze voelt zich in haar vrouwelijke seksualiteitsbeleving [Geschlechtlichkeit (Nietzsche)] vernederd en ze ontdekt 'in de gespierde armen' (215) van de Joker de verrukking (220) van haar vrouwelijke jouissance. Zoals gebruikelijk was vóór de christelijke moraal de beschaving overnam, had de Joker haar 'overweldigd' (271). Zij had het slechts heel even als een verkrachting ervaren (303).

De vrouw heeft in dit discursief vertoog een beschavende rol. Zij zorgt ervoor dat de dionysische Joker gesanctioneerd wordt zodat hij kan worden geïntegreerd in het burgerlijk vertoog dat ook buiten de roman dominant is. Daarmee wordt het in aanleg subversieve karakter van deze roman feitelijk afgezwakt. Godelieve doorkruist daarbij haar eigen begeerte en die van de Joker. Volgens Butler is dat de voorwaarde waaronder het

subject in de samenleving geconstitueerd wordt door zich te onderwerpen aan de reglementeringsprincipes die het vertoog ter beschikking stelt (Butler, 1997 [2001], pp. 108-110). Door het offer te brengen hem uit te leveren aan de wetten van het volk constitueert Godelieve zichzelf en de Joker als burgers. Ze vervult haar rol als vrouw in de gemeenschapsconstitutie. Ze tilt de lagere 'waarden' van de proletariërs op tot het niveau van de burgerlijke gemeenschap. Tegelijk revitaliseert ze de klerikaal verkalkte burgerij.

Die ideologische beweging wordt de lezer ook meegegeven in het motto dat aan het Godelieve-deel voorafgaat. De meisjes leven fatsoenlijk zoals door god bedoeld; de jongens trekken de wereld in en ze komen terug met een subversieve opstelling die ze proberen ingang te doen vinden.

In elk van die ideologische vertogen wordt vrouwelijkheid anders ingevuld. Het verschil zit hem in de houding van de mannen tegenover vrouwelijkheid. In het burgerlijk-christelijk vertoog wordt vrouwelijke sensualiteit gewantrouwd en wordt mannelijke begeerte onderdrukt en genegeerd. Voor seksualiteit is er alleen plaats in een monogame vaste relatie, geconcretiseerd in een huwelijk. In het nietzscheaanse (voor)-proletarische discours is het geslachtelijke [Geschlechtlichkeit], het levensinstinct, dat zowel de man als de vrouw drijft. Mannelijkheid en vrouwelijkheid zijn posities ten opzichte van de begeerte. De vrouw is wat de man begeert en niemand zal komen te staan tussen zijn begeerte en wat hij begeert. De man wekt de begeerte van de vrouw. In de vrouw wordt dan een verdeelde begeerte gesitueerd: de begeerte om object te zijn van de mannelijke begeerte en de begeerte naar een eigen object van begeerte (Meijer, 1996). In het Godelieve-deel komt vooral die tweede aan bod.

In het vrouwelijk personage Godelieve wordt de begeerte gewekt door de gezonde dierlijke begeerte van de Joker. De jonge vrouw siddert van verrukking omdat hij haar begeert en van dan af gaat haar begeerte naar hem uit. Ze ontdekt via de Joker haar vrouwelijke jouissance.

In de diffuse herinnering van de Joker aan de zogende moeder echoot hoe Scott, De Lauretis, Butler e.a. begeerte als driftrest verbinden met het doorbreken van de oorspronkelijke fusionele eenheid tussen de infans en de moeder. De opvatting dat de vrouw toegang krijgt tot de begeerte via een mannelijke instantie en dat de vrouwelijke jouissance meer is dan het vervullen van de mannelijke begeerte (Scott, 2011, p. 214) reflecteert in Godelieves vaststelling dat de aanraking door de Joker van haar een 'teef' maakte 'wier spieren huiverden van bronst' (259). In haar ontwaakte 'een fel uitslaand verlangen dat een huivering van wellust door [haar] lichaam joeg' (260).

De constructie van de personages vertoont ook aspecten van het semiotisch subject. Het semiotisch subject krijgt zijn (psychische) identiteit van buiten af onder andere via het vertoog van de concrete anderen (Verhaeghe, 2000, p. 5). In feite wordt het subject semiotisch geconstrueerd in een netwerk van vertogen, verlangens, waardeoordelen en verplichtingen die al voor zijn geboorte bestonden (Moyaert, 1981, p. 16). Die verhalen

maken het vertoog begrijpelijk voor hemzelf en voor de anderen (Belsey, 2011, p. 314). Zo worden de personages ook semiotisch begrijpelijk voor de lezer.

De personages krijgen in de naam die ze in de romanwereld dragen al een brokstuk van hun identiteit mee. Godelieve en Claude kregen een naam die hen buiten en boven de proletarische gemeenschap plaatst. De Joker vindt 'Godelieve' een belachelijke naam en hij spot met de Frans klinkende bourgeoisnaam van zijn rivaal: 'Kijk,' sarde ik. 'Onze Kloot heeft schrik om zijn pakje vuil te maken' (209). De Joker bedacht voor zichzelf een roepnaam naar 'de kaart die bij het spel voor herrie en vrolijkheid zorgt' (121). Hij wordt in de tekst consequent als de Joker vermeld. Ook andere personages worden met hun generieke roepnaam aangehaald: de Dominee, de Klopper, de Eenzame, de Snor, ... Bij de Dominee ligt zijn gnomische functie in zijn naam besloten. De vader en de moeder van het meisje worden vaker met die functienaam vermeld dan met hun echte naam (Gust Verbeemen en Zelda).

Hun identiteit ontlenen de personages ook aan de verhalen die al voor hun geboorte bestonden. De Joker is de zoon van de Eenzame; Claude is de zoon van de meestergast die door de anderen herinnerd wordt als stakingsbreker (290). Claude beseft dat de Joker zijn prestige ontleent aan zijn vader en dat dit geldt voor ieder: '

een man [...] moet zijn als zijn vader, als hij geliefd was; en beter indien hij werd gehaat [...] Dat alles was in de Joker belichaamd; hij zou zichzelf nooit ontrouw worden, wat er ook gebeurde. (32-33)

Die trouw aan wat een vader van zijn zoon verwacht, vindt Claude ook in Stefan die zijn grootvader niet wil ontgoochelen door zich te onttrekken aan zijn plicht het vaderland te dienen in de oorlog. Wie hun (groot)ouders waren, constitueert mee de identiteit van de (klein)kinderen. De verwachtingen die de kinderen worden opgelegd, tekenen Claude en Godelieve. Hun vaders koesteren de droom van sociale mobiliteit.

Voor de mannelijke personages worden semiotisch geconstrueerd. Godelieve krijgt amper invulling als semiotisch subject. Ze heeft uiteraard haar naam van haar ouders gekregen, maar daarop wordt geen allusie gemaakt. Van haar vader noch van haar moeder krijgt ze een constituerende voorgeschiedenis mee. Ze houden haar uit alle macht verre van hun manier van handelen en zijn. Ze willen haar weg houden van hun eigen ballast en haar via 'het bed van Claude' als subject positioneren. Ze heeft in termen van Peirce geen referentie tot de 'ground', tot het netwerk van betekenissen rond haar. Dat ze als vrouwelijk personage aanvankelijk niet echt een invulling als subject krijgt, wordt ook geïllustreerd door de aanspreking door de Dominee. Claude en de Joker spreekt hij aan als 'mijn zoon'; haar als 'mijn kind'. Vrouwelijkheid wordt minder ernstig genomen. Dat bleek uit de genderdistributie bij vertelling, focalisatie en bewustzijnsvoorstelling.

Mannelijkheid en vrouwelijkheid worden expliciet geconstrueerd binnen de heteroseksuele matrix met in de marge een vage zweem van homosocialiteit in de figuren van

Stefan en Claude. De heteroseksuele matrix wordt nergens in de roman ter discussie gesteld. Alle mannelijke personages zijn eropuit een vrouw, vrouwen te veroveren of te heroveren. Hun grootste en vrijwel enige dwingende wens en behoefte is met een vrouw 'in het gras' of in een al dan niet echtelijk bed te liggen. Enkel de Snor uit enige bekommernis om zijn vrouw die in haar huishouden gevangen zit terwijl hij aan het werk is of op café zit. Toch slaapt hij als de gelegenheid zich voordoet 'bij een andere vrouw' (176) of 'bij de stokersvrouw [...] terwijl haar man op nachtdienst is' (177). Ook in Stefan en Claude vaart uiteindelijk die duivel.

Vrouwelijkheid houdt in deze context in graag het object van die mannelijke begeerte te zijn. Godelieve is de uitzondering, maar de moeder maakt ervan de spil van het nachtelijk bordeelgedoe in hun herberg. In haar wordt een vrouwelijkheid geschetst die geniet van de concurrentie tussen mannen om haar. Ze verkneukelt zich in de jaloezie van haar man en in de bewonderende begeerte van alle mannen in het café (303).

De matrix wordt in hoge mate ingevuld met uitvergroete clichés. Mannen zijn competitief, hebben het privilege van geweld. Zij veroveren de vrouw. Ze zijn actief in de buitenwereld. Vrouwen verzorgen het huishouden, geven toe aan de begeerte van de mannen. De moeder van het meisje spreekt dat als figuur tegen. Zij is de spil van het nachtelijk libertijns gedoe dat zij domineert. Ook op haar man heeft zij duidelijk overwicht. Vrouwen nemen in haar visie het initiatief. In het personage Godelieve, en in mindere mate Dikke Tee en Dikke Mans, wordt ook de beschavende rol van vrouwelijkheid ingevuld. Vrouwen horen zoals het cliché het wil ook het dichtst bij de natuur.

Binnen die matrix voeren personages een breed register aan mannelijkheid en aan vrouwelijkheid op. Er is een heel spectrum aan manieren waarop vrouwelijkheid wordt opgevoerd. Van een pijprokend en drinkend manwif, over de zorgende huisvrouw en de moederlijke types – vaak 'onmogelijk dikke' wijven – die garant staan voor een monogame relatie tot de sensuele mannenverleidsters. Centraal in de roman staat de jonge vrouw in wie haar jouissance ontvlamt door contact met de mannelijke begeerte. Kern van begeerte en van liefde is de nietzscheaanse 'Geschlechtlichkeit', het 'levensinstinct' dat als natuurlijk gegeven over geboorte en dood reikt. De term die ervoor gebruikt wordt, is 'ziel'. Het instinct schuift de oudtestamentische erfzonde, die aan de vrouw wordt geweten, opzij. De vrouw biedt zich aan en kiest voor de man die het best aan haar levensinstinct tegemoet komt voor een levenslange relatie die maatschappelijk aanvaardbaar is. In die relatie heeft de vrouw fundamenteel gelijke rechten. Het is één van de vrouwelijke weerhaken in de doorgaans door mannen gedomineerde vertogen.

4.6 De oedipale logica weerbarstig gelezen

In een scherpe analyse stelde Judith Fetterley (Fetterley, 1978) dat de Amerikaanse literatuur zo dominant mannelijk was, dat een ‘weerbarstige’ (‘resisting’) lezing zich voor vrouwen opdrong. Teresa de Lauretis van haar kant zag in de narratieve structuur een inherente oedipale logica. Die vaststellingen gaan ook op voor deze roman.

In de analyse van *De duivel vaart in ons* heb ik geprobeerd die oedipale structuur weerbarstig te lezen door te focussen op de (al dan niet) verdrongen positie van de vrouwelijke subjectconstructie. Een weerbarstige lezing legt immers de mechanismen bloot die het vrouwelijke verdringen en buitensluiten. Ze verzet zich tegen de subjectpositie waarin de lezer zich vooral identificeert met de dominante mannelijke vertellers en focalisatoren waardoor vrouwen vaak slechts object van focalisatie zijn (Meijer, 1996).

De onderliggende onbewuste structurerende oedipale code die De Lauretis onderstelt, houdt in dat de narratieve opzet voortgedreven wordt door de begeerte van de held (Smelik, 2007). De motor van de handeling is mannelijk en het vrouwelijke is het te verwerven object. In de oedipale visie wordt de jongen bij het intreden in de symbolische orde beloofd dat hij op het einde van zijn tocht de vrouw zal vinden die op hem wacht, die voor hem is bestemd. Tegelijk wordt op die manier de bestemming van de vrouw bepaald als de vervulling van de begeerte van de man (De Lauretis, 2008, p. 133).

In de eerste twee vertellersdelen van *De duivel vaart in ons* is de oedipale beweging manifest. De lezer wordt in de mannelijke subjectpositie geplaatst en hij identificeert zich met Claude en de Joker die er de dominante vertellers-focalisatoren zijn, aangevuld met de focalisatie van de Dominee. Hun mannelijk bewustzijn wordt uitgebreid en bijna exclusief voorgesteld. Godelieve is in beide mannelijke delen slechts heel even subject van vertelling en van focalisatie.

Het handelen van die mannelijke protagonisten wordt uitsluitend voortgedreven door hun onweerstaanbare drang het meisje te veroveren of te heroveren. Als de Joker voor het eerst van de Dominee hoort over het meisje, is hij heel beslist in zijn bewering: ‘Ik zal haar hebben’ (123). Als Claude in zijn catharsis zijn klerikale scrupules overboord gooit, voelt hij zich sterk genoeg ‘om Godelieve te heroveren’ (108). In beide vertellersdelen wordt Godelieve voorgesteld als het object van hun mannelijke begeerte. Zelf biedt zij zich als een soort offer aan Claude aan. Ze accepteert de rol die haar in de oedipale logica als vrouw is toebedeeld. Zij is de beloning die de oedipale held op het einde van zijn tocht wacht. ‘Ik zou het mezelf nooit vergeven als ik jou [Claude, bv] ontgoochelde’ (90). Tegen de Joker verzet ze zich eerst, doch ze beseft dat ze uiteindelijk weerloos zal zijn tegenover zijn begeerte waarvan zij het object is.

Volgens De Lauretis krijgen vrouwen in mannelijke narratieve plots geen diepgang of motivatie. Ze staan enkel in relatie tot de held als beloning of als bedreiging. Dat is in die twee eerste vertellersdelen het geval. De ingrijpende ommekeer in Godelieves hou-

ding tegenover de Joker en tegenover Claude wordt amper gemotiveerd. Die motivering krijgt de lezer in het derde deel, het Godelievedeel, wel uitvoerig uitgelegd.

Die twee eerste delen plaatsen de lezer in een sterke mannelijke positie. Hij identificeert zich met de mannelijke vertellers-focalisatoren voor wie Godelieve het object van hun focalisatie en het doel van hun oedipale tocht is. Voor een vrouwelijke lezer kan dit inderdaad een vervreemdende situatie zijn, zoals Elaine Showalter het stelt. Voor Judith Fetterley en Lee R. Edwards kan het zelfs een schizofrene ervaring zijn. Rita Felsky van haar kant vermoedt dat vrouwelijke lezers 'bi-textual' zijn, dat ze lezen door de ogen van mannen en van vrouwen.

In het derde deel, het Godelievedeel, kantelt de subjectpositie van de lezer. De vertelling en de focalisatie worden vrouwelijk en het vrouwelijk bewustzijn wordt voorgesteld, al wordt het voor een substantieel deel opgevuld met mannelijke elementen. Maar Godelieve incorporeert die in haar bewustzijn van haar vrouwelijkheid dat daardoor niet als puur vrouwelijk wordt voorgesteld. Ze neemt daarin echter ook op wat haar moeder haar over haar vrouwelijk beleven verklaart.

De kern van vrouwelijkheid ligt hier bij de vrouwelijke 'jouissance', de verrukking van de 'Geschlechtlichkeit', de 'ziel' zoals de Dominee het verwoordt of 'de heilige vlam in iedere vrouw' volgens de Joker. Het zijn omschrijvingen die van mannelijke personages komen. Godelieve stemt er wel mee in. Voor haar als vrouw klopt het wat die mannen haar over haar vrouwelijke beleving zeggen.

De subjectpositie van de lezer verandert in dit deel in ieder geval fundamenteel. De 'weerbarstige' lezing is in dit derde deel minder nodig. Bovendien komt dat vrouwelijk bewustzijn aan bod in het laatste deel, na die twee bijna uitsluitend mannelijke vertellersdelen. Die verschuiving komt daardoor op het conto van de roman zelf. Het is de keuze van de auteur.

In dat laatste deel is de bewustzijnsvoorstelling bovendien filosofisch grondiger en omvattender. De voorstelling van het vrouwelijk bewustzijn komt zo over als de finaliteit van *De duivel vaart in ons*. De roman als geheel gaat op die manier, alvast tot op zekere hoogte, in tegen de gebruikelijke oedipale teleologie van de narratieve beweging. Einddoel van de narratieve opzet wordt hier de vrouw als subject van haar eigen ervaring van vrouwelijkheid. Godelieve neemt dan ook het heft in handen. Ze heeft 'gelijke rechten' en ze bepaalt wat er van de man, van de Joker, worden zal. Hij wordt deelgenoot aan hun gezamenlijk project, aan zijn en haar geluk. Toch moet een weerbarstige lezer ook in dit deel aandachtig blijven voor de positie van het vrouwelijke dat toch in de mannelijke visie ingebed blijft. De meest fundamentele inzichten neemt Godelieve van de Dominee over.

Uiteraard blijft de vraag hoe authentiek vrouwelijk die vrouwelijkheidsconstructie is als ze van de hand is van een mannelijke blanke middenklasse auteur en als ze geanalyseerd wordt door een dito onderzoeker. Binnen het feminisme en de feministische cultuurkritiek zijn de meningen daarover verdeeld. Voor Stephen Heath is het een onhoud-

bare positie voor mannen omdat ze deel van het probleem zijn (Heath, 1985). Rosi Braidotti vreest dat mannelijke auteurs en onderzoekers de complexiteit van feministische thema's zullen reduceren tot een niveau dat ze kunnen herkennen (Braidotti, 1987). Toril Moi stelt als voorwaarde dat mannelijke 'feministen' hun eigen positionering mee in rekening brengen (Moi, 1989). Voor Elaine Showalter kunnen mannelijke academici wel van binnenuit de strijd van vrouwen steunen (Showalter, 1986, p. 118). Als mannelijke blanke middenklasse onderzoeker kan ik die vrouwelijke elementen er enkel uitlichten uitgaande van een poging tot weerbarstige lezing.

Een mannelijke auteur die vrouwelijkheid construeert, construeert uiteindelijk zijn mannelijk beeld van vrouwelijkheid. Mannelijkheid en vrouwelijkheid zijn bovendien geen monolithische categorieën. Er is geen subject dat geheel en al mannelijk of vrouwelijk is. Met Butler kunnen we stellen dat gender een voortdurend heropvoeren ('re-enacting') is. Het subject beweegt daarbij over een zeer geschakeerd spectrum.

Mij lijkt het dat Van Aken in en met het Godelievedeel een ernstige poging ondernomen heeft om een 'eerlijke' vrouwelijkheidsconstructie op te zetten. Het werd hem trouwens door de toenmalige katholieke literaire critici zeer kwalijk genomen. Paul Hardy had het in *Boekengids*, dat alles wat gedrukt was ten behoeve van katholieke bibliothecarissen van een 'zedelijke kwotering' voorzag, over 'erotiek in haar grofste aspecten [...] in strijd met het algemeen-geldende fatsoen' (Hardy, 1946, p. 303). In *De duivel vaart in ons* komt de erotiek uitsluitend in het Godelievedeel aan bod en ze wordt gesitueerd in Godelieves bewustzijn. Anders dan de mannelijke protagonisten is dit vrouwelijk personage zich bewust van het fysiek verrukkelijke van de jouissance. We kunnen ervan uitgaan dat Van Aken als een 'heidens'auteur bewust tegen het 'algemeen-geldende fatsoen' in schreef.⁷⁰

⁷⁰ Van Aken bundelde een aantal beschouwingen over literatuur in *Agenda van een heidens lezer*.

Vrouwelijkheidsconstructie in de ‘mythische’ romans

Zowel Roza in *Het hart en de klok* als Godelieve in *De duivel vaart in ons* worden als moederloze of nagenoeg moederloze jonge vrouwen neergezet. Hun vrouwelijkheid wordt dus niet geconstrueerd als navolging van wat hun is voorgeleefd. Ze zijn als een onbeschreven blad. Wel hebben die beide jonge vrouwelijke personages enige, zij het minimale, ervaring van moederlijke tederheid. Godelieve in een laatste emotioneel gesprek met haar moeder; Roza als flarden bij haar tante Lieze bij wie ze om raad gaat als ze in verwarring is over haar gevoelens voor de man die ze ontmoet heeft (H&K,62).

Van beide jonge vrouwen wordt beschreven hoe hun vrouwelijkheid ontwaakt en ontvlamt door contact met de mannelijke begeerte. Ze ontdekken hun eigen verrukkelijke jouissance. Bij Roza was er vooraf als meisje de vage nachtelijke ervaring van de ‘bloedslag van het verlangen’ (H&K, 6). Ze kende ook de betovering die uitging van het naakte lijf van haar broer Rudde (H&K, 53 e.v.) en van het jongensachtige, bijna vrouwelijke lichaam van haar andere broer Lieven (H&K, 20). Bij Godelieve was er in de platonsche droomrelatie met Claude geen sprake van enige seksueel getinte onrust. Die werd gewekt door de nabijheid van de Joker, de jonge man met zijn ‘rusteloze vitaliteit’ (D, 216) en zijn ‘fascinerende dierlijkheid’ (D, 220). Ook in *Het hart en de klok* werden jonge vrouwen onrustig door de nabijheid van mannen. Eerst door de blik. Roza raakt opgewonden onder de blik van de Nielenaar, de ruige vriend van haar broer Rudde. Tante Lieze weerstaat de blik van de man uit de schorren niet. Bij Godelieve uit *De duivel vaart in ons* is het niet zozeer de blik, maar de stem van mannen die vooreerst voor onrust zorgt. In beide romans verzetten de jonge vrouwen zich aanvankelijk. Hun weerstand begeeft het onder de aanraking door de man. Dan ontwaakt in de jonge vrouwen de jouissance, die ‘onstuimige verrukking’ (H&K, 119), dat ‘fel uitslaand verlangen’, die ‘huivering van wellust’, die ‘branst’ (D, 259-260).

In de twee romans krijgt de vrouw toegang tot de begeerte door bemiddeling van de mannelijke instantie. Tegelijk is zij ook het centrum van de begeerte van de man. Daar-

bij is zij een strijdobject tussen mannen. In *Het hart en de klok* doodt Rudde zijn broer Lieven om de vrouw Tille. Lieven wilde hem neersteken toen hij met Tille buiten de liefde bedreef. Hij viel op zijn mes toen Rudde hem afweerde. In *De duivel vaart in ons* vechten de Joker en Claude om Godelieve. Ook in deze roman laat een man er het leven bij. Rudde 'krijgt' de vrouw niet; de Joker wel. Maar Tille wil Rudde wel achterna omdat ze zwanger is van hem. Niet om hem op zijn verantwoordelijkheid als vader te wijzen, maar omdat zijn kind in haar schoot haar van hem doet houden.

Bij Godelieve in *De duivel vaart in ons* wordt de vrouwelijke seksualiteitsbeleving sterker met de natuur verbonden dan bij Roza in *Het hart en de klok*. Seksualiteit is in *De duivel vaart in ons* zowel bij mannen als bij vrouwen een levensinstinct (Nietzsches 'Geschlechtlichkeit'). Toch was er in *Het hart en de klok* bij de jonge vrouw Roza ook de vergelijking met de sensuele ervaring van het water bij het zwemmen.

In beide romans wordt de eerste ervaring van jouissance omgezet in liefde die in *Het hart en de klok* lichaam en ziel omvat en die zo de lichamelijke begeerte overstijgt. 'Adem en bloed versmolten tot een veilige innigheid' (H&K, 112). Die veilige innigheid is voor kinderen een 'onbewust bezit' (H&K, 186). In *De duivel vaart in ons* is die liefde de synthese van instinct en 'ziel'. De eeuwigheidswaarde van de liefde wordt door het instinct gewaarborgd. De melancholische ervaring van liefde wordt verbonden met de verbreking van de fusionele eenheid tussen infans en moeder die de begeerte aandrijft. Het imaginaire herstel van die eenheid is de drift die aan de liefde ten grondslag ligt. Ook bij de Joker was er die weemoedige herinnering aan de 'zachtheid tussen buik en borst' (D, 205).

Telkens leidt die liefde tot een hechte band tussen man en vrouw. Zo is er in *Het hart en de klok* de vaste verbondenheid tussen tante Lieze en oom Vinus ondanks diens ontrouw, waarin hij zijn woede verwerkt omdat zij eerder aan een ander toebehoorde. Ook Godelieve is ervan overtuigd dat er tussen haar en de Joker een hechte band is die niet verbroken zal worden doordat zij hem uitlevert aan het gerecht. In tegendeel: die band geeft haar het recht om hun gezamenlijk geluk te redden. In de liefde hebben man en vrouw gelijke rechten. Voor die onverbrekelijke band staat in beide romans de (mogelijke) procreatie garant. De vader van de Joker, de Eenzame, bleef zijn vrouw trouw al waren er aantrekkelijkere vrouwen die hem niet zouden hebben afgewezen. In *Het hart en de klok* is die band tussen tante Lieze en oom Vinus gegarandeerd door hun gedeelde liefde voor hun zoon.

In deze 'mythische' romans zijn zowel Roza als Godelieve (ver)burgerlijk(t)e figuren in een klimaat van atavistische zintuiglijke en seksuele ongeremdheid. Die 'barbaarse zinnelijkheid' (H&K, 172) woedde in *Het hart en de klok* niet enkel in het volk, maar ook in de voorgeschiedenis van de Steenklamps en in de genen van Roza's broers. Ook in *De duivel vaart in ons* is er die bandeloze seksualiteit die culmineert in het bordeelgedoe in de herberg van Godelieves ouders. In deze roman wordt die zinnelijkheid in de figuur van de Joker breder gekaderd als het dionysische 'Instinkt des Lebens' van Nietzsche. In beide romans zijn er mannelijke personages die in zich die dubbelzinnigheid', die 'maatschap-

pelijk[e] tweeslachtig[heid, bv]' incarneren. In *Het hart en de klok* ziet vader Bertels Lieven en Chris Heylen als 'geestelijk verfijnd, maar zintuigelijk behept met een ongemene vitaliteit' (H&K, 137). In *De duivel vaart in ons* werpt Claude finaal zijn cerebrale schroom van zich af en voelt hij zich 'een gezond dier, even gezond als de Joker' (D, 108).

In de mythische romans wordt de centrale vrouwelijke figuur boven die atavistische vitaliteit geconstrueerd. Roza voelt er misprijzen voor ook als het haar broers betreft en Godelieve is onthutst als ze ontdekt dat haar huis een bordeel is waarin haar moeder de spilfiguur is. Toch ontdekken zij door contact met die vitalistische mannen ook bij zichzelf die primaire drijfveren. Beide jonge vrouwen zijn een beschavende kracht. Door hun status als object van de begeerte van de man incorporeren ze die krachten in een 'hoger' gemeenschapsmodel. In beide romans wordt een voorburgerlijk vertoog gemarginaliseerd en in het dominante burgerlijk vertoog opgenomen. In *Het hart en de klok* is het vertoog meer uitgesproken burgerlijk. Het discours is expliciet patrifocaal en de jonge vrouw Roza krijgt er een dynastieke rol. Doordat haar broers elkaar uitschakelen, krijgt zij van haar vader het statuut van erfgename, zij het door een huwelijk met de man die het bedrijf dreigde over te nemen. Vrouwen zijn voor de burgerij in de woorden van tante Lieze 'het stoffelijk gestel waaruit nieuwe mannen worden verwekt' (H&K, 107).

Godelieve in *De duivel vaart in ons* is minder expliciet als lid van de burgerij geconstrueerd. Door haar platonische relatie met Claude en op instigatie van haar ouders staat zij boven de proletarische onderklasse. Zij kijkt neer op hun hele manier van leven, op hun mateloos vechten en drinken en op hun bandeloze seksualiteit. Beheersing, controle door verstand en wil is het burgerlijk devies waarin Godelieve geloofde (D, 224). Claude wantrouwde de vrouwelijke sensualiteit.

In *Het hart en de klok* wordt het ontstaan geïllustreerd van het klassenbewustzijn van de burgerij. Het burgerlijk vertoog haalt het over de hele lijn. De voornaamste personages worden in de opkomende burgerij gesitueerd. Aan de rand daarvan zijn er personages die nog leven zoals er geleefd werd voor de burgerlijke waarden dominant werden. *De duivel vaart in ons* is het verhaal van het ontstaan van het kleinburgerlijk klassenbewustzijn tussen proletariaat en burgerij. Daar wordt een wereld geconstrueerd, die als vitaler wordt voorgesteld en waarin het proletariaat nog de rurale leefgewoonten beleeft. Die leefwereld is als gevolg van de oorlog en van de toenemende welvaart ontstaan op het puin van een door de proletariërs geïncorporeerde verburgerlijkte samenleving en hij vindt aansluiting bij een nietzscheaanse, dionysische vitaliteit die als atavistisch wordt voorgesteld. Los van die leefwereld worden twee personages geconstrueerd die burgerlijke eigenschappen vertonen. Maar Claude sterft en Godelieve ontwaakt uit die verburgerlijkte droom. Het burgerlijke discours wordt er bovendien met het klerikale verbonden. Zo wordt het in nietzscheaans perspectief een decadente beschavingsvorm. De dwaze pastoors hebben immers volgens de Dominee de beschaving met schijnheiligheid besmet. Godelieve redt de Joker niet voor de burgerij als dusdanig, maar wel voor een gemeen-

schap die het burgerlijk vertoog van het verstikkende klerikale heeft bevrijd. De vrouwelijkheid die hier wordt geconstrueerd wordt ook bevrijd van de oudtestamentische erfzondesmet. Godelieve is de nieuwe vrouw. Ze is de vrouwelijkheidsconstructie waarin de dionysische mens in de burgerlijke samenleving wordt opgenomen, die daardoor gerevitaliseerd wordt.

In beide romans is de vrouw de ideologische katalysator. Ze wordt zo geconstrueerd dat het niet-burgerlijke gemarginaliseerd wordt en ingekapseld in het dominante vertoog. Ze doet dat op basis van haar rol als beschavende kracht. Ze haalt het beste in de man boven en incorporeert hem in de beschaving. Die rol ligt bij beide vrouwen semiotisch ook besloten in de naam die ze als personage meekrijgen. Godelieve krijgt een naam die te verheven klinkt voor de haar omringende leefwereld. Na het overlijden van haar moeder in het kraambed krijgt Roza van haar vader de naam van haar moeder.

In die mythische romans domineert de heteroseksuele cultuur met haar strikte genderopdeling.¹ De jonge burgerlijke vrouwen worden verbannen naar de privésfeer. Godelieves rol beperkt zich tot de boodschappen. Roza beredert het hele huishouden. Zijervaart het als een 'vrijwillige gevangenschap' (H&K,17). Ook haar tante Lieze voelt zich gevangen in de patriofocale ordening. Toch worden die vrouwelijke personages met handlingsbekwaamheid ('agency') bedacht. Zij ondergaan de hen door hun vaders opgelegde relaties niet zomaar. Zij beslissen uiteindelijk aan welke man zij zich zullen binden. Tante Lieze geeft het expliciet mee aan de jonge Roza, al geeft ze zelf na de dood van de man uit de schorren toe aan de patriarchale dwang (H&K, 115-116). Het stelt Roza gerust dat haar vader instemt met haar keuze. In *De duivel vaart in ons* gaat Godelieve in tegen wat haar vader met haar voor heeft. Ze treurt niet om Claude. Ze houdt van de Joker.

In *De duivel vaart in ons* is het spectrum aan vrouwelijkheidsconstructies breder. In *Het hart en de klok* kijkt Roza neer op de jonge vrouwen die zich al te gemakkelijk overgeven aan de begeerte van de mannen. Ze heeft geen hoge dunk van de jonge vrouw op de kermis die met Lieven meegaat; van Tille, de boerendochter die Rudde buitenshuis ontmoet; van haar tante Lieze die uit 'zwakheid' mee ging met de man uit de schorren. Daarnaast is er maar een ander type: haar tante als de burgerlijke vrouw in een van haar kant monogame relatie en met een procreatieve functie. In *De duivel vaart in ons* zijn er meerdere wijzen waarop vrouwen hun vrouwelijkheid opvoeren. Er zijn de wellustige vrouwen, de moederlijke types en er is een manwif. In geen enkele vindt Godelieve een rolmodel. In haar personage wordt een nieuwe soort vrouwelijkheid opgevoerd: een jonge vrouw die op 'Geschlechtlichkeit vertrouwt, die instinct en 'ziel' verbindt in de liefde. Ze

¹ Heteroseksualiteit wordt nergens ter discussie gesteld. Ook niet door de vage notie van homosocialiteit in *De duivel vaart in ons*, noch door de vrouwelijke trekken van Lieven in *Het hart en de klok*. Toch kunnen die gegevens aanzet geven tot enig weerbarstig verzet tegen een gangbare fallocratische lezing.

is ervan overtuigd dat ze daarop een monogame maatschappelijk geïntegreerde relatie kan bouwen met de dionysische Joker.

Ook gendernarratologisch zijn er gelijkenissen en verschillen tussen beide romans. In *Het hart en de klok* is er een vrouwelijke extradiëgetische vertelinstantie (Roza) die de vertelling en de focalisatie domineert in een lange egovertelling. De focalisatie is gedeeltelijk isoperspectivisch, met vrouwelijkheid als object. Roza is een nog jonge vrouw. De vrouwelijke focalisatie wordt aangevuld in de vertelde monoloog van het personage tante Lieze, die als vrouw ervarener is. Daarnaast is er een mannelijke inbreng in de vrouwelijkheidsconstructie in de vertelde monoloog van haar broer Lieven en in de zelfgeciteerde monoloog van de man die om haar hand werft. Vader Bertels is een gnomische figuur die in een bewustzijnsverhaal de burgerlijke genderverhoudingen expliciteert. Vrouwelijkheid wordt er geconstrueerd vanuit een mannelijke focus die dominant is dan de vrouwelijke.

In *De duivel vaart in ons* is er eveneens een vrouwelijke extradiëgetische vertelinstantie. Godelieve krijgt die functie enkel in het derde deel. In de eerste twee vertellersdelen is er telkens een mannelijke extradiëgetische verteller: Claude in een egovertelling en de Joker in een zelfvertelde monoloog. De dominante verteller is doorgaans ook de voornaamste focalisator. De focalisatie is in die eerste twee delen bijna uitsluitend mannelijk, ook als vrouwelijkheid het object ervan is. In die mannelijke vertellersdelen is Godelieve slechts minimaal aan het woord, telkens in één enkele korte dialoog. Enkel daar is de focalisatie vrouwelijk. In het derde deel, het Godelievedeel, is de vertelwijze complex. Het geheel is een ingewikkelde zelfvertelde monoloog met de allure van een bewustzijnsmonoloog. Daarin zitten geciteerde monologen van de moeder en de Dominee en bewustzijnsverhalen in de derde persoon van mannelijke intradiëgetische vertellers. Die zitten in de bewustzijnsmonoloog verweven. De bewustzijnsweergave is daardoor ook in het derde deel deels mannelijk. Godelieve is een nog zeer jonge verteller en focalisator. Ze komt als minder betrouwbaar over. Daarnaast is de focalisatie door haar overwegend exoperspectivisch. De constructie van vrouwelijkheid is hier dan ook niet voluit vrouwelijk. Het bewustzijn van Godelieve wordt gedeeltelijk gevuld door inzichten over vrouwen die ze van mannen over neemt. De Dominee als gnomische figuur treedt daarbij voor haar op als een nietzscheaanse geestelijke leider. Ook hij geeft haar meer inzichten in mannelijkheid dan in vrouwelijkheid. Ook uit de geciteerde monoloog van haar moeder haalt haar prille vrouwelijke bewustzijn weinig informatie over vrouwelijkheid. In dit jonge vrouwelijke personage wordt wel de vrouwelijke ervaring van 'Geschlechtlichkeit' expliciet geconstrueerd. Daarnaast wordt ook de mediërende rol van vrouwelijkheid in de samenleving uitgewerkt.

Kortom: In deze 'mythische' romans zijn de twee vrouwelijke personages als generieke figuren geconstrueerd. Ze worden geïsoleerd neergezet ten opzichte van de andere vrouwelijkheidsconstructies in de romans. Ze zijn allebei jonge burgerlijke of verburgerlijkte vrouwen die afgezet worden tegen de andere voorburgerlijke vrouwen. In *De duivel*

vaart in ons gaat het explicieter om de proletarische vrouwen. In *Het hart en de klok* zijn de niet-burgerlijke vrouwen niet zozeer klassenbepaald.

Beide vrouwelijke figuren ontdekken in contact met een 'mannelijke instantie' hun vrouwelijke 'jouissance', die ze integreren in een blijvende monogame liefde. Beiden halen uit de man het betere zelf naar boven. Ze doen dat vanuit het overwicht dat ze ontleenen aan het feit dat zij het centrum van de mannelijke begeerte zijn. Het is traditioneel hun beschavende rol. Ze zijn bovendien geprivilegieerde ideologische figuren die de voorburgerlijke genderparadigma's demystifiëren en ze integreren in een 'hogergestemd' vrouwelijkheidsvertoog. In *De duivel vaart in ons* is dat discours nietzscheaans-dionysisch. Het maakt – tot grote ergernis van katholieke recensenten destijds – een einde aan een als decadent beschouwd burgerlijk-klerikaal seksualiteitsvertoog. Mannen en vrouwen delen het 'Instinkt des Lebens', de 'Geschlechtlichkeit'.

Beide vrouwelijke figuren hebben aldus duidelijk een 'communautaire', gemeenschapsconstituerende rol. In *Het hart en de klok* is die rol eerder een dynastieke functie. Roza Steenklamp zorgt er als vrouw voor de continuïteit van het bedrijf.² In *De duivel vaart in ons* bestendigt Godelieve het potentieel gezin als hoeksteen van de samenleving.

In de 'mythische' romans reflecteren de voornaamste vrouwelijke personages de contradicties in de opkomende arbeidersklasse. Ze illustreren het antagonisme tussen atavistische instincten, uit de voorheen rurale samenleving overgeleverde behoeftes als lust, honger e.a. als motieven om te handelen enerzijds en anderzijds de orde en de discipline die de kapitalistische burgerij van arbeiders verwacht.

In beide romans is ook de traditionele patrifocale oedipale logica van de narratieve beweging (De Lauretis) terug te vinden. De jonge man verwerft op het einde van zijn tocht de vrouw. Zowel gendernarratologisch als cultureel kunnen beide romans voor vrouwelijke lezers een dreiging van 'immasculation' inhouden. Een weerbarstige lezing (Fetterley) reveleert bij beide vrouwelijke personages een explicietere handelingsbekwaamheid ('agency') in hun seksualiteitsbeleving dan in de compulsieve heteroseksuele matrix gebruikelijk is. Ze zijn dan wel weerloos tegenover de mannelijke begeerte. Ze zijn ook het subject van hun eigen begeerte. In *De duivel vaart in ons* ontleent de vrouw er 'gelijke rechten' aan. In *Het hart en de klok* worden tante Lieze en oom Vinus door Roza omschreven als 'twee mensen van gelijke kracht [...] Daardoor ook zouden ze elkaar vinden' (62-163).

De twee romans kunnen terecht als 'mythische' roman worden beschouwd. Ze verhalen de stichting van een gemeenschap, in dit geval een burgerlijke samenleving. De personages, onder wie zeker de voornaamste vrouwelijke zijn generische figuren, die een rol spelen in de vestiging van een burgerlijke, patrifocale cultuur.

Vrouwelijkheid wordt in deze 'mythische' romans door de bank genomen inderdaad geconstrueerd volgens traditionele burgerlijke lijnen. Weerbarstige elementen zijn de

² Tussen de twee romans in zal Chris Heylen, haar man, sterven zodat de Oude Steen de patriarch blijft.

hogere graad van seksuele handelingsbekwaamheid, de expliciete ervaring van een verrukkelijke jouissance en de nadrukkelijk beschavende rol van de vrouw. Uiteindelijk blijken de vrouwelijke personages die ertoe doen even sterke burgerlijke persoonlijkheden als de mannen. Roza wil worden als haar vader; tante Lieze wordt geconstrueerd als een even sterke persoonlijkheid als haar broer en haar man. Godelieve heeft evenveel recht om hun leven te bepalen als de Joker.

Van Aken gaf met deze mythische romans geen feministisch 'counter narrative' gestalte. Dat kun je in de jaren 1940 niet van hem verwachten. Hij knaagt wel aan het patriofocale, mannelijke masterverhaal. Hij streek daarmee de Vlaamse katholieke goeemeente van toen stevig tegen de haren in.

Vooraf met de vrouwelijkheidsconstructies in *De duivel vaart in ons* refereert Van Aken expliciet aan de historische ideologische botsing tussen katholieken en socialisten op het einde van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw. Hij haalt niet alleen de lectuur aan die onder de proletariërs circuleerde en 'de dorpspriester, die heftig tegen die giftige lectuur uitvaarde' (D, 36). Hij beschrijft ook uitvoerig de anomie van de proletariërs. Hij incorporeert in de vrouwelijkheidsconstructies ook de conflicterende levensbeschouwelijke visies die toen golden en die terug te vinden waren in het katholieke, 'antisocialistisch dagblad' *Het Volk* en de socialistische *Vooruit*.

Historici geven aan dat de werkende klasse in de negentiende eeuw tot goed begin jaren 1920 zich sterk afzette tegen de seksuele moraal die de middenklasse hen wilde opdringen. Hun seksueel gedrag bleef bepaald door de atavistische gebruiken van hun rurale voorgangers.

De burgerij van haar kant ontwikkelde in de loop van de negentiende eeuw een eigen seksuele moraal tussen die van de decadente aristocratie en die van de zedeloze arbeiders (De Wilde, 1999, p. 152). Bij de lagere standen was seksuele omgang de regel omdat vrouwen te vinden waren voor volledige bevrediging. Ook de middenklasse vond dat promiscue (Ganzevoort, 1999, p. 264). Hun mening werd gevoed door de antisocialistische, klerikale pers – vaak met clichés die niet noodzakelijk klopten (De Nil, 1999, p. 436).

De socialistische bonzen zagen dit uitgesproken hedonisme en libertinisme evenzeer met lede ogen aan. Ze wilden dat tegengaan met goede volksliteratuur die de verstandelijke en zedelijke ontwikkeling van het volk zouden bevorderen. Ze moest arbeiders en arbeidsters aansporen om te streven naar 'een hooger leven, naar eene betere maatschappij dan de bestaande' (De Nil, 1999, p. 421). Maar die hooggestemde publicaties bereikten enkel een kleine groep overtuigden. De uitgeverij kwam dan ook tegemoet aan de smaak van de arbeidersklasse en verspreidde ook 'Franschen bucht' en 'vulgaire prikliteratuur', als Sue's *Verborgenheden des Volks* (De Nil, 1999, p. 436).³

³Iets over socialistische lectuur in Dagblad Vooruit, 10 oktober, 1888 (ftp://digital.amsab.be/pubs_serials/Vooruit_1884-1918/.../vooruit_18881011_02.pdf). Ook geciteerd in (De Nil, 1999, p. 437).

Zeker aan de top van de socialistische arbeidersbeweging leefden er hooggestemde opvattingen over 'de vrouw'. In een bijdrage aan het 'vrouwennummer' van *Ontwikkeling en Uitspanning* (jg 2, nr 8-maart 1921, pp 123-124) was Hendrik De Man vrij lyrisch over de positie van de vrouw in de VS waar hij een paar maanden verbleven had. Hij vindt de vrouwen daar 'gezond, lichamelijk wel ontwikkeld'. Ze hadden 'een eigen brein, een eigen wil en eene eigene persoonlijkheid'. Over de vrouwelijke seksualiteitsbeleving schreef hij:

Zij kan met mannen als haarsgelijken omgaan, vrij, onbekommerd en onbevreesd, omdat zij niet meer, zoals bij ons, als een slaafsche prooi voor 's mans geslachtsdrift beschouwd wordt. [...] En als 't noodig is kan zij haar zelfeerbied best verdedigen omdat de man voor haar noch de aantrekkingskracht noch het gevaar van het onbekende heeft. Reinheid kan niet door onwetendheid en kunstmatige afzondering, maar wel alleen door kennis en verantwoordelijke vrijheid verwezenlijkt worden. (Verbruggen, 1999, p. 85)

Hendrik De Man zag het als een bevrijding van het schuldbesef dat berust op de idee van 'de zondigheid van de fysieke liefdesbetrekkingen'. Hij legde de klemtoon op 'waarachtige liefdesbetrekkingen', 'die stoelen op de toestemming van vrije en gelijke individuen'. Hij hechtte daarbij in tegenstelling tot de burgerlijke moraal minder belang 'aan kuisheid en wettigheid dan aan waarachtigheid en menselijk fatsoen (Verbruggen, 1999, p. 86). Het waren vrij geïsoleerde uitspraken van een socialistisch voorman. De Man stond er vrijwel alleen mee.

Die tegenstelling leefde nog altijd toen Van Aken's mythische romans verschenen. In *Boekengids*, kreeg *De duivel vaart in ons* de zedelijke kwotering 'I = Verboden Lectuur : Boeken die [...] op grond van de christelijke zedenleer of van de natuur-wet voor de meeste lezers verderfelijik moeten worden geacht.' Paul Hardy schreef in zijn beoordeling: 'de waarden die wij, tot onze diepe vreugde koesteren als een kostbaar bezit [...] diezelfde waarden zijn bij Van Aken volkomen teloor gegaan.' En hij besluit: 'Het zal Piet van Aken blijkbaar niet verbazen dat wij, katholieken, ons ten opzichte van zijn boek te weer stellen, daar het een der essentiële waarden aantast, waarop onze levensbeschouwing berust' (Hardy, 1946).

Van Aken, die van 1945 tot 1984 werkte bij *De Werker*, het ledenblad van het pas opgerichte A.B.V.V., was blijkbaar vertrouwd met de publicaties van de eerste socialistische denkers. Hij lijkt hun aversie tegen het uitgesproken hedonisme en libertinisme bij het proletariaat en hun streven naar 'een hooger leven, 'naar eene betere maatschappij dan de bestaande te delen'. Het vrouwelijk personage Godelieve uit *De duivel vaartin ons* sluit nauw aan bij de hooggestemde idee van Hendrik De Man over de vrouw.

B: De 'klassieke' sociale romans

Het begeren (1952) en *Klinkaart* (1954) zijn de klassieke sociaal-realistische romans waarvoor Piet van Aken in de jaren 1960 en 1970 bekend werd. Zijn oeuvre werd er achteraf – ten onrechte – vrijwel tot gereduceerd. In de mythische romans was het sociale de context voor de subjectconstitutie die in de personages geconstrueerd werd. In de sociale romans die ik in de volgende hoofdstukken bespreek, zijn de sociale omgeving en de karakterisering van de personages in elkaar verweven. De personages worden volledig bepaald en beperkt door de proletarische klasse waartoe zij gedoemd zijn. In hoofdstuk 5 analyseer ik in *Het begeren* de sterke socialistische vrouw die van nature opkomt voor de verdrukten en die zo een belangrijke rol speelt in het ontstaan van een prille vakbonds-beweging. In hoofdstuk 6 komt in *Klinkaart* de onderworpen proletatische vrouw aan bod.

Hoofdstuk 5

HET BEGEREN (1952): de socialistische vrouw

5.1 De geschiedenis

Het begeren (1952) is het verhaal van Balten Reusens en zijn twee broers die na de dood van hun vader alleen op een boerderij achter blijven. Tonne haalt zich ergens ver weg een vrouw, Maria, blijkbaar een 'vreemd' type ('die bruine huid' [66])¹. De oudste en de ruwste van de broers, Balten, raakt gefascineerd door zijn zwijgzame schoonzus. In het steenbakkersdorp daagt een vakbondsman op. Hij sticht er een plaatselijke afdeling en lokt een staking uit. Jep, de jongste broer, sluit zich bij de stakers aan. Maria heeft blijkbaar sympathie voor de sociaal geïnspireerde indringer en voor Jep, de jongste broer die door Balten hardhandig wordt aangepakt. Onder haar zwijgende invloed raakt Balten bij de 'socialen' betrokken. Zijn individuele begeerte vindt aansluiting bij de sociale begeerte.

De gebeurtenissen

Balten Reusens is een van die voor Van Aken typische sterke figuren: een krachtmens gedreven door zijn instincten. Meer lichaam dan geest (Popelier, 1972, p. 23). Net zoals de Joker in *De duivel vaart in ons*: 'een primair reagerende krachtmens wiens enige ideaal is harder te slaan dan een ander en te nemen wat hij krijgen kan' (Popelier, 1972, p. 19). Met zijn broer Tonne baat hij de boerderij uit. Jep de jongste 'is uit een koekoeksei gekropen' (34). Hun moeder is in het kraambed gestorven (8). Tonne en Balten zijn krachtmensen.

¹ De paginanummering verwijst naar de uitgave uit 1965.

Jep is een schriël mannetje. Balten ranselt hem geregeld met sadistisch genoeg om een niets af (24-25). Onbewust acht hij zijn jongste broer verantwoordelijk voor de dood van hun moeder.

Om aan zijn hardhandige broer te ontsnappen, gaat Jep als voerman in loondienst werken in de steenbakkerij. Hun brutale, sadistische vader, van wie Balten de kracht en Tonne de domheid erfde (61), is kort geleden gestorven. Tonne heeft zich 'ergens' een vrouw gehaald, Maria, een vreemdelinge, die met veel empathie de kant van de zwaksten kiest. Het is naar haar dat Baltens begeerte in eerste instantie uitgaat. Er is ook Rik de Winkelier, een gnomische figuur die als dusdanig een grote rol speelt. Zoals de Dominee in *De duivel vaart in ons* verwoordt hij wat het bevattings- en taalvermogen van de andere personages te boven gaat. Doordat hij 'vaak de filosoof [speelt]' brengt hij het personage Balten tot inzicht (5).

Balten begint zijn reflectie op de gebeurtenissen met de beschrijving van een tekening die hij op diens aandringen van Rik de Winkelier kocht.

Ze stelde een man en een vrouw voor die elkaar aan het kussen waren en achter hen stond de dood; een geraamte in een veel te wijd zittend laken en in de zichtbare hand een zeis. (5)

Eros en Thanatos.² Volgens Rik de Winkelier geeft 'het de som van het leven' (6). Die tekening zal Baltens levensinstelling overhoop halen. Ze verandert zijn 'kijk op het leven' (7). De les die Balten eruit trekt, verwoordt hij zo:

Ik snapte dat er een grondeloos verschil bestaat tussen het voldoen van een begeerte en het verwerven van iets waar je je zaligheid van verwacht. Er mag een smaak van asse in je mond zijn nadat je je begeerte hebt voldaan – er is altijd brandewijn bij de hand om die weg te spoelen. Maar er mag geen bijmaak zijn aan het geluk. (9)

Hij presenteert die overweging in het begin van zijn relaas. Hij is tot drie maanden cel veroordeeld en blijkbaar vertelt hij daar zijn verhaal aan een journalist van de prille vakbondskrant ter lering van de militanten en de leden.

Dat is alles, zoals ik het zag gebeuren, en wat je voor je krant kan gebruiken mag je hebben. [...] Mogelijk vraag je je af wat de lui, die je krant lezen, er zullen aan hebben [...]. Misschien kan ik me afvragen of het wel helemaal is zoals jij zegt: dat in de grote steden de werklui een eigen krant hebben en dat velen onder hen ze kunnen lezen

² Balten vergelijkt seks met 'dood willen gaan voor de wereld' (131).

op de koop toe, en dat zij waarlijk begaan zijn met wat in onze verloren uithoek is gebeurd. (143)³

Zijn persoonlijke historie begint hij wanneer zijn broer Tonne Maria in huis haalt. Zij schiet op met Jep, de jongste die geregeld een pak slaag krijgt van Balten. Ze verzorgt ook Balten als hij zich bij het jagen per ongeluk een pak hagel door zijn oor schiet. Tot grote jaloeerse ergernis van Tonne, ook al negeert zij Balten daarbuiten compleet met een trots die hem dan weer razend maakt (13). ‘Maria die door het huis zwierf als een heks, koel en zwijgend en uitdagend’ (15). Toen

dacht ik er voor het eerst bewust aan hoe grondig ik mijn haat op haar zou kunnen koelen indien ik haar de een of andere dag overviel en die trotse manieren als een ijslaag aan stukken drukte. (13)

Op een koude winteravond komt een hinkende, zieke (TBC) ‘bondsman’ aankloppen voor onderdak (18 e.v.). Hij wil een vakbond oprichten in de steenbakkerijen. Jep en Maria bekommeren zich om hem. De wederzijdse genegenheid tussen Jep en Maria neemt tot grote ergernis van Balten daardoor toe (24). Maria heeft blijkbaar een boon voor de zwakkere, ziekelijke jongste broer. De stoere Balten is ervan overtuigd dat hij Maria van Tonne zal ‘afpakken’. Hij is de sterkste en hij is het gewoon te krijgen wat hij wil. Tonne is dan ook wel sterk, maar hij is niet zo verstandig als Balten.

Jep en Tonne wonen ook de eerste bijeenkomsten van de vakbondsman bij. Jep raakt overtuigd van de goede zaak (27). Hij wordt de rechterhand en penningmeester van de ‘mankepoot’(68). De bazen – vette Swinnen voorop – sturen ‘de Ossekop’, een vechtersbaas, naar de vakbondsbijeenkomsten om de vakbondsman aan te pakken. Balten raakt intussen steeds meer bezeten van Maria (35). Hij probeert door haar harde pantser te breken. Er doen zich een paar gelegenheden voor om haar te ‘pakken’. Hij laat die echter voorbijgaan omdat hij terugschrikt voor haar harde blik. In die confrontatie met een vrouw die tegen hem opgewassen is, komt hij tot het inzicht:

Nu moet ik aan een en ander wennen. Ik moest bijvoorbeeld wennen aan het feit dat ik niet alles krijgen kon wat ik hebben wou. [...] Ik had nooit iets gekregen, niet op die manier [van de verwende snotaap]. Ik had het meestal genomen; [...] En toen ik eenmaal mijn zinnen op Maria gezet had, dacht ik dat ik haar even gemakkelijk krijgen zou. Doch ik mispakte mij aan haar. De heks was mij de baas en dit was het eerste waar ik moest aan wennen. (68)

Wanneer op een dag tijdens een bijeenkomst van de arbeiders de ‘Ossekop’ de mankepoot en Jep in elkaar slaat, gaat Balten hem te lijf. Hij slaat hem buiten westen. Hij wil hoe dan

³ Het socialistisch dagblad *Vooruit* in Gent is in 1884 door Edward Anseele gesticht. De krant was gelieerd aan de Belgische Werkliedenpartij. In 1978 is *Vooruit* na een fusie met *Volksgazet* voortgezet als *De Morgen*. (Simons, 1987).

ook de sterkste zijn (73 e.v.). De vakbondslui zien nu naar hem op. Ze zien hem als een van hen. Maria verzorgt zijn kneuzingen en hij begint bij haar een zweem van sympathie te vermoeden omdat hij Jep verdedigd heeft en omdat hij daarmee in haar ogen de kant van de arbeiders koos. 'Ik dacht: 'Als ik haar op die manier te pakken krijg wil ik mijn hele leven de held uithangen' (82).

Er breekt een staking uit. Maria helpt Jep als penningmeester bij de financiële organisatie ervan. Balten betreurt dat hij er niet bij betrokken is omdat hij zo Maria zou kunnen imponeren (88). Vette Swinnen, de fabriekseigenaar, die ook de winkels in het dorp uitbaat, slaat de prijzen op. Jep komt Balten een voer aardappelen vragen voor een veldkeuken. Omdat Maria bij het gesprek aanwezig is, stemt Balten er tegen zijn gewoonte mee in. Toch slaat de honger toe en de stakers stelen bij de boeren alles wat eetbaar is, tot de kippen toe. Jep vraagt meer aardappelen en graan voor de stakers. Swinnen komt evenwel met een veel hoger bod voor alle aardappelen en graan. Hij wil alles opkopen zodat de stakende arbeiders alleen nog in zijn winkel terecht kunnen. Hij weigert hun krediet om hen uit te hongeren zodat ze weer aan het werk gaan. Waar Maria en zijn broers er bij staan, slaat Balten Swinnens bod af:

of omdat het slechts een vuile kneep was om Maria te pakken te krijgen. Omdat je wist dat [...] je alle kans, om Maria ooit te pakken te krijgen, hopeloos zou verkorven hebben. Een heleboel antwoorden, behalve dat ene: dat je het deed omdat je begon te begrijpen wat gerechtigheid is. (112)

Gerechtigheid is immers Maria's drijfveer, omdat zij als vrouw meer dan genoeg onrechtvaardigheid te verduren heeft gekregen in haar leven voordien, waarover zij angstvallig zwijgt (102). Vrouwen zijn immers meer en sterker dan mannen doordrongen van de onrechtvaardigheid van het systeem. 'Je kan niet van een vent verlangen dat hij over dergelijke dingen piekert. [...] en dus laat hij] het piekeren aan zijn vrouw' (92).

Als de staking escaleert, zet vette Swinnen de grove middelen in. Balten en Jep worden door de knokploeg van de bazen onder de leiding van de 'Ossekop' overvallen. Jep kan ontsnappen en Balten krijgt het hard te verduren. Hij raakt tot op de hoeve waar Maria hem wil verzorgen. Tot grote jaloerse woede van Tonne.⁴ Als Tonne Maria daarom slaat, gaat Balten hem te lijf. Omwille van Jep en van Maria stopt hij ermee, omdat zij in hem de vertedering opwekt die hij in zijn herinnering aan zijn jong gestorven moeder meedraagt en die hij hardnekkig verdrongen heeft (125). Hij gaat naar buiten om tot bezinning te komen. Tonne komt hem achterna met het jachtgeweer in de aanslag. In een worsteling in het donker gaat het geweer af. Tonne is dodelijk geraakt. Op suggestie van Jep organiseren ze de schijn van een stropersongeval.

⁴ Het doet denken aan Szondi's paroxysmale drift, zoals dat ook bij Rudde in *Het hart en de klok* het geval was

Nog voor Tonne begraven wordt, gaan Balten en Jep met de Mankepoot mee op kop van een betoging door het dorp. De rijkswacht te paard chargeert. Als Jep neergesabeld wordt, gooit Balten een rijkswachter van zijn paard. Hij wordt omsingeld en bewusteloos geslagen.

Balten is tot drie maanden cel en tweehonderd frank boete veroordeeld omdat hij 'het werkvolk tot oproer [heeft] aangehitst' (144). De mankepoot heeft de trap van een paard niet overleefd. De stakers zijn in arren moede weer aan het werk. Ze moesten daarbij wel hun bondskaart inleveren. Het zal nochtans niet vergeefs geweest zijn. Rik de Winkelier, die Balten in de gevangenis bezoekt, zegt hem dat de mensen ooit opnieuw in opstand zullen komen.

Zij hebben de smaak van de begeerte in de mond gehad.⁵ En wie daar aan toe geweest is, stapte over zijn angst heen wanneer het hem opnieuw te pakken krijgt. Hij stapte over zijn verstand heen. (147)

Balten trekt die conclusie ook voor zichzelf:

Mijn zekerheid kan niet zó groot zijn als de hunne: dat zij eenmaal alles zullen nemen waarvan de mankepoot hun de smaak liet proeven. Dat weet ik en ik weet ook hoe groot mijn eigen zekerheid is. En dat ik Maria hebben zal. (148)

Dat is de laatste zin en zo zit de vertelling gevat tussen de eerste zin: 'ER STAAT altijd iets tussen een man en dat waar hij zijn zaligheid van verwacht' (5) en die laatste zin: 'En dat ik Maria hebben zal' (148).

De sociale context

Het begeren is een roman over klassentegenstellingen. De geschiedenis wordt nadrukkelijk gesitueerd in een klassenmaatschappij. De klemtoon ligt op de proletarische onderklasse.⁶

⁵ 'De wereld steunt op nieuwe krachten / begeerte heeft ons aangeraakt' uit de *Internationale*, vertaling (1899) Henriette Roland Holst (1869 -1952). In de oorspronkelijke (Franse) versie (1871) van de communard Eugène Pottier (1816-1887), die in 1888 door Pierre De Geyter op muziek werd gezet, luiden die verzen 'Le monde va changer de base. Nous ne sommes rien, soyons tout!'. Denise De Weerdt gaat met de vertaling van H. Roland Holst aan de slag: 'De [slaafgeborenen] moeten begerig worden naar de nieuwe gedachten [...]. Die begeerte kan alle richtingen uit van [...] en een stevig lijf, tot de verovering van de produktie en de macht. [...] [met] ook aandacht voor de seksuele begeerte in dat gezonde lijf' (De Weerdt, 1999, p. 9).

⁶ De auteur zet de lezer op dat spoor met het motto: '...en in de winter moeten we doppen / dan is de zomerpree weer naar de knoppen! DRINKLIED DER STEENBEWERKERS'

Zij organiseert zich onder druk tegen de economisch en sociaal dominante bovenlaag. De middenklasse moet positie kiezen.

Klassentegenstellingen

De drie sociaal-economische klassen komen aan bod. De bovenklasse wordt gepresenteerd in de figuur van 'vette Swinnen', de fabriekseigenaar; de middenklasse in de figuur van Rik de Winkelier en vooral van Balten Reusens; de onderklasse in de arbeiders, de vakbondsman en in de jongste broer Jep die fabrieksarbeider wordt om aan de handtastelijke pesterijen van Balten te ontkomen. Maria heeft als vrouw in de patri focale orde de onderdrukking aan den lijve ondervonden en van daaruit helpt ze de proletariërs in hun ontvoogdingsstrijd.

Balten Reusens is een boer – een kleine boer weliswaar – maar toch beheerder van zijn eigen tijd en arbeid. Hij is samen met zijn broers eigenaar van de grond die paalt aan de kleiputten. Hij verkoopt de opbrengst van het veld. Als middenklasser gaat hij er prat op dat hij niet in loondienst moet werken (41-42). Balten en zijn broers 'werken en verdienen [hun] kost' en als ieder deed als zij zou niemand nog 'kreperen' van de honger (29). 'Ieder voor zich' is voor hem het beste sociaal-economische motief (28).

De onderklasse heeft zich 'reeds honderden jaren van vader op zoon [...] eraan gewend honger te lijden, zich dood te slaven voor iets meer dan een aalmoes en daarbij hun mond te houden' (67). Ze lopen 'als trekossen in het gareel' (87). Het zijn 'fabrieksslaven' (26). In de zomer werken ze 16 tot 17 uur per dag in de natte kleiputten voor een hongerloon dat ze dan nog verplicht besteden in de fabriekswinkel en aan de huur van de huisjes die ook eigendom zijn van de baas. Hun loon vloeit daardoor terug in de zakken van de patroon. Bovendien is er in de winter weinig werk waardoor ze in de winkel schulden moeten maken (42). Je kunt 'de armoe door de deur [van hun huisjes, bv] ruiken' (118).

De bovenklasse heeft van oudsher 'grond en geld'.

Met het geld huurden zij werkvolk dat de klei uit de grond haalt en er stenen mee maakt.⁷ Zij verkopen de stenen en met de winst kopen zij huizen en zij verhuren die aan hetzelfde werkvolk tegen een veel te hoge prijs. Zo krijgen zij een deel van hun geld boven de winst terug. En dan richten zij winkels in, waarin het werkvolk verplicht wordt slechte eetwaar en kleren en wat weet ik meer te kopen, tegen veel te hoge prijzen; en zo krijgen zij de rest van hun geld terug. (42)

⁷ Hier is Marx' begrip 'reïficatie' van toepassing. 'Het begrip reïficatie slaat op het toekennen van menselijke eigenschappen aan dingen en op het versluieren van de betrekkingen tussen de mensen achter de beweging van de dingen. Het is een verzelfstandigen van sociale verhoudingen, een tot-ding-maken. Verdinglijken' (Marxistisch verklarend woordenboek, 2008).

De fabriekseigenaar in deze roman bezit ook de molen (109). Hij wil het graan en de aardappelen opkopen om ze in zijn winkel verplicht aan zijn arbeiders te verkopen tegen de prijs die hij bepaalt. Hij eigent zich aldus de grondstoffen, de productiemiddelen en de arbeid toe.

Balten Reusens, de verteller-focalisator in deze roman, reflecteert naar aanleiding van gesprekken met de gnomische figuur Rik de Winkelier expliciet over die sociale ordening, die voor hem een geconsolideerd gegeven is. Zo zit de wereld volgens hem nu eenmaal in elkaar. Als middenklasser leunt hij ideologisch bij de bovenklasse aan. Hij stelt met een meewarig afgrijzen vast dat de gevestigde orde door de onderklasse uitgedaagd wordt. De vakbondsman die uit het niets opduikt met zijn eis voor een rechtvaardiger wereld is voor hem de 'antichrist' (22). Volgens Rik de Winkelier echter zal die 'oude wereld' (42) ten onder gaan en zullen er hoe dan ook nieuwe tijden komen als de arbeiders eenmaal door de begeerte naar die rechtvaardige wereld zijn aangeraakt (41-42).

Historische context

In *Het begeren* komen geen concrete historische data voor. Er is wel sprake van kinderarbeid, van een 16-urige werkdag (73).⁸ Er wordt ook gesproken over een staking in Gent (93).⁹ Ook in de steenbakkerijen breekt er in het verhaal een staking uit. In het artikel 'Verdichting en Werkelijkheid' geeft Van Aken aan dat het om een concrete staking in 1905 ging (Van Aken, 1953, pp. 9-11). De stakende steenbakkers vroegen een loonsverhoging van 15 centiem, maar 'ze moesten, tegen dezelfde ellendige voorwaarden weer aan de arbeid' (Copmans, 1987). Ook de regionale setting is veel vager aangegeven dan in *Het hart en de klok* of in *De duivel vaart in ons*. Er zijn 'de schorren' (10) en de steenbakkerijen (48) die ook in de vorige romans voorkwamen.

De moraal van het verhaal

Veel explicieter dan het motto ('We goochelen met maten en getallen, ...') reveleert de titel van deze roman de ideologische lading: *Het begeren*, met lidwoord. De roman formu-

⁸ 'Tot 1895 werkten kinderen vanaf hun zesde zij aan zij met hun ouders. De arbeidsdag duurde zestien uur. Na 1895 werd de minimumleeftijd van de jonge werkkrachten op twaalf jaar gebracht, en verkortten de patroons de werkdag kwaadschiks met vier uur' (Lampo J., 2011).

⁹ Bedoeld zijn de sociaal-politieke stakingen 1902-1903 in de Gentse textielsector die ook in *De duivel vaart in ons* voorkwamen (Dd 7).

leert een antwoord op de vraag van Gramsci aan zijn geliefde Giulia Schucht: ‘se era possibile amare una collettività, se non si era amato profondamente delle singole creatura umane?’ Balten Reusens’ fundamentele individuele libidineuse begeerte naar de vrouw Maria leidt hem uiteindelijk naar de collectieve sociale begeerte van de ‘steenbewerkers’.

5.2 De vertelinstanties, de focalisatie en de bewustzijnsvoorstelling

In *Het begeren* is het personage Balten zowat de enige vertelinstantie. In enkele schaarse passages treedt de gnomische figuur Rik de Winkelier kort op als een intradiëgetische vertelinstantie. Het vrouwelijk personage Maria is slechts heel zelden aan het woord met enkele intradiëgetische uitspraken als replek op de scherpe woorden van Balten aan haar adres.

Balten is dan ook de voornaamste, nagenoeg exclusieve focalisator en het is hoofdzakelijk zijn bewustzijn dat wordt voorgesteld. Net zoals bij de vertelinstantie is er weinig ruimte voor de focalisatie en het bewustzijn van de andere personages. De vrouwelijke focalisatie door het personage Maria is zeer minimaal. Haar bewustzijn wordt bijna uitsluitend door de mannelijke verteller-focalisator Balten voorgesteld.

De vertelinstanties

Het personage Balten domineert als extradiëgetische verteller in de ik-vorm. Hij schakelt regelmatig over naar de je-vorm. Naast hem is Rik de Winkelier als intradiëgetische verteller belangrijk. Het vrouwelijk personage Maria krijgt het woord naast enkele schaarse, korte repleken slechts in een eveneens korte passage.

De extradiëgetische ik/je-verteller

De vertelinstantie is in hoofde van Balten extradiëgetisch op het niveau van vertellen en homodiëgetisch-autodiëgetisch qua betrokkenheid. Zijn vertelling begint op het moment dat zijn broer Tonne Maria in huis heeft gehaald. Kort daarna duikt de vakbondsman op. De vertelling eindigt als Balten in de gevangenis aan een journalist de turbulente gebeur-

tenissen vertelt. Het geheel is een vertelling achteraf, die de geschiedenis van enkele maanden reconstrueert.

Hij vertelt hoofdzakelijk over zichzelf in de ik-vorm en in de je-vorm. Die 'je' is niet eenduidig. Meestal is het een verkapte ik-vorm.

Hoe pestte ik ze allemaal [...] De winter is een echt pestseizoen [...] Je loopt van het huis naar de schuur om naar niets te kijken [...] Je merkt aan de anderen dat je je slijklazarzen niet hebt geveegd. (16)

Een paar keer is die je een echte afsplitsing, met het belevend ik (je) als expliciete narratee van zichzelf. Een voorbeeld daarvan is de passage waarin de verteller in bed nadenkt over Tonnes verwijt dat het tijd wordt dat Balten zich ook een vrouw zoekt (30-32). Dan zal hij zich niet langer aan zijn schoonzus opdringen.

'Ja, je botten dat het tijd wordt. Je ligt te zweten onder de zware dekens en luistert naar de wind [...] Waar wacht je op? Is het niet simpel genoeg? [...] Ha, ha, Balten Reusens, je ligt niet te zweten als een kaffer die met zijn eigen bezetenheid geen weg meer weet. Je ruikt haar. Je ruikt munt. (30-31)

Er is een passage waarin de ik-verteller zichzelf expliciet ontdekt en dit alter ego aanspreekt (117-129). Balten heeft bij Rik de Winkelier diens dochter Elske gezien, 'een erg bleek en erg teer en erg breekbaar en erg ondoorgrondelijk' meisje (118). Tussen zijn jongste broer Jep en haar broeit er iets voorzichtig romantisch. Zij is compleet anders dan wat Balten zich bij vrouwen voorstelt. Die ontmoeting leidt bij hem een katharsis in. De beginnende romance tussen zijn jongste broer en het meisje en de serene houding van haar vader daartegenover confronteren Balten met zijn extreme macho opstelling.

Het was alsof we hier met ons drieën liepen: ikzelf, en Jep, en die andere ik, die nooit eenzaam is geweest. En dat die laatste twee me links lieten liggen. Niet omdat ze mij laag op hadden, doch omdat ze niet goed wisten wat ze aan me hadden [...] En al die tijd zag ik die andere Balten hier staan met die gemene grijns op zijn gezicht, die ik wel dwars door zijn tanden had kunnen slaan [...] Ik had de smoor in. Ik stond tegen die andere Balten aan te dringen en probeerde in zijn huid te kruipen en die andere naar buiten te werken [...] We zaten daar met ons beiden in een huid die te klein was voor ons beiden en ik had het gevoel alsof ik het was die het ergst benepen zat. (117-118)

Die 'je' als verkapte ik schept een zekere distantie tussen de ik van de verteller en het belevend ik. Het geeft de ik de kans om over zichzelf te vertellen met een inzicht dat enige afstand vereist. In een televisie-interview gaf Van Aken aan dat hij die mengvorm (ik/je) met opzet hanteert omdat Balten als verteller en personage 'een echte primair' is:

In *Het begeren* heb ik getracht de expressie te laten samenvallen met het personage dat inderdaad een echte primair is – want de hele geschiedenis wordt verteld door

Balten. Ik heb geprobeerd dat op te vangen door afwisselend de eerste en de tweede persoon te gebruiken [...] Het is tenslotte een populistische manier: het gewone volk spreekt zichzelf op die manier aan als het wil veralgemenen: 'als ge dat nagaat' – 'als ge dat dan ziet gebeuren', enz.... Via deze formules heb ik geprobeerd de gevoelens te verwoorden die buiten het expressievermogen van het personage vallen. (Florquin, 1979, p. 68)

Naast die 'je' als verkapte ik is er op het einde van de vertelling nog de aanspraak van een reële narratee, een journalist aan wie Balten zijn wedervaren vertelt: 'wat je voor je krant kan gebruiken mag je hebben' (143).

De intradiëgetische vertelinstanties

De extradiëgetische verteller leent de vertelling een paar keer uit aan Rik de Winkelier die hem als gnomische figuur inzicht bijbrengt in zijn motieven en die hem leert wat de 'socialen' motiveert. 'Ik [Balten] heb een heleboel [inzichten, bv] van hem' (5).¹⁰ In die passages is Rik de Winkelier de intradiëgetische verteller – autodiëgetisch voor zover hij het over zichzelf heeft / allodiëgetisch als hij het over de anderen heeft.

Het [een prent van een kussende man en vrouw met op de achtergrond een ge-raamte met een zeis, bv] heeft je te pakken vóór je het beseft. [...] Ik kocht dit voor een cent, gistermorgen, maar het heeft vannacht gedurig in mijn hoofd gespoekt. Het geeft de som van het leven. Ik ben nog geen vijftig, Balten, maar ik beeld me in dat een man, die lang genoeg geleefd heeft, zijn leven ziet als een som. (6)

Het vrouwelijk personage Maria komt amper aan het woord. Heel af en toe antwoordt zij op de sneren van Balten aan haar adres. Haar replieken zijn kort. We kunnen ze beschouwen als 'intradiëgetische uitspraken'.

Zonder haar blik te bewegen zei ze: 'Jij gelooft er nog altijd niet in,' koel en zonder stemverheffing, alsof ze tot zichzelf sprak. Ik zei, een beetje spottend: 'In wat?' [...] 'In wat ze [de socialen, bv] bezielt,' zei ze. 'In de rechtvaardigheid ervan.' (102)

Een enkele keer slechts is haar repliek wat langer en krijgt ze de allure van een intradiëgetische vertelinstantie:

'Jij hebt nooit het onrecht aan den lijve gevoeld.' Ze sprak alsof ze moe was, alsof ze op een vreemde manier in iets ontgoocheld was. 'Jij hebt altijd gekregen wat je heb-

¹⁰ (41-44) (78-80) (97-98) (114-16) (146-147). Ook de openingszin 'ER STAAT altijd iets tussen een man en dat waar hij zijn zaligheid van verwacht' (5) heeft Balten naar eigen zeggen van hem.

ben wou en toen je dat ondervonden had, ben je hard geworden en je hebt het gemakkelijk gevonden. Jij hoefde nooit iets te begeren. Niet op die manier. Niet zó, dat je twijfelt aan de uitkomst en dat je toch in jezelf gelooft. Je hebt nooit ondervonden dat er dagen in je leven kunnen zijn dat je in iets moet geloven om niet ten gronde te gaan. En je hebt nooit geleerd dat je iets krijgen kunt op de harde manier. Niet de harde manier zoals jij ze opvat. Een hardere. Dat je een handvol neemt, en dat ze je die weer afnemen, en dat je ze weer neemt en dat je daar een klein stukje van behoudt wanneer ze je weer alles willen afnemen.’ (103)

Maria komt als intradiëgetische verteller slechts in die ene passage aan het woord. Ze neemt nooit zelf het woord. Ze reageert op de extradiëgetische verteller. Haar woorden worden bovendien door hem verteld. Hij rondt af met de bedenking: ‘ze had nog nooit zo lang met me gepraat’ (103). Door die reactie recupereert hij de intradiëgetische uitspraken van de vrouwelijke vertelinstantie.

De focalisatie

Het personage Balten is als extradiëgetische – homodiëgetische verteller de dominante focalisator. In de passages waarin Rik de Winkelier en Maria als intradiëgetische vertellers aan het woord komen zijn zij het subject van de focalisatie. Hun uitspraken en hun perceptie en apperceptie worden door Balten verteld en becommentarieerd. Zij zijn tegelijk object van zijn focalisatie.

Identiteitsrelaties tussen vertelinstantie en focalisatie

Als ik-verteller focaliseert Balten zijn ik-nu en zijn ik-toen. Het vrouwelijk personage Maria is enkel object van zijn focalisatie. De lezer krijgt op die manier een nadrukkelijk mannelijke perceptie en apperceptie van vrouwelijkheid. Als Maria als intradiëgetische vertelinstantie haar perceptie verwoordt, wordt vooral aangegeven hoe die door Balten geappercipieerd wordt. De focalisatie is daar multifocaal. Dat is ook het geval bij de focalisatie door Rik de Winkelier.

Bij de extradiëgetische ik/je-verteller

De identiteitsrelaties tussen de vertelinstantie, de focalisator en de actoren is bij de extradiëgetische ik/je-verteller in het op Nieragden gebaseerd schema van het type:

$$P = V / V = F / F = A \quad \text{of} \quad F \dagger A$$

Balten, de ik/je-verteller, is een homodiëgetische personageverteller ($P = V$). Voor zover hij vertelt over wat hij heeft meegemaakt, is hij een autodiëgetische verteller. Als hij vertelt wat hij de anderen ziet doen, is hij getuige van de handeling. Hij is dan een allodiëgetische verteller. De autodiëgesis is dan van een medium niveau. Hij vertelt daarbij tegelijk over zichzelf.

De personageverteller Balten is als extradiëgetische verteller in deze roman de vrijwel exclusieve focalisator ($P = V / V = F$). Bij een eerstepersoonsverteller speelt de diëgetische locus een rol bij de focalisatie (Edmiston, 1989). Als die verteller zijn perceptie en apperceptie weergeeft op het nu-moment van het vertellen vallen de identiteiten van het vertellend en het belevend ik samen. In die passages is de focalisatie isoperspectivisch ($F = A$). Als hij weergeeft wat hij dacht, voelde op het moment (toen) waarover hij nu vertelt, is de focalisatie exoperspectivisch ($F \dagger A$). De identiteiten van het vertellend ik (nu) en van het belevend ik (toen) vallen niet samen. De positie van de focalisator kan binnen één enkele focalisator wisselen (Bal, 1985 [2009], p. 152).

In aanleg is de focalisatie door de personageverteller Balten isoperspectivisch. Er zijn een aantal passages waarin de verteller nadrukkelijk naar zijn locus als vertellend ik verwijst, maar hij schakelt meestal onmiddellijk over naar de diëgetische locus van het belevend ik. Hij vertelt hoofdzakelijk over wat hij toen deed, dacht en voelde. In de eerder schaarse passages waarin de afstand tussen vertellend en belevend ik is aangegeven, is de focalisatie exoperspectivisch.

Dat weet ik nu. En ik weet ook dat ik, vóór de narigheid begon, volslagen gelukkig was, zoals alleen idioten gelukkig zijn [...] Nu klinkt dat misschien erg bijdehands, doch op dat ogenblik wist ik waarlijk niet wat ik op die vraag moest antwoorden. (5)

Allicht dacht ik er in die dagen nog niet over zoals ik er nu over denk. (7)

Zelfs dit had ik toen nog niet gesnapt. (9)

Ja, en nu weet ik dat het toen begon. (15)

Die diëgetische locus van het ik-nu wordt verder geregeld nog expliciet aangehaald (67) (78) (92) (125) (143). Het zijn telkens korte referenties die gevolgd worden door een beschrijving van wat er toen omging in het belevend ik. Die isoperspectivische intrusies houden een kritische distantie in stand. Voor de lezer maken ze duidelijk dat wat toen

werd gedacht en aangevoeld, in het licht van wat er achteraf gebeurde, van wat Balten nu weet, niet correct was.

In hoofdzaak is de focalisatie evenwel exoperspectivisch. Object van de focalisatie is overwegend de ik-toen. Mede door de isoperspectivische kapstokken wordt de distantie tussen ik-nu en ik-toen ook daar klein gehouden. Het ik-nu blijft op de achtergrond nadrukkelijk aanwezig. De diëgetische locus van het ik-toen ligt dan dicht bij die van het ik-nu, waardoor de lezer de indruk krijgt dat de identiteiten van subject en object van de focalisatie ook in de in aanleg exoperspectivische passages dicht bij elkaar aansluiten. Bovendien is de roman ingedeeld in korte fragmenten die door een witregel van elkaar gescheiden worden.¹¹ Daardoor komen ze over als enigszins afzonderlijke vertelfragmenten. De afstand tussen ik-nu en ik-toen wordt daardoor ook in die fragmenten met exoperspectivische focalisatie als klein ervaren. De focalisatie schuift met andere woorden op naar de isoperspectivische locus.

In een cruciale passage waarin Balten als focalisator een tussenbalans opmaakt, wordt dat ook grammaticaal duidelijk (76-78). De hele mijmering gaat over het ik-toen. De focalisatie is er exoperspectivisch. Toch staat die hele passage in de O.T.T. die voor de rest enkel in de isoperspectivische fragmenten voorkomt.

Je loopt door de nacht de helling op en je bent grondeloos alleen en je handen gloeien in je broekzakken en je beseft opeens dat je vuisten krampachtig gebald zijn. [...] De opwinding van het gevecht zindert nog in je na. (76)

Balten geeft hier weer hoe hij zich voelde toen hij na de aanslag door de bende van de Ossekop naar huis ging en hoe Maria hem verzorgde. De diëgetische locus is die van het ik-toen. Het volgende fragment begint na de witregel met de bedenking: 'Hoe had ik kunnen voorzien wat zou gebeuren. Ik had beter moeten weten (78). Het is een reflectie van het ik-nu. Die gaat onmiddellijk over naar het ik-toen: 'De eerste dagen was mijn kaak stijf en mijn oor deed pijn [...] Ik voelde mij prettig gemeen telkens als ik in de spiegel keek (78).

De verteller-focalisator geeft m.a.w. telkens het privilege van zijn temporeel afstandelijke locus op. Hij identificeert zich snel opnieuw met zijn zelf uit het verleden. De hele focalisatie krijgt daardoor een isoperspectivische toets.

Die isoperspectivische toets van de focalisatie brengt mee dat de focalisator beperkt lijkt tot zijn eigen denken en aanvoelen. Van wat de anderen zeggen of niet zeggen, geeft hij het effect ervan op hem of zijn interpretatie weer.

Maria zegt tegen Balten over Jep die met de vakbondsman dweept: 'Allicht is hij daarom verstandiger.' In die ene zin doet Maria een intradiëgetische uitspraak. Maar de

¹¹ In de eerste druk (1952) staat het eerste woord ook telkens in kapitalen.

lezer krijgt amper inzicht in wat zij denkt en voelt. Baltens (ap)perceptie domineert. Baltens reageert: 'Ik negeerde het venijn in haar stem' en hij valt tegen haar uit over haar man Tonne die volgens hem niet verstandig is. 'Ik zweeg even, wachtend op een nieuwe uitval van haar trage, hese stem. Ze bleef daar zwijgend staan en ik zei, langzaam en zacht: 'Jij wel...' Ik voelde dat zij onrustig werd' (34). De lezer krijgt amper inzicht in wat Maria denkt en voelt. Baltens apperceptie domineert.

Emotioneel is de focalisatie door Balten empathisch tegenover zichzelf en vijandig tegenover de andere personages. Hij twijfelt geen ogenblik aan zijn opstelling. Hij heeft het gevoel dat hij de situatie altijd beheerst. Buiten de expliciet isoperspectivische intrusies is er geen spoor van enig corrigerend inzicht. Balten stelt daar alleen vast dat hij er nu anders over denkt. Hoe anders werkt hij niet uit. 'Allicht dacht ik er in die dagen nog niet over zoals ik er nu over denk' (7). Zijn perceptie en apperceptie blijven zijn hele vertelling door uiterst machistisch en vrouwonvriendelijk. 'Maria die door het huis zwierf als een heks, koel en zwijgend en uitdagend' (15). Als man moet hij 'harder' zijn dan zij. Tegen de tartende onaantastbaarheid van Maria beukte ik in met brutale minachting' (16). Vrouwen zijn 'meiden die ik te grazen genomen en daarna vergeten had' (9). In een ijldroom vergelijkt hij vrouwen met slangen, die zich bij de mannelijke haard neervlijen. Of het zijn heksen die mannen willen weerstaan ('bijten').

Je dirkt je op als een bankheertje en je loopt naar buiten en je pakt een slang; een met een glanzende, witte buik. Ze hangt om je nek gestrengeld en zo kom je weer naar huis en ze rolt zich op bij het vuur en ze denkt er helemaal niet aan iemand te bijten. Waar wacht je op? Heksen zijn niet schaarser dan slangen. Je trekt er op uit en de heksen staan onderweg op je te wachten. Ze springen je om de nek en smeken om meegepakt te worden. Op elke straathoek en achter elke heester staan een dozijn heksen. Ze heten allen Maria. (31)

Bij de intradiëgetische vertelinstanties

In die ene iets langere repliek waarin Maria als intradiëgetische verteller het woord krijgt, is zij als vrouwelijk personage de focalisator (103).

$$P = V_{\text{intr}} / V_{\text{intr}} = F / F \dagger A$$

Object van die focalisatie is hier Baltens apperceptie: 'Jij [Balten, bv] hebt [...] nooit gevoeld.' De focalisatie is exoperspectivisch met Balten als object. Ze verwijt Balten wat hij niet weet of aanvoelt. Daardoor zegt ze tegelijk veel over haar aanvoelen. Zij is als vrouw inderdaad hard. Harder nog dan Balten omdat een vrouw altijd meer het slachtoffer is van het onrecht dan een man. Daarin is zij verwant aan Jep en aan de uitgebuite arbeiders voor wie zij een hartsgrondige sympathie voelt en op wie Balten neerkijkt.

De focalisatie is hier multifocaal. Omdat zij een ondergeschikte intradiëgetische focalisator is, blijft de focalisatie ingebed in de focalisatie door de extradiëgetische verteller-focalisator. Het is een sleutelpassage in de katharsis van Balten. Zijn focalisatie wordt 'besmet' met de hare.

De relaties bij de focalisatie door Rik de Winkelier zijn van hetzelfde type. Hij heeft het amper over zichzelf. Hij praat over Balten en over de anderen: de vakbondsman, Vette Swinnen, de proletariërs als groep. Zijn focalisatie is exoperspectivisch en net zoals bij Maria is ze ingebed in de multifocale focalisatie.

De bewustzijnsvoorstelling

Het Begeren is een lange zelfvertelde monoloog en daardoor personagetekst. Tussendoor neemt de ik-verteller soms even de diëgetische positie van het ik-nu in. De bewustzijnsvoorstelling is overwegend consonant maar er zijn dissonante intrusies.

Zelfvertelde monoloog

Het begeren is qua bewustzijnsvoorstelling te catalogiseren als een zelfvertelde monoloog van een ik-verteller gericht aan een journalist van een krant die sympathiseert met de opkomende socialistische vakbondsbeweging. Die narratee wordt pas aan het eind van de roman expliciet aangesproken (143). Over de roman verspreid zijn er nog een aantal korte tussenkomsten in het presens die aan een narratee gericht zijn. A posteriori kunnen ze eventueel worden gelezen als aansprekingen aan die journalist. Bij een eerste lectuur lijken ze eerder gericht aan het belevend ik-toen, of zelfs aan het afgesplitste alter ego (30-32) (117-119).

In die zelfvertelde monoloog vertelt Balten Reusens over zichzelf als personage in de ik- of je-vorm. Hij vereenzelvigd zich voor de duur van de vertelling geredelijk met zijn vroegere zelf. Hij geeft doorgaans zijn temporele afstandelijke strategische locus op. Er zijn daardoor weinig sporen van een cognitief privilege tegenover het bewustzijn van de ik-toen. Hij articuleert zijn gedachten en gevoelens van vroeger soms in de vorm van een inhoudelijke parafrase, die dicht aanleunt bij de quasi-mimetische indirecte rede. Het bewustzijn wordt gepresenteerd in de stijl en de woordkeuze van het personage.

Ik liep om het huis heen en dwaalde doelloos onder de bomen en liet de koele nacht op mijn *voze botten* in werken en snoof de reuk van bedauwde schors en stalmeest op en dacht aan Tonne en Maria en Jep en aan de Ossekop en zijn bende en aan de manier waarop die mij *belazerd* hadden. (125) (mijn cursivering, bv)

Om de voorstelling van het bewustzijn van een primitief personage als een getrouwe weergave te doen overkomen, wordt er in de personagetaal hier gebruik gemaakt van oraal aandoende tussenwerpsels als 'mijn botten'.¹²

Personagetekst

De vertelling leunt niet alleen door die personagetaal bij een personagetekst aan. Omdat Balten als personage te 'primair' is voor diepzinnige (zelf)reflectie wordt het bewustzijn vaker voorgesteld in talrijke dialogen. Balten initieert die dialogen en hij domineert ze. De replieken van de tegenspelers zijn altijd kort en ze worden telkens door Balten geïnterpreteerd. Ook de dialogen stellen hoofdzakelijk zijn bewustzijn voor.

Ik wist onmiddellijk dat ik haar naam niet had mogen uitspreken. Ik had hem moeten in voorraad houden voor een betere gelegenheid; voor een dag, een uur, een seconde dat ik haar werkelijk te pakken had. Hij was gelijk een aas dat je slecht uitspeelt nadat de inzet tot de grens is opgedreven. Nee dit was de gelegenheid niet. Er gebeurde wel iets met haar, doch het was te vluchtig om wat te betekenen. Ik maakte me zo lastig om mijn eigen stommiteit dat ik gemeen werd. Ik zei: 'Jij hebt ons met je hardheid lelijk in de luren gelegd. Ik heb me door jou te slapen laten leggen gelijk een busselkind. Ik was er zo van overtuigd dat je hard was, dat ik er bij vergat dat je geschapen bent als alle andere vrouwen. Dat je een hemd draagt over die bruine huid van je en dat je nog voor iets anders naar bed gaat dan om je ogen dicht te doen en in slaap te vallen.'

Ze verroerde niet. 'Je wordt weer gemeen' zei ze. 'Je wordt altijd gemeen wanneer je aan het einde van je geestigheid bent.' Ik grijnsde. 'Ik probeerde je duidelijk te maken wat er met me gebeurd is. Dat ik gesnapt heb dat je helemaal niet hard bent. Dat je slechts doet alsof. Dat je zacht bent. Zo zacht als je haar. En even kwetsbaar, doch een ondervinding rijker. Jij liet eenmaal stukken aan je maken en je meende dat eenmaal voldoende was en je kroop in jezelf weg.' Het klonk goed. Ik had geen schijn van gedacht gehad van wat ik er terecht zou van brengen, toen ik die godvergeten onzin begon uit te kramen; maar de duivel mag me braden als ik er nu niet van overtuigd was dat ik met elk woord de nagel op de kop sloeg. Ik raakte er opgewonden van. [66]

De lezer komt niet te weten wat er zich in het bewustzijn van het vrouwelijk personage afspeelt.

¹² Fludernik bedacht voor die vertelstrategie de term 'typification' (Herman & Vervaeck, 2009, p. 99).

Dissonant en mannelijk

Balten wijst er af en toe op dat hij er op het nu-moment anders over denkt dan toen. De bewustzijnsvoorstelling is daar in aanleg dissonant. Maar die dissonantie vervaagt telkens als het bewustzijn van toen wordt weergegeven, wat de hoofdmoot van de vertelling uitmaakt. De diëgetische afstand is daar klein. Voor de lezer blijft Balten duidelijk de 'harde', dominante figuur die hij was. De korte dissonante passages nuanceren die opstelling slechts tijdelijk. De lezer wordt er telkens aan herinnerd dat Baltens bewustzijn geëvolueerd is.

Het bewustzijn van de andere personages wordt niet als dusdanig voorgesteld. De lezer krijgt het enkel gepresenteerd door de interpretatie die Balten eraan geeft. Ook het bewustzijn van het vrouwelijk personage wordt uitsluitend door Balten ingevuld. Het komt niet tot zijn recht, want Balten heeft nauwelijks toegang tot het bewustzijn van de anderen. De lezer moet het doen met zijn voorstelling of onderstelling van hun bewustzijn. Hij gaat er wel prat op dat hij de anderen doorziet. De bewustzijnsvoorstelling is in hoge mate dominant mannelijk ook als het bewustzijn van het vrouwelijk personage wordt gepresenteerd.

Vertelinstantie, focalisatie, bewustzijnsvoorstelling en de vrouwelijkheidsconstructie

Voor alle narratieve constructieve factoren geldt dat vrouwelijkheid in *Het begeren* nagenoeg uitsluitend mannelijk gekleurd is.

De mannelijke extradiëgetische verteller is vrijwel alleen aan het woord. Wat over anderen verteld wordt, komt geheel en al van hem. De intradiëgetische vrouwelijke verteller komt slechts in enkele korte replieken aan bod. Haar intradiëgetische uitspraken worden door de commentaar van de dominante mannelijke verteller overkoepeld. Zij vertelt amper iets over zichzelf en er klinkt in haar antwoorden slechts indirect iets van een visie op vrouwelijkheid door.

De dominante verteller is vanzelf de hoofdfocalisator. De focalisatie is deels isoperspectivisch, deels exoperspectivisch, maar ook daar is het object van de focalisatie de mannelijke personageverteller-focalisator Balten. Zo komt enkel zijn machovisie op vrouwelijkheid aan bod. In de schaarse passages waarin de vrouwelijke intradiëgetische verteller subject van de focalisatie is, is die focalisatie exoperspectivisch met mannelijkheid als object ervan. Toch schemert daar *mutatis mutandis* haar visie op vrouwelijkheid

in door, zij het kwantitatief en kwalitatief minimaal. In *Het begeren* wordt vrouwelijkheid in hoofdzaak geconstrueerd als object van de mannelijke focalisatie.

Deze conclusie gaat ook op voor de bewustzijnsvoorstelling. In een zelfvertelde monoloog wordt in de taal van de mannelijke personageverteller een bewustzijn van een 'primair' voorgesteld. Uit de passages die ik ter illustratie van de narratologische factoren aanhaalde, is het bewustzijn van een primitieve macho te distilleren. Hij is een harde man, die van kleins af ervaren heeft dat hij alles krijgt wat hij begeert als hij zich hard opstelt. Wanneer hij zijn schoonzus begeert, gaat hij ervan uit dat hij haar koste wat het wil krijgen zal als hij zich maar hard genoeg tegenover haar opstelt. Omdat hij de hardste is, gelooft hij tegenover de andere mannen in de kracht van zijn vuisten. Zwakkeren minacht hij. Zijn jongste broer Jep pakt hij hardhandig aan. Hij voelt zich in elke situatie de slimste.

Zijn gedachten cirkelen rond de man-vrouwrelatie. Het begon met de prent die hij van Rik de Winkelier kreeg. Hij minacht vrouwen. Het zijn 'meiden' die een echte vent 'te grazen neemt.' Voor zo een man staan ze op elke hoek van de straat te wachten in de hoop door hem in huis te worden genomen. Het zijn heksen die een man betoveren of die zich als slangen om zijn nek slingeren en zich in zijn huis bij de haard nestelen. Ze breken in zijn leefwereld in.

Van Maria vermoedt hij dat zij bijna zo hard als een man geworden is door de ervaring van het onrecht dat vrouwen wordt aangedaan. Daardoor is ze ook gevoelig voor het onrecht dat de arbeiders wordt aangedaan. Daar ligt de kiem van Baltens katharsis, het begin van een andere Balten. Ook de ontmoeting met Elske, de frêle dochter van Rik de Winkelier, draagt daaraan bij. Zij is als vrouw teer en breekbaar. Zijn jongste broer Jep voelt zich, vooral nadat hij zich bij de 'socialen' heeft aangesloten, tot haar aangetrokken. Ook Maria gaat liefdevol met Jep om. Bij Balten daagt het enigszins dat vrouwen niet door hardheid veroverd willen worden, maar door solidariteit met de zwakkeren. Vrouwen als Elske en Maria blijven voor hem een duister enigma. Ze zijn 'erg ondoorgrondelijk.'

5.3 Karakterisering van personages

In *Het begeren* is er maar een personage dat er toe doet. Het mannelijk personage Balten Reusens domineert de vertelling, de focalisatie en de bewustzijnsvoorstelling totaal. Het andere belangrijke personage, Maria, wordt hoofdzakelijk door hem gekarakteriseerd. Toch is dat vrouwelijk personage van cruciaal belang omdat zij mee de aanleiding is voor de katharsis bij het mannelijk personage. In die personages wordt de contradictie die inherent is aan de begeerte geconstrueerd. Enerzijds is er het individuele rauwe, harde aspect van de begeerte die rücksichtslos grijpt naar wat ze als haar object ziet. Anderzijds is er de dimensie van de sociale begeerte naar rechtvaardigheid (103). Naar de nieuwe

vormen en gedachten (*Internationale*). Een toestand waarvan de mensheid en het individu hun ‘zaligheid’ verwachten.

Ik [Balten] bleef haar domweg begeren tot het te laat was, tot het bezit van haar méér werd dan een plichtpleging die met geweld alleen reeds te vervullen was [...] Ik snapte dat er een grondeloos verschil bestaat tussen het voldoen van een begeerte en het verwerven van iets waar je je zaligheid van verwacht. (9)

In de personages komt de contradictie die in de samenleving speelt tot uiting: egoïsme, het recht van de sterkste versus solidariteit en rechtvaardigheid. De personages vertalen elk op hun manier de dialectiek van die tegenstelling. Aan de kant van egoïsme en het recht van de sterkste staan naast Balten ook vette Swinnen en de Ossekop. Aan de kant van solidariteit en rechtvaardigheid staan Maria, Jep, de bondsman en Rik de Winkelier. Het is niet toevallig dat die socialistische waarden in het vrouwelijk personage hun expressie vinden. Een marxistisch geïnspireerde lacaniaan als Pavon-Cuellar maakt een onderscheid tussen ‘de ontologische-matriarchale-communistische logica van het zijn’ en de ‘economische-patriarchale logica van het hebben’ (Pavon-Cuellar, 2017).¹³

Ik analyseer dan ook *Het begeren* als een herschrijven van het masterverhaal van de strijd om de hegemonie tussen het vrijemarktprincipe van de harde concurrentie en de grondbeginselen van het algemeen belang en van sociale rechtvaardigheid in de welvaartsstaat.¹⁴ Het vrouwelijk personage Maria speelt daarbij in *Het begeren* een cruciale rol.

Met Jamesons ideologeem als hermeneutisch instrument probeer ik te detecteren hoe de personages als narratieve figuren fungeren in de sociaaleconomische strijd tussen ultraliberalisme en socialisme bij de opkomst van het industriële kapitalisme.

Voor de analyse van de genderopvattingen doe ik een beroep op de instrumenten die Jouve aanreikt. Hoe Balten in de hem eigen personagetaal het vrouwelijk bewustzijn voorstelt en hoe hij vrouwelijkheid percipieert, verraadt zijn extreem machistische kijk op vrouwelijkheid. Die extreem mannelijke blik en verwoording onderwerpen de vrouw zoals het kapitalisme zich meester maakt van grondstoffen en arbeid.

¹³ Zie ook (Tomšič, 2015).

¹⁴ Riccardo Petrella heeft het over de ‘historische beweging die de solidariteit heeft uitgedragen en die de liberale staat heeft omgevormd tot een sociaal-democratische staat (de *welvaartsstaat*) en het burgerlijk en politiek burgerschap tot een sociaal burgerschap’ (Petrella, 1997, p. 27). Dat gebeurde ‘in de periode van het industriële kapitalisme van de 18^{de} en 19^{de} eeuw’ (Petrella, 1997, p. 29). Petrella publiceerde in 2007 nog *Pour une nouvelle narration du monde : humanité, biens communs, vivre ensemble* (Petrella, 2007).

Masterverhaal

Het begeren herschrijft het onbewuste ideologisch trauma van de antagonistische klassenvertogen die in de negentiende eeuw speelden.

In deze roman botsen het ultraliberale industrieel kapitalisme met zijn harde concurrentie en het ieder voor zich en het socialisme met zijn eis voor een rechtvaardige verdeling van de opbrengsten en solidariteit. De roman voorspelt hoe de solidaire welvaartsstaat het onvermijdelijk zal halen van het kapitalisme waarin een beperkte groep in weelde baadt en de grote massa, die door hen wordt ingehuurd als onderdeel van het productieproces, in armoede crepeert.

Spreekbuizen van de klassendisposities

Als ‘spreekbuizen van de historisch gegroeide klassendisposities’ illustreren de personages dit narratief.

Vette Swinnen staat voor de meedogenloze kapitalist die ‘grond en geld’ en de productiemiddelen (‘molen’) bezit en die op alle mogelijke manieren de meerwaarde opstrijkt die door zijn arbeiders geproduceerd wordt. Balten Reusens heeft respect voor die hardvochtige kapitalistische opstelling. Als ‘zelfstandige’ boer voelt hij zich een kapitalist in het klein. Voor hem is het ieder voor zich en hij plukt de vruchten van zijn arbeid voor zichzelf. Hij verkoopt in principe de opbrengst van zijn veld aan de meest biedende. Als ieder zich zo opstelde, dan zou niemand nog iets tekortkomen, vindt hij. En zijn jongste broer mishandelt hij op een brutale manier omdat hij ‘een slappeling’ is.

De bondsman en Rik de Winkelier zijn de spreekbuizen van het socialisme dat het kapitalisme uitdaagt. Zij geloven dat de oude wereld het zal moeten afleggen tegen de nieuwe vormen en gedachten. De onderlinge solidariteit tussen de verworpenen der aarde, die de begeerte naar een rechtvaardiger wereld heeft aangeraakt, zal de vroegere kapitalistische subtekst marginaliseren en ze in de dominant wordende welvaartsstaat inkapselen.¹⁵

Maria weet als vrouw hoe het voelt als alles je keer op keer wordt afgepakt en ze heeft de hardheid van het ieder voor zich aangenomen. Als vrouw zorgt zij van nature uit voor wie gekwetst (Balten) of ziek (mankepoot) is of vertrappeld (Jep) wordt. Tegen de harde Balten stelt zij zich onaanraakbaar op. In haar personage komt de nieuwe wereld

¹⁵ ‘Ontwaakt, verworpenen der aarde!/ Sterft, gij oude vormen en gedachten!/ De wereld steunt op nieuwe krachten, begeerte heeft ons aangeraakt!’ (*Internationale*).

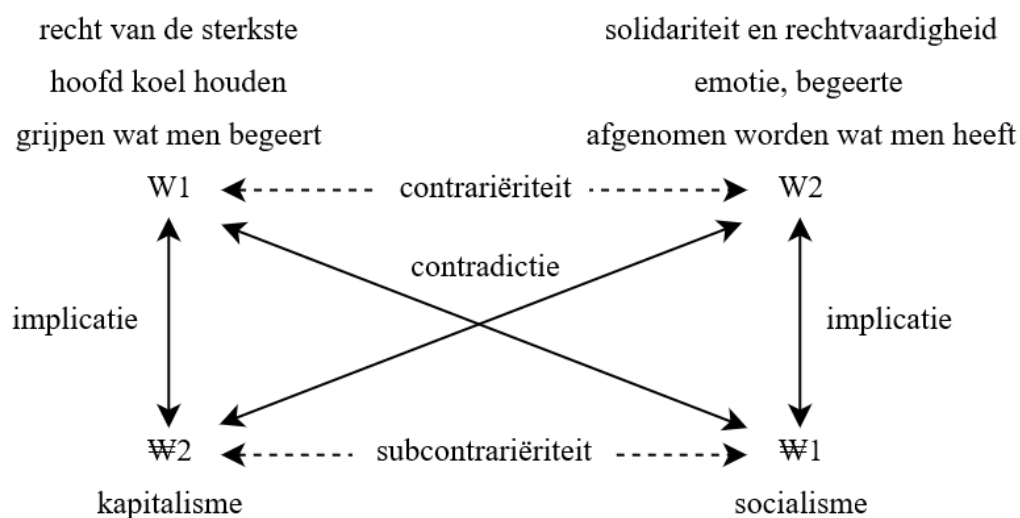
in zicht waar door solidariteit (broederlijkheid) ieder individu gelijk het recht op zelfstandigheid (vrijheid) geniet.

Ideologeem

Die onbewuste klassentegenstellingen uit de subtekst krijgen een symbolische representatie in de personages. De sociale contradicties zijn tot de kern van de personages doorgedrongen (Eagleton/Brecht). Vanuit die personages leiden sporen naar de 'kleinste begripseenheid' van die klassenvertogen. Als heuristisch instrument brengt het ideologeem die contradictorische ideologische waarden aan het licht.

Concurrentie, het recht van de sterkste en grijpen naar wat men begeert, zijn de waarden (W1) van het ultraliberale kapitalisme. Daartegenover staan de onderlinge solidariteit, de zwakheid van de 'schooiers' (19), van zij wie keer op keer alles weer afgenomen wordt. Voor hen is het een kwestie van rechtvaardigheid. De 'sterken' houden er in de concurrentiestrijd het hoofd bij. Solidariteit onder de 'zwakken' drijft op emotie en begeerte. (W2). Die waarden horen bij het opkomend socialisme.

Een semiotisch vierkant geeft de complexe relaties en de dialectische beweging tussen die waarden weer. In de personages manifesteert zich een verschillende inconsistente synthese die het resultaat is van de dialectische semiotische dynamiek. Vette Swinnen en de Ossekop vertolken een onversneden kapitalistische waarde. Balten schuift op in de richting van het socialisme. De mankepoot, Rik de Winkelier, Jep staan dicht bij de socialistische waarden. Maria incorporeert ook kapitalistische waarden.



De contraire waarden W1 en W2

W1: Balten Reusens voelt zich altijd en overal de sterkste en hij voelt zich uitgedaagd door al wie ook sterk is. Voor hem is het 'ieder voor zich.' Om zich te handhaven moet hij er in alle omstandigheden het hoofd bij houden en zich niet laten meeslepen door dromen (9). Je mag 'je verstand [niet] overschreeuwen' (105).

Recht van de sterkste

Zijn jongste broer Jep werpt hem voor de voeten dat het onversneden ieder voor zich 'het recht van de sterkste' is (28). Balten grijpt wat of wie hij begeert en wie het zich laat ontnemen is 'een slappeling' (Jep) (15) of het zijn 'lammeligen' (23) en 'zwakke lummels' (87) (de arbeiders). Balten beseft achteraf dat hij daarbij 'de stem van [zijn] geweten reeds lang de nek had omgedraaid' (15).

Het hoofd koel houden

Een geweten is hinderlijk. Hij vindt het 'niet prettig' als hij het bod van Swinnen om zijn hele oogst op te kopen afwijst. Hij heeft zich laten leiden door zijn zwak voor Maria. Hij brengt het geweten in verband met de tederheid die hij gemist heeft door de vroege dood van zijn moeder (49) (125). Hij wil aan die emotie niet toegeven. Hij wil te allen tijde het hoofd koel houden. Wie zijn verstand verliest, is immers een gemakkelijke prooi voor de anderen omdat hij zichzelf verlamt door zijn emotionele bezwaren (5). 'Maar nu begon ik daar over te piekeren en als je dat eenmaal gaat doen ben je rijp voor de hel' (7). De wijsheiden die hij van Rik de Winkelier te horen krijgt, wantrouwt hij (5). Ze maken hem week (68).

Harde concurrentie: grijpen wat men begeert

Om in de permanente concurrentiestrijd te overleven, moet hij hard zijn: 'Ik mag al wat hard is' (61). En hij moet harder zijn dan de anderen. Het laat hem toe te nemen wie of wat hij hebben wil.

Ik had nooit iets werkelijk gekregen [...] Ik had het meestal genomen; en wanneer ik het toch zonder slag of stoot kreeg was het omdat ik het dubbel en dik waard was. En toen ik eenmaal mijn zinnen op Maria gezet had, dacht ik dat ik haar even gemakkelijk krijgen zou. (68)

Hij teert op die concurrentie met alles en iedereen. Met zijn broer Tonne zelfs om Maria. Omdat hij Tonne haat, begeert hij Maria zodra zijn broer haar in huis heeft gehaald (9). 'Je denkt aan haar zoals je aan andermans speelgoed denkt dat je uit elkaar zou willen halen (24).

In zijn wereld draait het erom de sterkste te zijn. De sterkste haalt het en de zwakste verliest altijd. Dat is voor hem een vaste regel.

Er zijn twee soorten lui; de harden die klappen geven en de sukkels, die de klappen krijgen. De lui, die krijgen wat ze willen, en de lui die het afgeven. (118)

Omdat de Ossekop, de voorman en de leider van de knokploeg van vette Swinnen, ook een harde is, is hij een concurrent. Als hij de vakbondsman in elkaar timmert geniet Balten van de manier waarop de Ossekop uithaalt. Maar als hij ook Jep aanvalt, pakt Balten hem aan en hij slaat de Ossekop in elkaar, ook al heeft hij geen greintje sympathie voor die ‘makke lummels’ van stakers die volgens hem hoe dan ook de strijd zullen verliezen.¹⁶ Jep is immer Baltens ‘ideale prooi’ (16), die ‘iets van een trouwe leihond had’ (24). Hij is Baltens speeltje en daar moet die andere afblijven.

Maria’s harde kant

Maria is in de ogen van Balten ook een harde. Ze loopt door het huis als een ‘weerbarstige schim die zich door niemand te na laat komen’ (77).

Zij was weerbarstig en gevaarlijk als staal [...] Zij was staal en ijs [...] deze heks was harder dan de snee van een ploeg. Zij sneed haar weg dwars door alles heen zonder zich te bekommeren om de brokken die links en rechts van haar neervielen. (35)

Zij houdt ook altijd het hoofd koel. Ze verliest nooit haar zelfbeheersing (35). Ze heeft ‘geen nukken, schreit niet en doet niet onnozel’. Ze kreunt niet ‘van pret in de armen van een of andere snertvent’ (61).

Omdat zij zo hard lijkt als Balten zelf voelt die zich uitgedaagd door ‘haar tartende aanwezigheid’ (10). Hij denkt eraan haar te overvallen en ‘die trotse manieren als een ijslaag aan stukken [te drukken]’ (13).

In het begin negeerde ik haar. Dan haatte ik haar omdat ik niet wijs uit haar werd, omdat zij door mijn vingers glipte als een sliert rook. En omdat ik [...] haar haatte, begon ik haar te begeren. Toen stond er niemand tussen mij en haar, tenware de duizenden mijlen die zij steeds van mij verwijderd scheen. Indien ik toen gehandeld had, ware de rest waarschijnlijk niet gebeurd. Ik zou haar gehad hebben en het zou geweest zijn als met alle andere meiden die ik te grazen genomen en daarna vergeten had. Maar ik bleef haar domweg begeren tot het te laat was, tot het bezit van haar méér werd dan een plichtpleging die met geweld alleen reeds te vervullen was. (8-9)

¹⁶ Later overvalt de Ossekop met enkele trawanten in het donker Balten en hij takelt hem lelijk toe. Die nederlaag is een van de aanleidingen tot de katharsis voor Balten. Hij heeft ervaren wat het betekent de klappen te krijgen.

In zijn katharsis zal Balten tot het besef komen dat hij het in die concurrentie met Maria niet zal halen. Het is een serieuze deuk in zijn pantser. Die vrouw heeft zo'n invloed op hem dat hij zijn nederlaag voor lief neemt, wat hij en zijn omgeving zich voordien nooit hadden kunnen voorstellen. Zelfs Rik de Winkelier had niet door 'dat ik mijn kop zou stoten op een heks die harder en scherper was dan de snee van een ploeg en dat ik het voor lief zou nemen' (115).

Swinnen: de kapitalist

Die harde opstelling en het onverhuld uitoefenen van het recht van de sterkste bewondert Balten bij het personage vette Swinnen, dé spreekbuis van het kapitalisme in het personagesysteem. 'Hij was één van de schurken met een witte stijve boord, die de hemel binnenklauteren langs een berg geld die de anderen voor hem hebben opgestapeld' (54). Hij zal zeker terugslaan als de stakers hem uitdagen (88). Volgens Balten ziet hij het als een spel en hij weet dat hij de sterkste is die het hoe dan ook zal halen. Hij heeft een 'aas [...] in zijn mouw [...] steken' (92).

Hij had de ziel van de slager [die nuchter blijft bij wat hij doet, bv]. Hij zou heel die bende vierendelen en er bij staan glimlachen en zijn hand zou niet beven terwijl hij ze stuk voor stuk de keel oversneed. (107)

Vette Swinnen reageert nuchter op de staking. Hij wacht tot zij 'wild worden' van de honger, dan kan hij hen 'temmen [...] zodat hij ze voor eeuwen in het gareel heeft lopen' (97).

Kapitalisme

Het is de wet van het kapitalistisch systeem in zijn eerste fase, het 'kapitalisme van de vrije concurrentie' (Mandel, 1972-1973 [2003]). Het is een gevecht van de sterken om te nemen wat ze krijgen kunnen op de rug van de zwakken. Er zijn immers twee soorten gerechtigheid. 'De gerechtigheid van de vent die geven moet' (de zwakken, de arbeiders) en die 'van de vent die krijgt' (de sterken, de bazen). De gerechtigheid van de sterken domineert het spel.

Socialisme

W2 zijnerzijds staat voor alles waarop Balten misprijzend neerkijkt. Die waarden worden gepresenteerd in Jep, in de mankepoot, in die 'zwakke lummels' van stakers en onder haar weerbarstige gedrag ook in Maria. Zij zijn 'de lui die het afgeven', maar die in solidariteit de kracht vinden om het systeem te bekampen. Zij zijn de spreekbuizen van het socialisme. Zij streven naar een rechtvaardiger samenleving waar ieder zijn deel van het geluk krijgt.

Rechtvaardigheid en solidariteit

Rik de Winkelier is als gnomische figuur het personage dat als eerste ziet dat er onvermijdelijk een nieuwe tijd aankomt, dat de vakbondsman de zwaluw is, het signaal dat de lente de winter aan het verjagen is. De mankepoot is de prediker die de uitgebuiten de boodschap brengt 'dat zij evengoed als alle Swinnens ter wereld het evenbeeld van God waren en dus evenveel recht hadden op al wat hij geschapen had' (41). En dat 'het de kleinen zelf [zijn] die het zullen veranderen' door hun solidaire opstelling (22). Hij is fysiek een zwakke figuur: hij hinkt, heeft tering en hij 'is het gewend te incasseren' (40). Hij weet hoe overal 'de kleine man honger lijdt en zijn kinderen ziet wegwijnen in de fabrieken, terwijl de groten in weelde zwemmen' (22). Hij probeert de proleten ervan te overtuigen 'dat het zou veranderen als ze met z'n allen tegelijk het wilden' (27). Hij doopt hen 'De Broederlijke Steenbewerkers' (69). Het is een kwestie van rechtvaardigheid: 'ieder kind [heeft] recht op hetzelfde geluk' (28).

Emotie en begeerte

Wat hen drijft, ontbeert volgens Balten elke grond van rationaliteit. Maria reageert onmiddellijk emotioneel op de bloedspuwende mankepoot. Het maakt Balten 'woedend'. De vakbondsman van zijn kant doet in zijn toespraken een beroep op de emoties van zijn toehoorders. Hij houdt hen de abominabele levensomstandigheden van hun kinderen en van henzelf voor (22). Volgens Rik de Winkelier is dat het lokaas dat de proleten over de streep zal halen. Als ze beseffen wat ze ontberen, zullen ze ernaar 'verlangen' (41). Het individu handelt volgens hem redelijk. Maar als ze een groep vormen zullen de emoties en de begeerte hen vooruit drijven (97). Balten denkt aan die uitspraak van de winkelier als hij mee opstapt tussen de stakers die naar het gemeentehuis optrekken. 'Ik had het gevoel of ik een topgolf was, die door een zware storm werd voortgerold. Ik raakte opgewonden. Het leek of ik stilaan dronken werd' (139). In een laatste gesprek met Balten in de gevangenis legt Rik de Winkelier het mechanisme nog eens uit.

Zij hebben de smaak van de begeerte in de mond gehad. En wie daar aan toe is geweest, stapt over zijn angst heen wanneer het hem opnieuw te pakken krijgt. Hij stapt over zijn verstand heen. Met een man die de smaak van de begeerte in de mond heeft gehad, weet je nooit wat er nog gaat gebeuren. (147)

Wie alles afgenomen wordt

Rik de Winkelier weet dat de arbeiders alles steeds opnieuw wordt afgenomen. De bazen 'verdinglijken' hen door hun arbeid in te huren en door hun loon weer in te pikken door te hoge huren en te hoge winkelprijzen. In de zomer verdienen ze zelfs te weinig om aan Swinnen de schulden af te betalen die ze in de winter-zonder-werk hebben gemaakt.

Zij [de stakers] hadden van de lente- en de zomermaanden nooit anders gedacht dan dat ze uitgevonden waren om hen toe te laten in het zweet huns aanschijns de eindeloze resem's kredietposten stukje voor stukje geschrapt te krijgen. (90)

Door die reïficatie van hun arbeidskracht worden zij bovendien vervreemd van hun mogelijkheden en capaciteiten tot zelfverwezenlijking. Ook voor Rik de Winkelier is het een kwestie van gerechtigheid: 'Er is te veel van het goede dat door te veel mensen wordt ontbeerd' (41).

Zwakke wordt sterkte

Voor Rik de Winkelier is wat voor Balten zwakte is, een andere vorm van hardheid. 'Er zijn lui die hard zijn aan de buitenkant, zoals jij [Balten, bv]. Er zijn er die hard zijn op een andere manier, naar binnenin, zoals Ekels [de bondsman, bv] en Jep. Ze hebben een eigen manier om zich te weer te stellen [...] door te ondergaan, door het over zich heen te laten gaan' [115].

De andere Maria

Dat is ook de manier waarop Maria overeind bleef als alles haar keer op keer werd afgenomen. Maria is als vrouw van nature uit solidair met de zwakken. Balten is jaloers als er spontaan een soort van genegenheid opbloeit tussen Maria en Jep (25). Dat zij onmiddellijk meevoelt met de bloedspuwende mankepoot maakt Balten woedend: 'Alsof die manke schooier haar bezoedeld had vóór ik de hand aan haar had kunnen slaan. Alsof hij mij op loense wijze de loef had afgestoken' (23). Hij is vooral woest als hij merkt dat 'zij grondeloos en warm is en hartstochtelijk' tegenover die 'schooier' en koud 'als een blok ijs' tegenover hem (24). Hij beseft dat de confrontatie met de harde Maria niet iets tussen hem en haar alleen is, maar dat het draait om de mankepoot en alles waarvoor hij staat (55). Hij begint te begrijpen 'wat gerechtigheid is' (112).

Vrouwelijkheid en socialisme

Maria's zorg voor de gekwetsten en de verdrukten behoort tot de kern van de vrouwelijkheid die in *Het begeren* in haar personage geconstrueerd wordt. Zij verzorgt spontaan al wie gekwetst is; Balten zelfs tot tweemaal toe. Eenmaal als hij per ongeluk een lading hagel in zijn eigen oor geschoten heeft en eenmaal nadat de knokploeg van de Ossekop hem heeft toegetakeld. Ze legt ook uit eigen beweging Tonne af.

Maria die als vrouw weet wat het met een mens doet als hem keer op keer alles wordt afgenomen, draagt ook bij aan de opstart van de solidaire vakbond. Ze helpt Jep met het bijhouden van zijn primitieve boekhouding en ze leert hem lezen en schrijven. Zij gelooft in wat de stakers bezielt, in hun drang naar gerechtigheid en ze is ervan overtuigd dat die gedeelde bezieling het halen zal (102-104).

Contrariëteit en subcontrariëteit

W1 en W2 zijn aan elkaar contrair. Ze verdragen elkaar niet en ze kunnen tegelijk niet zonder elkaar. De sterke verdraagt de zwakke niet. Toch heeft hij hem nodig om de sterkste te kunnen zijn. Zoals de 'heer' de 'slaaf' nodig heeft om meester te zijn, heeft de slaaf de meester nodig. Volgens Nietzsche zetten de meesters zich tegen de slaven af om zichzelf als goed, mooi en gelukkig te bevestigen. De slavenmoraal dan ontstaat uit ressentiment 'tegen de deugden der machtigen'. Van de weeromstuit verheffen de slaven zorg voor elkaar, solidariteit, tot morele waarde (Nietzsche, 1886 [2009 eKGWB], p. 260).

Meester en slaaf

Die contrariëteit wordt in de roman geëxpliciteerd in de verhouding tussen Balten en zijn jongste broer Jep. Balten behandelt zijn broer ongehoord brutaal. Zijn houding heeft te maken met de vroege dood van hun moeder, die in het kraambed van Jep gestorven is. 'Hij [Jep] had nooit moeder zaliger gekend en tederheid hadden wij op de hoeve niet te koop' (8). Balten mept genadeloos op Jep in en hij geniet van Jeps 'aanhankelijkheid [als van] een leihond' (24). Hij voelt zich gesterkt in zijn positie van de dominante figuur, 'de meester', op de boerderij en daarbuiten. Tegelijk meent hij Jep te doorzien als 'een slappeling die zich om zijn eigen zwakheid zat op te vreten en die zijn ogen gedurig neergeslagen hield om hun bleek vuur niet te verraden' (8). 'Zwakkelingen; zij zijn net als vrouwen, die verslingerd zijn aan al wat sterk en hard is' (55).

Jep, die zich bij het geterg van zijn broer heeft neergelegd – 'misschien vond hij het zelfs prettig getergd te worden' (8) – slaat onverhoeds terug. 'Ik [Jep] heb jou [Balten] niet nodig [...] Ik heb er genoeg van als een geseldop voor je uit te dansen' (53). Jep onttrekt zich aan de heerschappij van zijn broer en hij gaat bij Swinnen werken, weg van zijn broer en van de boerderij. Hij sluit zich aan bij de mankepoot. Hij is 'mans geworden' (60). Hij kiest ervoor zich te verzetten en zijn eigen leven te leiden in solidariteit met de andere zwakken.

De 'slaafgeborene' ontwaakt

De aanwezigheid van Maria eerst en van de mankepoot daarna was voor Jep de katalysator. Van hen leert hij dat solidariteit onder de zwakkeren naar een rechtvaardiger samenleving leidt. Hij bijt zijn broer toe: 'Wij zijn niet alléén op de wereld [...] Het is niet omdat wij menen genoeg te hebben dat wij de anderen aan hun lot moeten overlaten' (28). Hij ziet in dat de manier waarop mensen als Balten grijpen wat ze begeren onversneden 'het recht van de sterkste' is. Zij die nemen, pakken het altijd af van wie weinig of niets heeft.

Zonder de zwakken kunnen de sterken niet zijn wie ze willen zijn en de zwakken moeten hun onderworpenheid inzien om zich er tegen te kunnen verzetten. Om de sterkste te blijven, moeten de harden het hoofd erbij houden. Ze moeten zicht hebben op de 'wet' (35) van het systeem. Emoties zijn voor 'de slappelingen'. Maar precies die emoties, die begeerte, drijven de zwakken naar verzet. Het is een dialectische wisselwerking. W1 en W2 staan zo antithetisch tegenover elkaar. Ze onderstellen elkaar en ze staan lijnrecht tegenover elkaar. De personages dan vertolken in de semiotische dialectiek van de negatie elk op hun manier een inconsistente synthese van combinaties en permutaties.

Subcontrariëteit: kapitalisme en socialisme

De gedragingen zoals die in de personages geconstrueerd worden, symboliseren onbewuste politieke problemen. Op het niveau van de subtekst zijn ~~W~~1 en ~~W~~2 op dezelfde manier aan elkaar contrair (subcontrariëteit). Kapitalisme en socialisme sluiten elkaar in die fase van de geschiedenis uit en toch bestaan ze niet zonder elkaar.

Contradictie tussen W1 en -W1 en tussen W2 en -W2

Tussen W1 en de afwezigheid ervan (~~W~~1) en tussen W2 en ~~W~~2 bestaat er een relatie van contradictie. Initieel sluiten ze elkaar uit.

Utopia

Het personage Balten dat de representatie van W1 is, stelt zich resoluut op tegenover ~~W~~1. Hij wordt gedreven door het recht van de sterkste, houdt in alle omstandigheden het hoofd koel om zich te handhaven in de concurrentiestrijd en hij is het gewoon te grijpen wat hij begeert. Hij baalt van de waarden van het opkomend socialisme. Hij vindt het een utopische droom van een bende 'lammelingen'. Een droom die volgens hem nooit bewaarheid kan worden omdat het kapitalisme de enig mogelijke realiteit is.

Baltens viscerale aversie voor het opkomend socialisme komt in een aantal passages expliciet aan bod. In een discussie met mankepoot en met zijn broer Jep noemt hij de vakbondsman 'erger dan een antichrist', een man die de gevestigde hiërarchie wil omverwerpen (20-30).¹⁷ Kerels als hij 'helpen de wereld naar de bliksem' (98). Hij is een 'driedubbele gek' omdat hij gelooft dat de prille vakbond ooit sterk genoeg zal zijn om het te halen van het kapitaal.

¹⁷ Gr. hieros (heilig)– archein (het hoofd zijn, leiden, commanderen), P.A.F. van Veen en N. van der Sijs (1997), *Van Dale Etymologisch woordenboek*

Als Jep vertelt wat de bondsman op een eerste bijeenkomst de arbeiders aan principes (solidariteit en rechtvaardigheid) heeft voorgehouden, doet Balten het af als een onwerkelijke utopie. 'Ik heb oog voor de werkelijkheid' (29). Wat de bondsman vertelt, is 'onzin. 'Het is de gerechtigheid van de vent die krijgt. Maar het is niet die van de vent die geven moet' (30). De vent die geven kan, is nu eenmaal de sterkste.

De oude wereld kraakt in zijn voegen

De gnomische figuur Rik de Winkelier geeft Balten in enkele gesprekken de principes en de onstuitbare opkomst van het socialisme mee. Balten gelooft hem niet. Het staat haaks op zijn overtuiging. Hij doet het af als 'een hoop onzin die door een bezetene [de mankepoot, bv] wordt uitgekraamd.' Er zal meer nodig zijn om 'de oude wereld' van het kapitalisme 'naar de bliksem te krijgen' (40). Rik de Winkelier wijst Balten op de onrechtvaardigheid die inherent is aan het 'oude' systeem (42). Als de begeerte de proleten als een massa eenmaal zal hebben aangeraakt, zullen zij niet meer te stuiten zijn (41). Hij wijst Balten op het groepsmechanisme, op de macht van een massa over het individu (97-99). Zelfs als de stakers het onderspit delven, dan nog zal de wereld nooit meer dezelfde zijn: 'wat veranderde, blijft veranderd', want de stakers 'hebben de smaak van de begeerte in de mond gehad. En wie daar aan toe geweest is, stapt over zijn angst heen wanneer het hem opnieuw te pakken krijgt' (146-147).

Begeerte heeft Balten aangeraakt

Balten is om oneigenlijke redenen bij de vakbondsbeweging betrokken geraakt. Hij zag er een mogelijkheid in om toegang tot Maria te krijgen. Hij is mee opgestapt in de betoging en hij heeft de emotionele kracht van de massa ervaren. Na dit laatste gesprek met Rik de Winkelier in de gevangenis trekt hij de conclusie:

Ik had moeten weten [...] dat ik al die tijd dwaalde toen ik over de gerechtigheid zeurde als over een pak dat je draagt en dat zich naar je botten zet, en toen ik zei dat er twee soorten lui in het rijtje staan om zich uit de gerechtigheid een pak te laten meten: zij die geven en zij die krijgen. En dat het helemaal anders was. Dat zij niet in het rijtje staan, maar vlak tegenover elkaar als kat en hond. (147)

De begeerte die de stakers aangeraakt heeft, past hij toe op zichzelf en Maria.

Het is zoals Rik zegde: dat een kerel die eenmaal de smaak van de begeerte op zijn tong gehad heeft, heenstapt over verstand en angst en al wat hem aan daadloosheid vastgekluiserd houdt [...] En dan weet ik dat Rik gelijk heeft en dat al die sukkelaars net zijn als ikzelf. Dat zij eenmaal alles zullen nemen waarvan de mankepoot hun de smaak liet proeven. Dat weet ik en ik weet ook hoe groot mijn eigen zekerheid is. En dat ik Maria hebben zal. (148)

Sterft, gij oude vormen en gedachten

Omgekeerd staan de personages die het socialisme uit de subtekst verwoorden lijnrecht tegenover W1. Tegenover die waarden stellen zij solidariteit en rechtvaardigheid, emotie en begeerte en zij willen een einde stellen aan een systeem dat hen telkens opnieuw het weinige dat ze hebben, afpakt, dat rationeel het recht van de sterkste hanteert tegenover hen. Voor hen zijn die waarden het fundament van een compleet onrechtvaardige samenleving die zij willen veranderen. Ze willen uit ressentiment die waarden omkeren in hun tegendeel, zoals bij Nietzsche in de slavenmoraal ‘das Mitleiden, die gefällige hülfbereite Hand, das warme Herz’ ertoe dienen ‘Leidenden das Dasein zu erleichtern’ (Nietzsche, 1886 [2009 eKGWB], p. & 260).

Implicatie tussen W1 en ~~W~~2 en tussen W2 en ~~W~~1

Een waarde impliceert de afwezigheid van de andere waarde, maar ze vallen niet met elkaar samen. Zo impliceert de koele beheersing (onderdeel van W1) de afwezigheid van de drijfveer emotie en begeerte uit ~~W~~2. Toch valt die koele beheersing niet helemaal samen met de afwezigheid van emotie en begeerte. Zo ontstaat in de constructie van het personage een inconsistente synthese.

Onderhuidse begeerte

Het harde personage Balten, de imaginaire spreekbuis van het kapitalisme, is niet compleet gespeend van emotie en begeerte. Voor Balten is het zaak zich hard op te stellen, de zaken nuchter en rationeel aan te pakken. Toch zitten er in zijn personage elementen van vertedering. Zij illustreren hoe de harde Balten toch ook een verdrongen emotionele kant meekrijgt als personage, terwijl de kapitalist bij uitstek, Vette Swinnen, altijd en overal de meedogenloze, nuchtere ‘slager’ blijft. Voor Balten is hij een waarachtig harde: ‘een kerel die hard wil zijn moet op elk ogenblik van de dag klaar staan om het te bewijzen [...] Hij moet in de eerste plaats hard van maaksel zijn’ (65). Zijn eigen vlagen van vertedering noemt Balten dan ook ‘die zwakheid’ (49). Als hij in het donker ‘achter een van de slagvensters’ (119) van een armoedig arbeidershuisje een kind hoort schreien, vindt hij van zichzelf dat hij ‘slechts de ziel van een oude vrouw [heeft] die geen kind kan horen janken zonder week te worden’ (121).

Zijn doorgaans harde opstelling is een weerbarstig verweer tegen ‘een onzinnige drang naar tederheid’ (49). Hij heeft die drang naar tederheid ‘diep in [zich]zelf [opgesloten] [en] als een egel stekels [opgezet] tegen al wat [die] geslotenheid te na zou komen’ (132). Aan de oorsprong ligt de dood van zijn moeder.

De moeder van alle begeerte

Na een gesprek met Rik de Winkelier over de vastberadenheid van de vakbondsman en na een discussie met Maria over zijn harde opstelling gaat Balten in de schorren stropen. Omdat hij niet begrijpt wat Rik en Maria in de prille sociale beweging zien – het zijn immers ‘een bende slappelingen’ – voelt hij zich ‘grondeloos en troosteloos alleen met de troosteloze vuiligheid van de schorren’ (47). Er overvalt hem een herinnering:

wat door de tijd is weggevaagd en dat je reeds lang vergeten waande en dat nu plotseling opduikt als een spook [...] je bent een dreumes van tien jaar [...] toen je de eerste keer in je leven ziek was en op je strozak onder de blote pannen lag en jezelf ontdekte en jezelf rakelings voorbijging [...] Je bevroedde [...] dat het niet de ziekte was en niet de pijn in je botten en niet dat gevoel van wrok tegen al wat gezond en krachtig was, doch die onzinnige drang naar tederheid, naar een voetstap op de ladder en een schim tegen het dakvenster en een hand op je voorhoofd en een kroes aan je lippen en de duivel weet wat nog allemaal. Het begeren naar iets dat reeds jaren in zijn graf lag en daar nooit meer uit zou kruipen. En je draait je om en loopt door het duister naar de hoeve en naar de dagelijkse rotzooi die je, eeuwen geleden reeds, van die zwakheid genas. (49)

Zijn harde opstelling, zijn verweer tegen die emotionele ‘zwakheid’ is zijn reactie op de dood van zijn moeder.

Dat er niets zo sterk is als je vrees voor vertedering en dat die vrees je als een baarlijke duivel op de hielen gezeten heeft sedert de nacht dat je ziek en ellendig op je strozak lag en de schim van een die onder grond en gras lag door je slaap kwam spoken. (125)

De impact van de dood van zijn moeder is zo sterk dat die herinnering meerdere keren aangehaald wordt telkens als hij na een dramatische gebeurtenis aan introspectie doet. Na de dood van Tonne, die hij per ongeluk heeft neergeschoten, overweegt hij nog maar eens:

Je hebt een verblindende glimp van de ruimte die in jezelf is en van al wat daar geborgen is. Een glimp die wegflitst en die je nooit weer achterhalen zal, doch die een lijfelijk gevoel achterlaat. Net als toen je bij het bed zat waarin je moeder aan het sterven was terwijl de Oude groot en dreigend over je heen stond met een glas brandewijn in de hand. Een duurzaam en betrouwbaar en louter lijfelijk gevoel. Van dingen die te gebeuren staan en die veel verder reiken dan het bed waarin een vrouw sterft of dan de heester waarin een vent de hoek is omgegaan. (131)¹⁸

¹⁸ Hij heeft Tonne ‘achter een heester’ ongewild met diens eigen geweer neergeschoten toen die achter Balten aanzat omdat Maria hem na de overval door de knokploeg van de Ossekop had willen verzorgen.

Universele begeerte

Hij verbindt zijn eigen ellendig gevoel ook met de ellende in de wereld, 'iets dat veel verder' reikt:

tot in alle kleine huizekens ter wereld, die kwalijk ruiken van de ellende en waar kinderen liggen te huilen en waar twee mensen naakt in elkaar liggen en dood zouden willen gaan voor de wereld maar al die tijd weten dat na deze nacht van pret de dag veel grauwer en veel lelijker zal zijn. (131)

Hij legt hier ook een verband met seksualiteit als dusdanig. Seks, la petite mort, 'deze nacht van pret', biedt geen soelaas tegen de ellende van de harde realiteit. Een vrouw begeren, maakt een man bovendien zwak: 'slap en week voor een vrouwenrok'. Dan gaat hij 'arm in arm met de eerste de beste zwakkeling met huid en haar naar de bliksem' (118). Balten zelf in eerste instantie niet. Zijn vader en zijn broer Tonne waren ook harde kerels. Maar hij was harder, want zij waren 'weke sukkels als er een rok mee gemoeid' was (60-61), (85).

Vrouwelijkheid breekt het pantser

De harde Balten voelt zich in eerste instantie uitgedaagd door de harde opstelling van Maria tegenover hem. Zijn eerste reactie is dan de idee dat hij haar hard boven hard zal overweldigen (13). Als twee harden tegenover elkaar gaat hij ervan uit dat zij elkaar haten (35). Anderzijds is hij ervan overtuigd dat vrouwen niet hard kunnen zijn. Ze kunnen alleen doen alsof. Zij voeren enkel een voor hem vermakelijk spektakel op. 'Diep in zichzelf is Maria onder die harde buitenkant 'grondeloos en warm en hartstochtelijk' (24). Dat ze een warme vrouw is, merkt hij als ze met Jep praat. Dan ziet hij 'een beetje menselijkheid op haar gezicht' (25). Als Maria zich om de zieke mankepoot bekommert, gaat er een 'verholen warmte' van haar uit. Niet alleen naar de zieke man, maar ook naar de idealen die hij uitdraagt (99).

Dit is de 'andere Maria' (20). Zijn oorspronkelijk puur fysieke begeerte zal omslaan naar de verwachting van zijn 'zaligheid' die in tegenstelling tot de fysieke begeerte geen bittere nasmaak geeft. Wanneer zij zijn kwetsuren verzorgt nadat hij door de knokploeg van de Ossekop onder handen is genomen, '[tovert] haar hand die over [zijn] ogen scheert en neerstrijkt op [zijn] gezicht [...] de pijn [weg] waar ze [hem] aanraakt' (122). Die handen zullen 'alle ellende en gemeenheid uit [hem] [...] wegnemen, alsof ze iets waren dat je zo maar weg kan nemen en niet iets dat je je hele leven hebt aangekweekt en waar je trots op was' (123).

De zaligheid van de man ligt in de vrouw verscholen

De vrouw is in deze roman niet alleen ‘warm’, ze is ook ‘hartstochtelijk.’ In Maria’s ‘grondeloze’ ogen ziet Balten ‘dat je [ik = Balten, bv] voor haar deel uitmaakt van al wat daar beneden aan *onrust* en *begeerte* en sluimerende *wildheid* is’ bij haar (99) (mijn cursivering). In de kern is dit vrouwelijk personage tegelijk ‘hartstochtelijk’ en ‘warm’. Baltens begeerte (hartstocht) raakt daar de warme tederheid (zaligheid) die hij als verweer tegen de dood van zijn moeder hardnekkig verdrongen heeft. Hij heeft vanaf het begin geweten ‘dat ik haar hebben moest en dat ik nooit zou weten wat *een* vrouw je geven kan als ik het niet van Maria nam’ (20) (mijn cursivering). Hij weet dat hij ‘rap’ zal moeten zijn. ‘Rap, rap, om Tonne vóór te zijn in de koers om Maria. Die andere Maria. Die van de bloedvlek’ (24). Die Maria die de bloedspuwende teringlijder te hulp was geschoten.

Zoals in het personage Balten W1 de afwezigheid van ~~W~~2 impliceert, zo impliceert in het personage Maria W2 de afwezigheid van ~~W~~1. Als vrouwelijk personage wordt Maria neergezet als empathisch en gevoelvol. Dat de elkaar implicerende waarden niet volledig met elkaar samenvallen, wordt geëxpliciteerd in de harde, weerbarstige opstelling van Maria tegenover het personage Balten dat W1 representeert.

Het ontstaan van het klassenbewustzijn

In het vrouwelijk personage Maria wordt een specifieke synthese gepresenteerd tussen de contradictorische waarden. Zij is staalhard tegenover de harden. Zelfs tegenover Balten houdt zij stand. Zij verliest in zijn inbeelding nooit haar zelfbeheersing en ze bekomert zich niet om de brokken die zij daarbij maakt (35). Het is bij haar echter de hardheid van wie zich gewapend heeft tegen het gegeven dat hen telkens opnieuw alles afgenomen wordt. Het is ‘een eigen manier om zich te weer te stellen’ (115).

Maria heeft dat ervaren als vrouw, niet als lid van de proletarische klasse. Zij kan immers lezen en schrijven (82). In haar personage komen de onderdrukking van de vrouw in een patriarchale orde en die van de onderklasse in de kapitalistische maatschappij samen. *Woman is the proletarian of the world*. Maria heeft vanuit die positie dezelfde drang naar rechtvaardigheid en solidariteit als de mankepoot en Jep. Daarnaast krijgt zij als vrouwelijk personage van nature uit empathie toegeschreven voor wie gekwetst is of uitgebuit wordt. Die glimp van ‘verholen warmte’ brengt Balten op het spoor van de ‘zaligheid’ die hij als man van de vrouw verwacht, zoals de proletariërs die van een rechtvaardigere, solidaire samenleving verwachten. Dat hij van haar begint te houden, maakt het hem mogelijk ook van het collectief te houden. Als Balten in het slot van de roman mee opstapt in de optocht van de stakers naar het gemeentehuis ziet hij als in een visioen ‘het gelaat van Maria.’ Het is niet alleen het gelaat van de hartstochtelijke vrouw die hij begeert en van wie hij genezing verwacht van zijn grondeloze drang naar tederheid. Het is ook het gelaat van de warme, solidaire Maria. Die solidariteit had hij mee afgezworen met zijn angst voor vertedering. Solidariteit was iets voor slappelingen. Nu op het einde van

zijn ontwikkeling ziet hij in dat zijn harde opstelling ook een pantser was tegen vertederen voor wie onderdrukt wordt. Hij ziet 'het gelaat van iets dat eeuwenlang tussen [hem] en Maria had gestaan en dat nu dood was en [hem] niet meer te na zou komen' (139).

De klassenvertogen

Baltens ontwikkeling als voornaamste personage reflecteert ook het ontstaan van de klassenvertogen in het kapitalisme in zijn beginfase. Aanvankelijk staat hij achter de aanpak van de kapitalist Swinnen, die zijn arbeiders uitbuit. In zijn confrontatie met Maria krijgt hij begrip voor de solidariteit die leidt tot het ontstaan van de prille vakbondsbeweging.

In zijn analyse van de kapitalistische economie stelt Ernest Mandel dat kapitalisten hun winst maximaliseren door het deel van de arbeiders in de door hun arbeid gecreëerde meerwaarde te minimaliseren en te recuperen voor zichzelf (Mandel, 1980 [2005]) (Hoofdstuk V. De kapitalistische economie). Vette Swinnen betaalt zijn arbeiders een hongerloon en hij wint het terug in zijn bedrijfswinkel.

In het hoofdstuk VIII over 'De oorsprong van de moderne arbeidersbeweging' analyseert Mandel hoe bij de arbeiders als reactie op die uitbuiting een 'elementair klassebewustzijn' ontstaat. De organisatie van een staking brengt hen ertoe op instinctieve wijze hulpkassen op te richten. Ze zien in dat de oplossing voor hun problemen zal komen van een collectieve actie. Ze organiseren zich spontaan als een klassenorganisatie (Mandel, 1980 [2005]). Dat is wat Balten ziet gebeuren door toedoen van de mankepoot en Jep. Rik de Winkelier brengt hem bij dat het om groepsgebeuren gaat. Maria's empathie brengt hem ertoe daaraan deel te nemen.

Ideologische eigenschappen van personages

De genderideologische gelaagdheid van een tekst valt ook af te leiden uit wat de personages percipiëren en uit de verwoording ervan. Wat beschreven wordt is het object van de focalisatie door Balten. Hij beschrijft het personage Maria herhaaldelijk als vrouw. Hij is gefascineerd door het vrouwelijk lichaam dat hij in de bewustzijnsvoorstelling in machistisch-seksistische termen portretteert.

Personagetaal

De voorstelling van het vrouwelijk bewustzijn werd gekleurd door het machistisch idioom van Balten.

‘Typification’

Als verteller gebruikt het personage Balten een aantal clichématige frasen die hem moeten typeren als een volks – in ieder geval onburgerlijk – personage. Voor deze strategie om het bewustzijn van een personage te construeren, smeedde Fludernik de term ‘typification’ (Herman & Vervaeck, 2001 [2009], p. 99).

Helemaal aan het begin van zijn zelfvertelde monoloog geeft de verteller zelf aan dat hij verbaal en intellectueel ‘geen hoogvlieger’ is (5).¹⁹ Zijn inzicht in zichzelf en in de andere personages is beperkt. Het wordt gecompenseerd door de toevoeging van een gnomisch personage van wie de verteller zelf van meet af aan zegt dat hij veel inzichten en formuleringen van hem heeft:

ER STAAT altijd iets tussen een man en dat waar hij zijn zaligheid van verwacht. Ik ben geen hoogvlieger en een zin als deze kost mij water en bloed, zelfs al heb ik hem van een ander. En ook dat is een van de dingen die ons leven vergallen. Ik bedoel: dat wij al te gemakkelijk geneigd zijn iets van een ander te hebben. Een woord, een houding of een geloof [...] Wie denkt trekt zich muizenissen over het hoofd en verstikt tenslotte onder zijn bezwaren. Het woord bezwaren heb ik van Rik de Winkelier. Ik heb een hele boel van hem. Ook de galsmaak in mijn mond. (5)²⁰

Als hij zelf aan het woord is, lardeert Balten zijn taalgebruik met uitroepen die zo uit de volkse conversatietaal komen. ‘Begot’, ‘reken maar’, ‘mijn botten’. Maar ook met anglicismen als ‘een hel van een plaats’ (118), ‘een of andere hoerenzoen’ (119), ‘een droom van een stilte’ (129), ‘hij had het aankomen’ (123), ‘zo lelijk als de hel’ (123) of ‘hoerenjong’ (120).²¹

Machisme

Als Balten het over vrouwen in het algemeen heeft, gebruikt hij machistische termen die passen in zijn patrifoocaal (-kapitalistisch) waardensysteem. Vrouwen met wie hij seks had, omschrijft hij als ‘scharrels’ (8), als ‘meiden die [hij] te grazen neemt’ (9). Zij zitten achter harde mannen als hij aan en als ‘het vlees [hem] aanstaat, dan pak[t] [hij] het’ (84). Hij ‘[slaat] er de hand aan’ (23). Ze zijn ‘een verleidelijk stuk vlees en beenderen’ (64). Soms zijn ze ‘heksen [...] die smeken om meegepakt te worden’ (31)/(81). Ze zijn het ‘speelgoed’

¹⁹ Van Aken noemt zijn personage zelf ‘een echte primair’. Hij heeft ‘getracht de expressie te laten samenvallen met het personage’ (Florquin, 1979, p. 68).

²⁰ Rik de Winkelier heeft hem tot die introspectie aangezet. Uit ‘de som van [zijn] leven’ distilleert de gerijpte Balten de bittere gedachte dat zijn harde opstelling hem verhinderd heeft een aangenaam mens te zijn, ook voor zichzelf.

²¹ Het is aannemelijk dat de auteur ze ontleent aan zijn Amerikaanse voorbeelden als Caldwell, Faulkner en anderen.

van mannen, eventueel 'andermans speelgoed' (24). Mannen houden 'vrouwen in bed bezig' (71). Vrouwen vinden het 'prettig', allicht 'leren' ze dat door ondervinding (14). Een man moet een vrouw 'degelijk opwarmen' zodat ze 'verkikkerd' op hem wordt opdat ze het bij hem houdt. Anders moet hij haar bezwangeren opdat ze hem geen horens zet (86). Zijn broer Tonne is 'knap' in het omgaan met dergelijke vrouwen omdat hij 'altijd schaamteloos [...] en vulgair [was] geweest in dat bedrijf' (14). Maar 'een vrouw als Maria doet dat niet zoals het hoort met een pestvent' die haar niet respecteert, 'die haar met zijn domme praat in zichzelf wegjaagt' (17).

Aan seks is er toch ook een bovenzinnelijk aspect. Het is 'zich in een afgrond storten en duizelen van de pret' (90). Het is je 'laten vallen en wegglijden in de fonkelende diepte [van haar ogen] [...] en niet verzuipen als een rat' (121-122). Een 'nacht van pret' is 'dood [...] willen gaan voor de wereld' (131), is de grauwe werkelijkheid even vergeten, al zal die bij het ontwaken alleen maar nog 'grauwer en lelijker' zijn. Voor mannen als Balten is dat bedreigend. Het maakt hen 'slap en week'. Een vrouw is immers per definitie 'een slapping' en de man gaat samen met haar 'met huid en haar naar de bliksem' (118). Een vrouw kan als 'een slang' zijn 'die zich om je nek strengelt. Je brengt haar binnen in je huis en ze rolt zich op bij het vuur' (30-31).

Een vrouw die zich weerbarstig opstelt zoals Maria is een heks. Balten wil haar overvallen, 'haar trotse manieren [...] aan stukken drukken' (13). Hij moet haar 'te pakken krijgen' (131). Als ze zich even minder hard opstelt als het over de stakers gaat, voelt hij de aandrang haar te bestormen (81), om 'op haar los [te gaan]' (104). Maar zijn eigen angst voor tederheid weerhoudt hem (125). Hij beseft zijn 'beroidheid' waarmee hij na al zijn scharrels achterblijft (8). Een echte vrouw, als Maria, is warm en hartstochtelijk en tegelijk grondeloos. Slechts bij haar zal hij zijn 'zaligheid' vinden. Hij zal door 'zeven hellen' van zijn gepantserde zelf moeten om bij haar de tederheid te vinden zoals bij zijn moeder.

Er is onder de vrouwelijke personages die Baltens vertelling bevolken één uitzondering: Elske, de dochter van Rik de Winkelier, op wie Jep verliefd wordt. Balten beschrijft haar als 'bleek en rustig en sereen' alsof ze 'nog nooit door een greintje vuiligheid was beroerd' (61). Ze 'bloost' wanneer een man als Balten tegen haar grijnst en als hij suggereert dat Jep weldra 'achter de meiden aan [zal] lopen' (60). Toch is 'dat spichtig ding' voor hem 'als alle andere vrouwen.' Zij is 'geschapen als alle andere vrouwen [...] en waarschijnlijk had ze net zo vaak haar ongemakken' (61). Ze blijft voor Balten een geseksueerd wezen. Hij bedenkt hoe voor Jep, die op een schuchtere manier op haar verliefd is, 'het leven pas zou beginnen op de nacht dat hij met haar naar bed zou gaan, en ik wist dat de wereld een rotzooi was'. Ook Jep zal 'arm in arm' met haar 'naar de bliksem gaan' (118).

De perceptie van het vrouwelijk lichaam

Balten beschrijft in een aantal passages vrij uitvoerig het vrouwelijk personage. Maria's fysieke nabijheid windt hem op (103). In zijn erotische fantasieën roept hij het beeld van haar gedetailleerd op (31) (90), (133-134). Hij is gefascineerd door haar getaande huid (14). Hij vermoedt een vreemde herkomst, 'ginds waar zij vandaan kwam, de duivel wist waar' (14-15). Waar Tonne haar 'opgeduikeld' heeft (8). Hij kijkt naar haar 'prachtige bruine armen' (13). En naar haar blote kuit en schouders (62). 'Mooie kuit, mager maar goed gevormd en zonder de lijnen waarmee gespannen spieren soms een vrouwenkuit ontsieren' (45). Hij wordt er 'dronken' van (77) En hij dreigt erdoor 'van de wijs' te raken (122). Telkens hij een glimp van haar 'verleidelijke huid' (24), van die 'huid en [...] al wat er bij hoorde' (63) opvangt, kan hij zijn ogen niet van haar afhouden.

Voor haar borsten intrigeren hem (11) (14) (45) (122):

Ze was weer aan het schuren [...] Het was een genot te zien hoe zij het zeepschuim vóór de schrobber uitdreef. Zelfs een verdroogde pezewever kon aan haar zijn hart ophalen; en ik was geen pezewever en al helemaal niet verdroogd. Ik gluurde naar haar borsten. Wanneer een vrouw schrobber of dweil hanteert kan je pas merken wat zij aan die dingen waard is. Als ze rechtop staat en de schouders achteruit getrokken houdt, kan elke vrouw je een rad voor de ogen draaien; maar als ze gebukt staat en de handen te vol heeft om aan dergelijke knepen te denken, is het doorgaans een andere historie. Bij Maria niet. Niet bij die heks. 'Ik mag branden als zij niet een van die vrouwen is die er niet lelijker op worden wanneer je ze haar hemd uitspeelt,' dacht ik. (45-46)

Ook van haar exotisch aandoend 'zwart' haar dat als het nat is 'gedurig tussen blauw en purper scheen te wisselen' (62) gaat een sterke erotische aantrekkingskracht uit. Hij raakt ook opgewonden van 'die donkere schaduwen onder haar oksels' (63).

De reuk van munt

Haar lijfelijke nabijheid verbindt hij ook voortdurend met de reuk van munt.²² Telkens als zij dicht bij hem in de buurt komt, ruikt hij munt. 'Maria deed de deur dicht en schoof langs me heen [...] en het was alsof zij een spoor van munt achterliet' (111). Een eerste keer als zij zijn doorschoten oor verzorgt (13). Hij associeert die lijfelijke geur van munt met vrouwelijke seksualiteit:

²² De reuk van munt komt – snel geteld – zeker twaalf keer voor.

de verblindende herinnering aan haar nat haar en haar naakte rug en de donkere schaduw onder haar oksels en het verwarrende geheim van de belofte die je soms in de reuk van munt hebt menen op te vangen. (124)

Hij associeert de muntgeur op den duur zo sterk met Maria dat het ruiken ervan een erotische droom opwekt. 'Terwijl je in je bed ligt en met de muntreuk speelt alsof het de schim van Maria was en wanneer je zo opgewonden bent dat je van de wijs dreigt te raken' (112).

Die 'reuk van munt' was er echter altijd al. 'Je hele verdomde leven heb je munt geroken. De hoogte hier staat er vol van; ze is ervan vergeven' (31). Ook de 'weiplaats' is ervan vergeven.

De weiplaats was eigenlijk een mooie plek gras waar wij soms de beesten lieten grazen, maar als wij ze noemden, bedoelden wij het braakland dat er achter lag: een stuk wilde grond [...] [met] verraderlijke kuilen die geheel door heesters overwoerd waren. (128)

Daar schiet Tonne zichzelf dood in een gevecht met Balten nadat hij hem betrapt heeft toen hij Maria bij de polsen beet had. Daar 'achter het huis' ligt ook zijn dode moeder 'onder het gras'. Daar is ook de reuk van munt die Balten zijn 'hele verdomde leven' geroken heeft. 'Verdomd' sinds de dood van zijn moeder. Er ligt hier een verband tussen seksualiteit en de primaire lustervaring van de infans. De eerste waarneming van de reuk van munt wordt immers ook verbonden met het familielinnen waarvan Maria een stuk afscheurt om Baltens oor te verzorgen. 'Ik rook opeens het linnen. Het rook naar munt en vorst en naar de linnenkast en ook een beetje naar haar' (13). En de wind aan het 'kadukke poortje [...] krijgt de reuk niet helemaal weg. Er blijft een klein vleugje hangen. Iets dat vluchtig en verraderlijk door de reuk van de grond heen [waar hun moeder begraven ligt, bv] opduikt' (111-112).

Tegelijk suggereert hij dat Maria zich ermee insmeert als een afrodisiacum. 'Het is alsof ze haar hele lijf ermee inwrijft, zo ruikt ze ernaar' (31). En als Vette Swinnen dicht langs Maria heen naar buiten gaat, vraagt hij zich af 'of hij ook de munt rook' (111). Vette Swinnen heeft Maria immers lang aangestaard met een 'male gaze'. Hij kwam binnen en '[hij] keek naar Maria en hij was heel en al belangstelling en het duurde een hele poos vóór hij zijn ogen van haar weg kreeg en de rest van ons een beurt gaf' (107). Ook de veldwachter die de dood van Tonne komt constateren, staat met een wellustige blik 'al die tijd naar Maria te staren' en het duurt een poos eer hij zijn mond open doet (136).

De klank van hun stem

Ook de stem typeert de personages. Maria's stem ervaart Balten als 'zacht en beheerst', als 'een rustige, lage stem'. Ze spreekt 'zacht en hees'. Balten interpreteert het als 'die afstandse, hese toon, die zij gewoonlijk als een hek voor zich op trok' (33). Hij haat 'haar

om die stem die laag en een beetje hees en erg trots' is (11). Haar stem staat voor haar weerbarstige opstelling waardoor de harde Balten zich uitgedaagd voelt.

Vette Swinnen 'had net de stem die je van hem mocht verwachten. Een gulle, dikke stem, die van ergens diep uit zijn buik scheen te komen en die op een prettige manier raspte' (107). Hij voelt zich meester van de situatie. Hij spreekt niet duidelijk. Het is eerder een 'gegrom' (108). Mankepoot van zijn kant speelt als een doorwinterd redenaar met zijn stem als hij de arbeiders toespreekt. Hij kan 'schreeuwen' en dan weer spreekt hij na een korte stilte 'zo zacht en zalvend als een pastoor in zijn biechtstoel' (36).

De tover van de aanraking

In Baltens beleving is het tactiele een cruciaal element waardoor zijn visie op vrouwelijkheid verinnerlijkt wordt. 'Haar vingers die lang en bruin en zacht zijn en munt uitstrooien in de lucht en je wacht tot ze zullen neerstrijken op je gekloven lip' (123). Hij is door de knokploeg van de Ossekop in elkaar getimmerd en heeft ervaren dat er situaties zijn waarin anderen sterker zijn dan hij. Zij wil hem verzorgen. De jaloerse Tonne wil dat verhinderen. Het loopt uit op een gevecht tussen Balten en Tonne dat door Jep afgebroken wordt. Balten loopt naar buiten. Tonne gaat achter hem aan. Het zal uitmonden in de ongelukkige dood van Tonne.

Van Maria's handen gaat in die passage een genezende kracht uit die ook met seksualiteit te maken heeft (munt). Haar 'smalle handen [zullen] weer op je gezicht neerstrijken en [...] alle ellende en gemeenheid uit je [...] wegnemen alsof ze niet iets waren dat je je hele leven hebt aangekweekt en waar je trots op was' (123).

De aanraking zal hem genezen van het harde pantser dat hij zichzelf uit angst voor de vertedering na de dood van zijn moeder heeft aangemeten. Dat is de zaligheid die hij van de vrouw verwacht: dat ze hem geneest van zijn harde weerbarstigheid tegenover alles en iedereen.

En de ultieme 'zaligheid'

Die zaligheid ziet hij ook in de ogen van Maria. Haar ogen zijn de spiegel waarin hij zichzelf als door haar ogen ziet en ze zijn de spiegel van haar vrouwelijke ziel. De eerste keer dat hij haar in de ogen kijkt, leest hij erin hoe zij hem als man misprijst. 'Het was of ik in een spiegel keek en daar, in plaats van mijn eigen beeld, dat van een of ander kruipdier zag' (13). 'Haar ogen waren groen, maar zo donker en diep dat ze zwart leken. En ze waren koud en misprijzend' (64). Geleidelijk aan beseft hij dat achter haar ogen grondeloos diep een warme, hartstochtelijke vrouw verscholen zit. 'Haar blik was zo lelijk, en zo koud als een sneeuwvlucht. Ik dacht opeens: 'Ik moet haar hebben [als ik wil] weten wat *een vrouw* je geven kan' (20) (mijn cursivering).

Tegenover Jep en de mankepoot, die 'zwakkelingen' ziet hij in Maria's ogen dat zij warm en hartstochtelijk is voor wie zwak en uitgebuit is. Als hij een eerste keer de verbale

confrontatie met haar aangaat, ziet hij in de grondeloze diepte van haar ogen ook haar vrouwelijke begeerte. Haar ogen '[glansden] diep en hard. Het was net als wanneer je over de rand van een bronput leunt en naar beneden kijkt en diep in het water de afglans van de bemoste stenen ziet' (62-67). Diep in haar ogen, die hij met een waterput vergelijkt, meent hij naast de warme zorg voor de zwakken ook de vrouwelijke hartstocht te zien die naar hem uitgaat. Hij ziet er haar 'onrust en begeerte en sluimerende wildheid' (99). In de genderconstructie die in zijn personage gepresenteerd wordt, is vrouwelijke seksualiteit een diep verdrongen begeerte en is het aan de man om die op te zoeken. Mannelijke seks is vallen in de afgrond van de vrouwelijke begeerte en duizelen van de pret. Een echte vrouw doet het echter alleen 'zoals het hoort' met die ene man die aan haar begeerte appelleert. Wat zij met Tonne heeft, zal nooit een beletsel zijn als zij voor Balten als de ware voor haar kiest.

Vrouwelijkheidsconstructie vanuit feministisch perspectief

In *Het begeren* wordt vrouwelijkheid exclusief vanuit het perspectief van een mannelijke, machistische verteller-focalisator geconstrueerd. De constructie wordt in alle opzichten bepaald door het patrifoocaal gendersysteem en door de kapitalistische organisatie van de wereld. De sociale begeerte, het verlangen naar een rechtvaardiger wereld, wordt gekoppeld aan de lichamelijke begeerte. Balten begeert de vrouw en vindt zo aansluiting bij de sociale begeerte die in deze vrouwelijkheidsconstructie als inherent aan vrouwelijkheid wordt toegeschreven. Pas als iemand van een persoon houdt, kan hij van de massa houden. De vrouw is in deze roman niet alleen van nature uit zorgzaam en solidair met de zwakken en de uitgebuiten. In het harde patrifoocale systeem dat hier geschetst wordt, is zij altijd het slachtoffer. Zij heeft als vrouw de uitbuiting aan den lijve ondervonden. Zij wordt als object van de mannelijke begeerte aan de heteronormen onderworpen.

In *Het begeren* worden de vrouwelijke stem en focalisatie haast volledig weggedrukt. Vrijwel nergens komt het vrouwelijk personage aan het woord. Een enkele keer komt haar visie aan bod in een discussie met Balten die dan nog door hem gedomineerd wordt. De mannelijke extradiëgetische verteller-focalisator is dominant en de vrouw is enkel object van focalisatie. Slechts in een van haar schaarse intradiëgetische uitspraken is de man object van haar focalisatie (103). Doordat zij vooral uitspreekt wat hij niet voelt, zegt zij tegelijk veel over haar aanvoelen als vrouwelijk personage. Die passage gaat over de sociale onrechtvaardigheid die zij begrijpt omdat zij deze soort onrecht als vrouw ondervonden heeft. Maar die intradiëgetische uitspraak van haar wordt door de extradiëgetische mannelijke verteller weergegeven en hij becommentarieert ze. Het bewustzijn van

het vrouwelijk personage wordt immers door de mannelijke dominante verteller voorgesteld.

Dat dominante mannelijke personage is de exponent van de kapitalistische waarden en het vrouwelijke personage staat voor de socialistische waarden. Het vrouwelijk personage heeft aan den lijve ervaren wat het betekent onderdrukt en uitgebuit te worden. Maria wordt beschreven als van nature uit zorgend voor wie zwak of gekwetst is. Ze is van daaruit solidair met de uitgebuite slachtoffers van een hard concurrentieel systeem waarin het recht van de sterkste primeert. Dat systeem wordt in *Het begeren* gepresenteerd in de dominante mannelijke personages. In de patri focale logica kan een vrouw niet hard zijn. Dat is het privilege van mannen. De vrouw behoort tot de zwakke categorie. Maar in die vrouwelijkheidsconstructie wordt de seksuele begeerte gekoppeld aan het sociale verlangen naar gerechtigheid.

De vrouw is het object van de mannelijke begeerte. Mannen concurreren om haar desnoods tot ter dood. In de focalisatie wordt de vrouw herleid tot een verleidelijk stuk vlees met borsten, kuiten en okselholtes en een huid die mannen opwindt. Ze is een stuk speelgoed dat dient om de man pret te bezorgen. Ze is een prooi voor de man die haar te grazen neemt, die haar overweldigt. Ze is verondersteld dat prettig te vinden of het geleerd te hebben. Ze moet het doen zoals het behoort. Zij brengt dat slechts op voor de sterkste man. Het geeft hen een zekere macht over de man. Zij kunnen als een Lysistrata zijn pret bederven. De man die er onvoldoende in slaagt haar respect af te dwingen, moet haar bezwangeren om haar exclusief aan zich te binden. Al zijn er ook vrouwen die mannen verleiden en zich als slangen om zijn hals kronkelen opdat hij ze zou meenemen zodat zij zich aan hun haard nestelen, zodat zij daar bescherming vinden.

In wezen zijn vrouwen in die mannelijke constructie hartstochtelijk. Diep in hen sluimeren 'onrust en begeerte en [...] wildheid' die de man herkennen die daaraan appelleert. Zo ziet Balten in Maria's ogen dat hij daarvan bij haar deel uitmaakt. De man die zich door de zeven hellen van zijn mannelijk pantser in die afgrond laat tuimelen vindt daar zijn zaligheid. Daar vindt hij de tederheid zoals hij die als infans in de initiële moederbinding heeft ervaren en die hij bij zijn intrede in de harde wereld van zich heeft afgeschud. Want vrouwen zijn ook 'warm': zij hebben een hart voor de zwakken en de uitgebuiten. In hun handen zit ook genezende kracht. Ze helen het gemis aan tederheid dat de man overhoudt aan de oedipale breuk met de moeder.

5.4 Vrouwelijkheid concreet: keuken, bed en authentieke begeerte

In *Het begeren* valt er toch ook een consistente vrouwelijkheid te reconstrueren. Het blijft een door en door mannelijke constructie: alles wat aan de vrouw wordt toegeschreven – wat zij doet, wat zij is – staat in functie van de man. Zij beredert voor hem het hele huishouden, zij bevredigt hem seksueel en omdat de vrouwelijke begeerte authentieker is, bezorgt zij hem zijn zaligheid, zoals hij die in de initiële moederbinding gekend heeft.

De huisvrouw

In deze roman worden vrouwen in het huishouden gesitueerd. Hun taak ligt uitsluitend in het verzorgen van het huis en van de man. Toch is een van de eisen die de bondsman lanceert: ‘ze moeten verbieden dat vrouwen nachtarbeid en zwaar labeur verrichten. [...] de plaats van de vrouw [is] thuis bij hun kinderen’ (28). Toch komen in de roman geen concreet arbeidende vrouwen voor. Wel wordt door de bondsman opgesomd hoe weinig ze verdienen (77). En in de stoet arbeiders die Balten in de heel vroege ochtend naar het werk ziet trekken, lopen er ook vrouwen mee (57).

De huisvrouwen beheren het schaarse huishoudgeld. Zij zijn het ook die piekeren als ze niet rondkomen met wat hun echtgenoten verdienen. De mannen laten die zorg volledig aan hen over.

Je kan niet van een vent eisen dat hij over dergelijke dingen piekert. Al wat je van hem kan eisen is dat hij de kost naar binnen werkt en het piekeren aan zijn vrouw overlaat. Dus piekerden de vrouwen dubbel zo hard. (92)

De arbeidersvrouwen worden ingezet in de veldkeukens die voor de stakers georganiseerd worden (95). De maaltijden bereiden is de taak van Maria op de boerderij en als de broers op het veld aan het werk zijn, brengt zij hen een kroes brandewijn (31) (82) (135). Ook het afruimen van de tafel en de afwas zijn voor haar. Het ‘pomphuis’ is haar terrein. Ze ‘kotert’ op tijd en stond ‘de stoof’ op die ook als fornuis dienst doet.

Een huisvrouw houdt het huis proper. Maria maakt daar werk van. Ze strooit na het schrobben zand over de vloer. ‘Maria strooide het zand nooit zo maar lukraak uit: ze strooide het in sierlijke tekeningen, die nooit dezelfde waren’ (32). Ze haalt er haar waardigheid als huisvrouw uit. In de concurrentiestrijd met die harde vrouw geniet Balten van het besef ‘hoe erg [hij] haar pestte door er bij elke gelegenheid met [zijn] slijklaarzen doorheen te lopen’ (32).

Maria verzorgt ook al wie ziek of gekwetst is.²³ Zij legt de dode Tonne af. Balten dicht haar een genezende kracht toe. In die optiek noemt hij haar ook een 'heks', onder meer omdat zij zijn doorschoten oor als met 'moederspeeksel' verzorgt met brood dat zij eerst zorgvuldig gekauwd heeft. Maar ook om haar telepathische aanleg waardoor zij aanvoelt wie slachtoffer is (Jep, mankepoot). Balten meent dat zij van op afstand ingevoeld heeft hoe hij de Ossekop aanpakte toen die Jep aanviel. 'En je begrijpt opeens dat zij alles weet' (77).

Zij was een heks en zij moest het gevoeld hebben terwijl ik aan de karwei bezig was.
Terwijl zij alleen in de hoeve zat moest zij elk van mijn opstoppers lijfelijk gevoeld hebben. (81)

Maria doet ook het verstelwerk (29). Dat is blijkbaar wat meisjes leren. Ook Elske, de dochter van Rik de Winkelier houdt zich bezig met breien (59).

De vrouw als object van begeerte

De vrouw wordt in die mannelijke visie vooral voorgesteld als object van zijn begeerte.

Het jonge meisje

In het personage Elske wordt een jonge vrouw, een maagd nog, geconstrueerd. Als personage speelt zij amper een rol. Toch is haar personage wezenlijk voor de vrouwelijkheidsconstructie in deze roman. Ze wordt al helemaal in het begin geïntroduceerd. Haar vader heeft op de 'prondelmarkt' een tekening gekocht.²⁴ Ze stelt 'een man en vrouw voor, die elkaar aan het kussen waren en achter hen stond de dood: een geraamte in een veel te wijd zittend laken en in de ene zichtbare hand een zeis' (5).

Volgens de filosofisch aangelegde winkelier verbeeldt de tekening 'de som van het leven' (6). De tekening had [hem] beet toen [hij] er [zijn] oog op liet vallen' (5). Toch wil hij haar onmiddellijk aan Balten kwijt omdat 'het niet helemaal welvoegelijk [is] voor het meisje' (6). Haar vader wil haar blijkbaar beschermen tegen de allusie op seksualiteit.

Als Balten bij een tweede ontmoeting met haar er op zinspeelt dat zijn jongere broer Jep, met wie Elske blijkbaar vriendschappelijk omgaat, weldra 'achter de meiden aan [zal beginnen] lopen', werpt haar vader een waarschuwende blik in de richting van het meisje. Hij wil haar behoeden voor de door mannen opgedrongen seksualiteit. Balten kijkt naar het meisje en ziet dat ze bloost. 'Zij zat daar alsof zij nog nooit door een greintje *vuiligheid*

²³ Zoals zijn moeder hem als zieke jongen verzorgde.

²⁴ Het meisje heeft, zoals vaker in de romans van Van Aken, geen moeder meer (43).

was beroerd' (61) (mijn cursivering, bv). Ze is nochtans 'geschapen [...] als alle andere vrouwen [...] en waarschijnlijk had ze net zo vaak haar ongemakken' (61).

Elske wordt voorgesteld als een ongerept meisje dat nog niet door de 'vuiligheid' van de heteroseksualiteit is beroerd. Balten beschrijft haar tegenover Maria zo: 'Je hebt de indruk of je ze met geen vinger kan aanraken zonder stukken aan haar te maken' (66). Heteroseksualiteit wordt verbonden met 'vuiligheid', met 'stukken maken' bij vrouwen. In Baltens optiek is het meisje in de heteroseksuele context nochtans voorbestemd als object van de mannelijke begeerte. Voor Jep zal 'het leven pas [...] beginnen op de nacht dat hij met haar naar bed zou gaan' (119).

In de vrouwelijkheidsconstructie in deze roman is het een belangrijk element dat de nog jonge vrouw nog niet door de heteroseksualiteit is bevuild, dat zij nog ongerept is. Jonge vrouwen vallen ooit ten prooi aan de heteroseksuele norm. Zij zijn immers het ultieme object van de mannelijke begeerte.²⁵

Heteronormativiteit en vrouwelijke weerbarstigheid

Ook in het personage Maria wordt een initiële vrouwelijke onaangetaste zuiverheid gesuggereerd, een episode in haar leven voor de 'vuiligheid'. Haar personage wordt immers ook neergezet als een vrouw die – voor de huisvrouwennorm - maniakaal schoonmaakt. Balten vraagt zich af 'of dit haar enige zwakheid is, het enige punt waar zij kwetsbaar is: dat zij geen vuil kan zien' (16). Tegelijk vraagt hij zich af of Tonne haar 'uit een of ander bordeel had gehaald, weg van een leven waar zij genoeg van had. Je vraagt je af, of ze in een bordeel geen vuil kunnen zien; *op de vloer natuurlijk*' (16) (mijn cursivering, bv). Die laatste opmerking suggereert dat aan vrouwen opgedrongen heteroseksualiteit vuiligheid is. Maar Maria is duidelijk geen hoer want 'er waren geen schaduwen rond haar ogen' (16). Dat het bij haar personage hoort dat zij vuiligheid maniakaal aanpakt, illustreert haar seksuele frustratie als vrouw en verklaart waarom ze zich zo weerbarstig opstelt. Ze komt onmiddellijk met de dweil telkens als Balten met opzet een slijkspoor nalaat op de pas door haar gedweilde vloer.

Haar weerbarstigheid is het pantser dat ze zich heeft aangemeten tegen de heteronormatieve mannelijke seksualiteit. In een discussie met Maria vergelijkt Balten heteroseksualiteit met een vrouw die een man zijn vest uitspeelt om te zien wat een man op seksueel gebied voor een vrouw als zij waard is. Hij suggereert dat Maria ontgoocheld moet zijn in Tonne en dat het voor haar 'wel prettig moet zijn' om Baltens vest uit te spelen. Hij is immers veel mannelijker dan zijn broer. Zij antwoordt: 'niet voor mij.' Hij stelt wel vast dat zij 'onrustig' werd door zijn opmerking: 'de onrust [...] die haar roerloze

²⁵ Als Tonne dood is, vraagt Balten zich af of Maria 'met de herinnering aan de vele nachten met Tonne, haar eigen *schuld* [afweegt] op de balans van haar weerbarstigheid' (133) (mijn cursivering, bv). Of zij m.a.w. beseft dat zij tekort geschoten is als voorbestemd object van Tonnes begeerte.

[...] gestalte doorzinderde.’ Maar zij wijst hem kordaat af. ‘Zij was weerbarstig en gevaarlijk als staal’ (35). Ze heeft zich gehard tegen de agressieve mannelijkheid. ‘Toen je hier aankwam [...] heb je al je lef bij elkaar gescharreld om zo hard te worden dat geen enkele snertvent nog stukken aan jou zou maken’ (46). Ooit heeft Maria daar waar ze vandaan kwam ‘stukken aan [zich] laten maken’ (66) en besloten dat dit nooit meer zou gebeuren. Omdat Tonne zacht is als het om vrouwen gaat, is ze met hem meegekomen. ‘Er is niets dat ik niet zelf gewild heb’ (104). Ze heeft een grens gesteld aan wat haar als vrouw nog mag worden aangedaan en ze heeft zich gepantserd tegen de harde heteroseksuele mannen als Balten, ook al maakt die haar onrustig en appelleert hij aan de kern van haar vrouwelijke seksuele begeerte. Ze stelt zich op als ‘een koude weerbarstige schim [...] die zich door niemand te na laat komen’ (77).

De volwassen vrouw

Als volwassen vrouw gaat Maria net als ‘alle andere vrouwen’ nog voor ‘iets anders naar bed dan om [haar] ogen dicht te doen en om in slaap te vallen’ (66). Vrouwen kennen het fysieke seksuele verlangen. Ze vinden ‘het prettig’ of ze hebben het geleerd het prettig te vinden. Zij worden ook neergezet als de initiatiefnemers. Balten zegt niet achter de rokken aan te zitten. ‘De rokken zitten achter mij aan’ (84). In zijn fantasie staan ze als heksen of liggen ze als slangen op elke straathoek op een man te wachten. Ze zijn ook bedreven in het seksuele spel dat zij beheersen. Als een man hen niet correct behandelt – in bed of daarbuiten – dan doen zij het niet ‘zoals het behoort.’ Ze spelen ook hun aantrekkingskracht uit. Balten verwijt Maria dat zij, als de heks die zij is, Jep aanzuigt ‘als een drenkeling naar een draaikolk toe’ (25).

Begeerte (‘hartstocht’)

De vrouw overheerst in het heteroseksuele spel vooral omdat er grondeloos diep, in de kern van haar vrouwelijkheid, een wilde hartstocht sluimert die zij in essentie voorbehoudt voor de ‘ware’ man die eraan appelleert.²⁶ Het is als een vitalistische voorbestemdheid voor elkaar. Balten is ervan overtuigd dat Tonne – hoe bedreven hij ook is in de omgang met vrouwen – ‘haar nooit zo grondig te pakken zal krijgen dat zijn gemene schim tussen ons [Balten en Maria, bv] zal staan wanneer [zijn] tijd zal gekomen zijn’ (90). Hij heeft het gezien toen hij thuiskwam nadat hij de Ossekop in elkaar had geslagen. In haar blik had hij gemerkt hoe ‘willoos en berooid van alle weerbarstigheid’ ze voor hem stond (88). Hij weet dat hij deel uitmaakt van haar ‘begeerte en sluimerende wildheid’ (99). Vandaar ook zijn diepste overtuiging dat hij ‘Maria hebben zal.’²⁷

²⁶ Ook Elske wordt als ‘ondoorgegrondelijk’ getypeerd (118).

²⁷ Het is de laatste zin van de roman. Zie ook de titel *Het begeren*.

Warmte (tederheid)

In de kern van de vrouwelijkheid wordt de vrouw niet alleen als grondeloos hartstochtelijk, maar ook als 'warm' geconstrueerd. Vrouwelijke begeerte wordt er gekoppeld aan de warme tederheid zoals de man die bij de moeder ervaren heeft. Daarom verwacht hij zijn 'zaligheid' van haar.

Die warmte uit zich niet enkel in de zorg voor de zwakken en de gekwetsten. Ze reikt veel dieper. Als Balten erin slaagt door de 'zeven hellen' van zijn aangekweekte harde bolster af te dalen, zal hij in die vrouwelijke hartstochtelijke en warme kern zijn zaligheid bereiken, zal hij zich kunnen koesteren in de tederheid waartegen hij zich sinds de dood van zijn moeder gepantserd had. Met de woorden van Balten, die veel meiden gehad heeft: 'ik zou nooit weten wat een vrouw je geven kan als ik het niet van Maria nam' (20).

Voor vrouwen bij wie de begeerte niet tot in haar kern bevredigd wordt, is er de uitweg van het moederschap, tenminste 'als ze voor dat slag werk deugde' (86). Maria, die in deze roman als het prototype van de echte vrouw wordt geconstrueerd, heeft geen kinderen (28). Een kind verwekken bij een vrouw is voor mannen een garantie dat zij hem geen horens zet. Het is slechts ersatz. Initieel echter is het de vrouw die zich aan een man bindt. Balten werpt Maria voor de voeten dat hij niet begrijpen kan 'hoe [zij zich] aan een vent [als Tonne] [heeft] kunnen binden' (104). Eerder raadde hij Tonne aan Maria een kind te maken om haar aan zich te binden.

De vrouwelijkheidsconstructie in *Het begeren*: een overzicht

In *Het begeren* wordt vrouwelijkheid nagenoeg uitsluitend vanuit een mannelijk perspectief geconcipieerd: de vrouwelijke personages zijn slechts minimaal subject van vertelling en focalisatie. In de bewustzijnsweergave overweegt het mannelijke. Het vrouwelijke is een projectie van het mannelijk bewustzijn. In dat machistisch mannelijk bewustzijn wordt aan het vrouwelijke een kern van hartstocht, tederheid en zorg toegedicht die helerend werken voor mannen, omdat ze in dit mannelijk perspectief verbonden zijn met de initiële fusionele eenheid met de moeder. De oedipale breuk is verantwoordelijk voor de emotionele hardheid bij mannen, die week worden als er een rok mee gemoeid is. Vrouwen zorgen voor mannen in de keuken en in bed. Alhoewel ze door mannelijke seksualiteit fundamenteel gekraakt worden, blijven vrouwen sterk omdat er binnen in hen een onverwoestbare vrouwelijkheid schuilt. Ze zijn in staat tot hard verweer ondanks het feit dat hen keer op keer alles wordt afgepakt. Dat hebben ze gemeen met de sociale onderklasse van uitgebuiten.

Historische genderverhoudingen

De vrouwelijkheid die in deze roman geconstrueerd wordt spoort met wat historici van de genderverhoudingen bij arbeiders in het begin van de twintigste eeuw constateren (De Weerdt & Steenhaut, 1999) (Weeks, 1999) en met de analyse die feministische analisten (De Lauretis, Butler e.a.) maken van de patriofocale cultuur zoals die tot expressie komt in de ideologische culturele apparati.

De concrete vrouwelijkheid die hier wordt beschreven is vrij traditioneel. Ze deed ook opgeld in de leidende socialistische kringen in het begin van de twintigste eeuw. In de praktijk heersten er onder de proletariërs libertijnse opvattingen over sekse en gender. Vrouwen waren verleidelijke wezens met wie mannen niet alleen op kermissen en feesten een losse seksuele omgang onderhielden. De ‘meiden’ stelden zich vrij beschikbaar op. Niet enkel de burgerij en het katholiek antisocialistisch dagblad *Het Volk* fulmineerden daartegen (De Nil, 1999, pp. 431-434).²⁸ Ook de socialistische voormannen propageerden een verburgerlijkte vrouwelijkheid (Moors, 1999, p. 20). Ze vonden het gepaster dat vrouwen niet deelnamen aan het arbeidsproces en dat zij het huishouden beredden en er waren voor het comfort van de man (Peiren, 1999, p. 63). Hendrik de Man was daarnaast vrij lyrisch over de Amerikaanse vrouw, die hij ‘een eigen leven, een eigen wil en eene eigene persoonlijkheid’ toeschrijft, van waaruit zij ‘vrij, onbekommerd en onbevreesd [...] met mannen als haarsgelijke [kan] omgaan’ (Verbruggen, 1999, p. 86).

In *Het begeren* worden dergelijke vrouwelijkheidsconstructies gepresenteerd. Op de achtergrond zijn er wel vrouwen die aan het arbeidsproces deelnemen, maar de vrouwelijke personages die wel aan bod komen, beredden het huishouden en verzorgen de mannen. De ‘meiden’ staan in de rij voor een seksuele escapade met bedreven mannen voor wie ze ‘verleidelijke wezens’ zijn op wie de mannen jagen als op een ‘prooi’. In de figuur van Maria wordt een vrouwelijkheid gepresenteerd die in de kern sterk genoeg is om de man als gelijke te weerstaan, ondanks de brokken die aan haar door mannen gemaakt zijn. Haar vrouwelijke hartstocht is immers authentiekere dan de mannelijke begeerte. Meer nog dan Godelieve in *De duivel vaart in ons* heeft het personage Maria de trekken van de ideale vrouw zoals Hendrik De Man die portretteerde. Er is in haar relatie met Tonne ‘niets dat [zij] niet zelf gewild’ heeft en als zij Balten niet wil dan stelt zij zich ongenaakbaar op. Daarop zou zijn zekerheid dat hij Maria ‘hebben zal’ wel eens kunnen afketsen.

²⁸ In *Boekengids*, het orgaan dat katholieke bibliothecarissen instrueerde, verontschuldigde Paul Hardy zich ervoor ‘dat [hij] een bespreking van meer dan gewone lengte [zou] wijden aan een boek, waarvan [hij] de morele inhoud bezwaarlijk [kon] goedpraten’ (Hardy, 1952, p. 89). De roman kreeg de ‘zedelijke kwotering’ II = ‘STRENG VOORBEHOUDEN LECTUUR. Deze boeken mogen: a) slechts bij uitzondering, b) om gegronde redenen, c) door welgevormde rijpere lezers worden gelezen.’

Patrifoocaal – fallocratisch – oedipaal vertoog

Die vrouwelijkheidconstructie spoort ook vrijwel naadloos met de analyse die feministische analisten maken van de patrifoocale cultuur zoals die tot expressie komt in de ideologische culturele apparati. Gender wordt in *Het begeren* geconstrueerd binnen de opgeldmakende sjablonen. De personages representeren traditionele ideologische en psychoanalytische vertogen die met elkaar verweven zijn. Het categoriaal gebruikte lidwoord in de titel suggereert die discursieve verwevenheid van de begeerte. Ze is de drijfveer die het handelen van het gegenderde subject en van kapitalisme en socialisme motiveert.

Een netwerk van vertogen

De personages voeren in deze roman gender op binnen een dwingende heteroseksuele fallocratische en kapitalistische matrix die door het socialisme uitgedaagd wordt. Daarin krijgt vrouwelijkheid een cruciale rol.

Centraal in deze drie vertogen staat het driftmatig verlangen naar de ‘zaligheid’. De kiem van de begeerte ligt in het tekort, in het aanvoelen van een verlies van heil die fantasmatisch hersteld moet worden, maar die nooit bereikt wordt omdat er altijd een residu van het tekort overblijft. In een bijdrage aan een internationale structuralismeconferentie ‘The Languages of Criticism and the Sciences of Man’ (18 – 21 oktober 1966) aan de John Hopkins University (Baltimore) stelt Lacan dat een organisme als matuur wordt beschouwd als het een eenheid vormt en als een eenheid functioneert (Lacan, 2015, p. 51).

Toegepast op deze roman is de conclusie dat niet alleen de subjecten, maar ook het kapitalisme en het socialisme, zoals die door de personages gerepresenteerd worden, vanuit de ervaring van het tekort naar hun eenheid, hun ‘zaligheid’, streven.

Voor Butler en anderen is een gendervertoog een van de ideologische apparati. Een restrictief fallocratisch genderdiscours dat vasthoudt aan de binariteit m/v is een regulerende machtsoperatie. Het is een hegemoniaal ontwerp. De genderverhoudingen worden met name als natuurlijk voorgesteld (Butler, 2004 [2012], p. 75). Zodoende worden de ideologische verhoudingen zoals die in de genderverhouding gespiegeld worden ook als natuurlijk ervaren.

De mannelijkheid die in het personages Vette Swinnen, Ossekop en Balten geconstrueerd wordt, representeert in verschillende gradaties het fallocratisch kapitalisme. De vrouwelijkheid die in het personage Maria wordt voorgesteld, kan worden geïnterpreteerd als een specifieke representatie van het socialistisch vertoog, dat ook in Jep, Rik de Winkelier en mankepoet vertaald wordt. Het subjectieve en het ideologische begeren zijn met elkaar verweven.

Fallocratie en kapitalisme

In het fallocratisch paradigma gaat de begeerte uit van de man en is de vrouw het object ervan, waarbij het vrouwelijk lichaam als de locus van de seksualiteit wordt gepresenteerd (De Lauretis, 1987, p. 12). Volgens De Lauretis is dat een wezenlijk aspect van de ‘technology of sex’ in Foucaultiaanse zin. Hoe we gender opvatten, is geen ontologisch proces. We construeren onze gender door de incorporering van vertogen, die in overeenstemming zijn met de politieke doelstellingen van de dominante klasse (De Lauretis, 1987, p. 5). Heteroseksualiteit als norm werd door de bourgeoisie in de achttiende eeuw ontwikkeld om haar klassenhegemonie te valideren (De Lauretis, 1987, p. 12).

Gender wortelt ook volgens Butler in sociale normen (Butler, 2004, p. 9). Balten geeft uitdrukking aan de kapitalistische norm van mannelijkheid. Zo verwerft het personage als subject het statuut van een persoon in een systeem (Butler, 2004, pp. 97-98). Als Balten zijn positie in de kapitalistische cultuur wil handhaven, moet hij dit soort mannelijkheid incorporeren. In het kapitalisme is macht over anderen en het grijpen wat men grijpen kan de norm. Zo staat Balten ook tegenover vrouwen: hij neemt ze te grazen. Maria zal hij pakken als de gelegenheid zich voordoet. Macht en geweld zijn inherent aan het fallocratisch vertoog omdat ze noodzakelijk zijn voor het behoud van de sociale orde (De Lauretis, 1987, p. 12). Mannelijkheid wordt er geassocieerd met geweld en mannen zijn competitief en vrouwen coöperatief (Mills, 2012). Geweld is daarbij een mannelijk privilege (Braidotti, 2007, p. 262). Zo pakt ook het kapitalisme met geweld en macht grondstoffen en ook arbeid.

‘Technologies of sex’ zijn technieken die bijdragen aan vertogen over de seksualisering van het vrouwelijk lichaam (De Lauretis, 1987, p. 12). Daaraan beantwoordt Baltens fascinatie voor Maria’s vrouwelijk lichaam. Mannen zien de vrouw als een gefetisjeerd object (Mills, 2012, p. 75). Het personage Balten associeert vrouwelijkheid met borsten, kuiten, zacht donker haar, een (getaande) huid en okselschaduw. Mannelijke erotiek is volgens Freud, wiens theorie ook een van de ideologische constructies is, een kwestie van scopofilie. Erotiek begint met kijken. Uit de verlangende blik volgen aanrakingen en uiteindelijk de seksuele handelingen (Smelik, 2007, p. 189). In die volgorde ook benadert Balten Maria. Eerst kijkt hij. Als zij hem verzorgt raakt zij hem aan. Hij beantwoordt die aanraking en dan beeldt hij zich in hoe hij de liefde met haar bedrijft.

Intentionaliteit van de seksualiteit

Seksualiteit wordt door de fenomenologie gelokaliseerd in de intentionaliteit ten opzichte van de anderen en van de wereld. Ze geeft het subject het lichaam van de ander als object van de begeerte en het eigen lichaam wordt zichtbaar en kwetsbaar voor de ander (Salamon, 2011, pp. 233-254), geciteerd in (Butler & Weed, 2011, p. 7). Zo wordt het ook geconstrueerd in het personage Balten. Maria is in eerste instantie een verleidelijk vrouwelijk lichaam. Als hij gekwetst voor haar staat nadat hij zich in het oor geschoten heeft

en nadat hij door de knokploeg in elkaar geslagen is, ziet hij in Maria's ogen hoe zijn geschonden gezicht aan haar begeerte appelleert. Daar wordt hij vatbaar voor haar vrouwelijke begeerte en wordt hij kwetsbaar. Dan verandert zijn louter fysieke begeerte, die een smaak van as nalaat, in een driftmatig verlangen naar zijn zaligheid, die hij alleen bij de vrouw Maria vinden kan. Daar breekt zijn fallocratisch pantser.

[je] keert je om en kijkt naar Maria. Haar donkere ogen zijn op je gericht en je grijpt ze vast met je blik en je hebt het gevoel of je moedernaakt staat. En [...] weet je dat alle bluf nu uitgespeeld is en dat je begeerte, dwars door je gemeenheid heen, in vlammeende letters op je gezicht geschreven staat. Maria staat roerloos en gesloten en ongerept en je weet dat je nooit iets zal achterhalen van wat diep in haar omgaat. Je probeert, door haar zwarte ogen heen, in haar door te dringen en onder te duiken in [...] het verwarrende geheim en van de belofte die je soms in de reuk van munt hebt menen op te vangen. Het lukt je niet. Je stuit telkens af op iets dat evengoed haar weerbarstigheid kan zijn als je eigen onwennigheid aan deze drang om uit jezelf weg te vluchten. En opeens weet je duidelijk dat het aan jezelf ligt [...]. Dat er niets zo sterk is als je vrees voor vertedering. (124-125)

Vrouwelijke begeerte: voorbij het fallische de jouissance

Het vrouwelijk subject wordt in die culturele constructie gezien als geanimeerd door de begeerte en die wordt gearticuleerd in relatie tot de fallus. Zij krijgt toegang tot de betekenaar van de begeerte via een mannelijke instantie (Scott, 2011, p. 214). In eerste instantie wordt vrouwelijke seksualiteit als een provocatie opgevat (Braidotti, 2007, p. 251). Baltens voelt zich initieel door Maria's seksualiteit uitgedaagd. Maar in de vrouw is er naast die fallische begeerte een andere jouissance, die ontsnapt aan de heerschappij van de fallus (Scott, 2011, p. 214). Ook in *Het begeren* wordt in het vrouwelijk personage die jouissance gesitueerd. Het is dit aspect dat Baltens begeerte verandert. De 'beschavende' kracht van de vrouw zal de aangeboren brutaliteit van de man ombuigen. Die macht heeft zij, net omdat zij het centrum van zijn begeerte is (Scott, 2011, p. 128). Haar vrouwelijke begeerte, de jouissance, is authentieker dan de mannelijke.

Sociale begeerte

In het vrouwelijk personage Maria valt de subjectieve begeerte samen met de sociale. De eerste blijken van haar 'warmte' gaan spontaan naar de zwakste, de uitgebuite en de zieke of gekwetste. Snel wordt duidelijk dat ze ook uitgaat naar de sociale idealen van solidariteit en sociale gerechtigheid die de bondsman verkondigt. Als Baltens onopzettelijk de zaak van de uitgebuiten dient, krijgt Maria begrip voor hem. Baltens beseft dat daar voor hem de mogelijkheid ligt om toegang te krijgen tot de vrouwelijke begeerte. Hij ziet uiteindelijk in dat de begeerte die de stakers drijft en zijn subjectieve begeerte identiek zijn. De begeerte die hen heeft aangeraakt zal hen vanuit het tekort dat zij ervaren hebben

blijvend doen streven naar hun zaligheid. Zo is hij er ook van overtuigd dat hij Maria hebben zal. Zo is nu eenmaal de dynamiek van alle begeerte. De roman eindigt:

En dan word ik weer grenzeloos ruim, zoals die nacht dat ik op de weiplaats stond.²⁹
En dan weet ik dat al die sukkelaars net zijn als ikzelf. Dat zij alleen maar wachten tot hun tijd zal komen en dat zij [...] de zekerheid in zich gesloten houden [...] dat zij eenmaal alles zullen nemen waarvan de mankepoot hun de smaak liet proeven. Dat weet ik en ik weet ook hoe groot mijn eigen zekerheid is. En dat ik Maria hebben zal. (148).

Vrouwelijke begeerte en socialisme

Zoals Baltens mannelijkheid illustratief is voor het kapitalisme, zo is Maria's vrouwelijkheid geconstrueerd als illustratie voor het socialisme. Vanuit de ervaring van het tekort dat haar als vrouw is aangedaan in het fallocratisch systeem zoekt zij erkenning als vrouw. Begeren is volgens Butler begeren naar erkenning. Begeerte ontstaat wanneer het subject zich bewust wordt van een tekort. Dan gaat het op zoek naar erkenning als volwaardig subject.³⁰ Pas dan wordt het subject sociaal levensvatbaar (Butler, 2004 [2012], pp. 9-11). Als vrouw zoekt het personage Maria daarnaar door haar zorg voor en solidariteit met de gekwetsten en de uitgebuiten, de categorie waartoe zij als vrouw behoort. Haar wapen is haar weerbarstig verzet tegen het brutale recht van de sterkste. Daarom is zij met Tonne meegekomen. Toen zij besepte dat er genoeg stukken aan haar gemaakt waren door het fallocratisch systeem werd zij een sociaal subject.

Vertoog van de begeerte als macht

Die dynamiek van de begeerte, zoals de psychoanalyse ze construeerde, wordt ook gezien in het dominante kapitalisme en in het opkomend socialisme.

Begeerte en kapitalisme

Ook in het kapitalisme staat begeerte gelijk aan de ervaring van een tekort. Aan die begeerte kan alleen voldaan worden door aan alle verlangens te voldoen. Ook in het kapitalisme als organisme staat totaliteit als streefdoel centraal (Lacan, 2015, p. 51). Het tekort kan nooit volledig opgevuld worden. Er blijft altijd een residu over (Lacan). Het kapitalistisch accumulatieproces is daarvan de illustratie. De 'kapitalist' wil alles hebben en hij heeft nooit genoeg.

²⁹ Daar rook hij de munt die al zijn hele leven uit de grond opsteeg en die hem herinnerde aan de gestorven moeder.

³⁰ Butler neemt hier Lacans definitie van de dynamiek van de begeerte over.

Aan het begin van zijn zelfvertelde monoloog stelt Balten dat hij zich gelukkig waande na de dood van zijn vader en voor zijn broer Tonne met Maria in zijn leven kwam. Toen beseftte hij dat hij niet alles kon hebben. Er bleek een blijvend tekort: Maria. Het vrouwelijk subject als het teken van het tekort (Butler, 1990 [2007], p. 38/56).

Toen dacht ik over het geluk als over een pan spek en eieren, als over een of andere kermiskost waaraan je je tot barstens toe te goed kan doen. Ik dacht dat, als ik eenmaal de baas was op de hoeve en af en toe eens naar de jonge meiden uit de omtrek kon gaan en te pas een borrel kon drinken, ik de wereld aan mijn hielen zou lappen. [...] Toen de Oude stierf en niemand meer in mijn weg zou staan, was de hele boel veranderd en begon de narigheid op een verse lei. Toen had die spek-en-eierhistorie reeds afgedaan. Maria was daar. (8)

Ook Vette Swinnen wil alles hebben. Hij bezit de grondstoffen, de productiemiddelen, zelfs de molen, en hij bezit de arbeidskracht van de arbeiders, die hij aanneemt en ontslaat naar believen en die hij in verhouding te weinig betaalt. Maar ook hij kan niet alles hebben. Balten wil hem zijn oogst niet verkopen.³¹ De staking kan hij niet breken zonder de krachtige arm van de wet (138). Georg Lukács stelde dat de 'verdinglijking, de verandering van de mens in een ding', in het kapitalisme 'zijn extreemste vorm' bereikte in het proletariaat. Toen het proletariaat die verdinglijking begreep, kwam het in opstand. 'Zijn subjectiviteit wordt de daad van bevrijding van de gehele maatschappij, van de dingvorm' (Kolakowski, 1976 [1981], p. 308).

HET begeren

De roman *Het begeren* heeft begeerte als dusdanig als thema: de beweging van het ervaren van het tekort naar de begeerte van de in wezen onbereikbare totaliteit, van de 'zaligheid'. De subjectieve begeerte staat in deze roman centraal. Ze is tegelijk ook de uitdrukking van de maatschappelijke begeerte. De dominante kapitalistische begeerte wordt uitgedaagd door de sociale begeerte van het proletariaat. De roman drukt de overtuiging uit dat het socialistisch paradigma het uiteindelijk zal halen. De nieuwe wereld zal er onvermijdelijk komen (41). Het is de loop der dingen (146). 'De wereld steunt op nieuwe krachten/begeerte heeft ons aangeraakt' (*Internationale*).

Voor de vrouw is daarbij in deze roman een centrale rol weggelegd. Zij is de beschavende factor. Omdat zij als vrouw in het fallocratisch systeem altijd alles (haar vrouwelijke subjectiviteit) werd afgepakt en omdat zij van nature als zorgend voor de zwaksten en de gekwetsten wordt gekarakteriseerd, loopt haar begeerte parallel met die van het proletariaat. Maria verwoordt het zo: 'dat je in iets moet geloven om niet ten onder te gaan' (103).

³¹ Balten blijft het van zichzelf onbegrijpelijk vinden dat hij Swinnens genereuze aanbod afsloeg (112) (144).

De mankepoot, de bondsman, geeft aan dat het tekort dat ‘de kleine man’ ervaart de proletariërs zal inspireren om dat tekort op te heffen (22). Zij hebben recht op hetzelfde geluk als de groten (27). Omdat alle mensen gelijk zijn is het een kwestie van rechtvaardigheid. Hij drukt de verzamelde arbeiders met de neus op hun tekort en hij spiegelt hen ‘het paradijs’ als bestemming voor (36-37). Voor Rik de Winkelier is het evident dat ‘de werklui zullen [...] verlangen naar wat ze ontberen [zodra] ze weten dat het bestaat en [...] hun [...] wijs gemaakt wordt dat ze het krijgen kunnen’ (41).

5.5 De oedipale logica weerbarstig gelezen

Het begeren illustreert vrijwel naadloos de oedipale logica van de narratieve beweging die De Lauretis vooropstelt. Een vrouwelijke weerbarstige lezing (Fetterley) kan er enkel in bestaan die logica te deconstrueren door te focussen op de vrouwelijkheidsconstructie, zodat het vrouwenvriendelijk fallocratisch paradigma inzichtelijk wordt. De vrouwelijkheid die hier geconstrueerd wordt, stijgt uit boven het fallische. Daar ligt een mogelijkheid tot weerstand.

Het begeren is een door en door ‘mannelijke’ tekst die het oedipale vertaalt. De motor van de handeling is dan ook door en door oedipaal. De narratieve opzet wordt voortgedreven door de mannelijke oedipale begeerte van het personage Balten Reusens. Het handelend subject is mannelijk en het vrouwelijke is het te verwerven object.

De oedipale ontwikkeling

De kiem van het subject ligt in de oedipale initiële binding aan de moeder. De overlevingswens, het verlangen te zijn, houdt de verloochening van die binding in (Butler, 1997 [2001], pp. 12-14). De intrede in de symbolische orde – in de naam van de Vader (Lacan) – brengt door het vaderlijk incestverbod de scheiding van de moeder mee.

De imaginaire dyadische connectie van de infans met de moeder, de fusionele eenheid, houdt de oorspronkelijke lustervaring in (Scott, 2011, p. 127). Daar ligt de hoogste vorm van lust waaraan het subject een driftrest overhoudt. Het lichaam bewaart een herinnering aan die initiële lustervaring. De loskoppeling van behoefte en bevrediging bij de intrede in de symbolische orde zet de begeerte in gang, die nooit bevredigd kan worden. Tegelijk bestrijdt het subject dit driftaspect omdat het verlies van controle inhoudt (Verhaeghe, 2000, pp. 6-7).

De idee van het autonome subject als streefdoel van de subjectwording impliceert diezelfde imaginaire volle aanwezigheid bij zichzelf. De mannelijke oedipale positie zoekt daardoor in de liefdesobjecten een vervanging van de fantasmatische verloren moeder (Scott, 2011, p. 127). Of zoals De Lauretis het verwoordt: bij de intrede in de symbolische orde wordt de jongen beloofd dat op het einde van zijn tocht de vrouw op hem wacht (De Lauretis, 1984, p. 133). Door wat de moeder, of iedere verzorgende, met het kind doet en door de psychische lading die daarmee gepaard gaat, wordt seksualiteit in de zuigeling ingeplant (De Lauretis, 2008, p. 64).

De vrouwelijke positie van haar kant wordt bepaald in relatie tot de mannelijke en tegelijk overschrijdt ze die. De toegang tot de begeerte wordt fantasmatisch bereikt in relatie tot een man, waarbij haar begeerte de zijne dient. Maar de vrouw wordt niet opgesloten in de fallische economie. Ze is ook een Ander ten opzichte van zichzelf (Scott, 2011, p. 127). Vrouwelijke begeerte is daardoor dubbel. Er is de begeerte object van de mannelijke begeerte te zijn en er is het driftmatige verlangen naar een eigen object van begeerte (De Lauretis, geciteerd in (Meijer, 1996, p. 51).

Voor de interpretatie van de oedipale subtekst in *Het begeren* is ook Butlers door Benjamin geïnspireerde herformulering van de oedipale begeerte en het incestverbod interessant. Het subject begeert wat de ander begeert, maar dit object behoort de ander toe. Dit door een verbod ingesteld tekort is de basis van de begeerte. Het subject wil de vrijheid te begeren wie voor hem verboden is. Het wil zo de begeerte van de ander in bezit nemen (Butler, 2004 [2012], p. 226).

Baltens oedipale 'Werdegang'

De Werdegang van Balten Reusens kan niet oedipaler zijn. Cruciaal is de scène waarin hij het sterfbed van zijn moeder oproept. Die herinnering geeft hem 'een verblindende glimp' in het meest verborgene in zichzelf, in zijn onderbewuste. 'Een glimp [...] die je nooit weer achterhalen zal, doch die een lijfelijk gevoel achterlaat [...] Een duurzaam en betrouwbaar en louter lijfelijk gevoel' (131).

Het is de herinnering aan de fantasmatische fusionele eenheid, aan de initiële lustervaring waaraan hij een driftrest overhoudt. 'Aan het bed [...] waarin [zijn] moeder aan het sterven was', stond 'de Oude groot en dreigend over [hem] heen met een glas brandewijn in de hand.' De Vader die de scheiding van de moeder afdwingt. 'De Oude' zal hem ook 'de pas' naar zijn 'geluk' afsnijden als Balten als jonge kerel het gevoel heeft dat hij 'de wereld' aankan (8).

Met de herinnering aan de sterfscène is ook die andere herinnering verbonden, met name aan de moeder die hem met veel tederheid verzorgde toen hij als kind ziek en koort-

sig op zijn 'strozak' lag (49). De zorg van de moeder die de seksualiteit in hem heeft geplant en die hij zich herinnert als Maria hem verzorgt. In die vrouw zoekt hij de vervanging van de fantasmatische moeder.

Hij zal die verloren fantasmatische aanwezigheid, die hoogste vorm van lust die de telos van hem als autonoom individu is, zijn 'zaligheid', pas bereiken met die vrouw. Dit is de oedipale prijs die hem als jongen bij zijn intrede in de symbolische orde op het einde van zijn ontwikkelingsgang beloofd is.

De wens een autonoom individu te worden, houdt tegelijk de verloochening van die binding in. Balten heeft zich tot een sociaal aanvaardbaar subject ontwikkeld door zich een hard pantser tegen die drang naar tederheid aan te meten. Hij gaat er prat op de hardste onder de harden te zijn. Hij wil bovendien altijd de controle behouden. Hij wil niet ondergaan in de onderhuidse drift. Maar om zijn zaligheid te bereiken zal hij door de 'zeven hellen' van zijn oedipale individualiteit moeten breken en de controle uit handen geven.

Dat hele proces raakt in een stroomversnelling als zijn broer Tonne hem de vrouw Maria voor de neus zet. Toen veranderde alles: 'Maria was daar' (8). Balten is ervan overtuigd dat hij zijn broer voor zal zijn om Maria te verwerven (24). De schim van Tonne, die met haar getrouwd is, zal uiteindelijk niet tussen hem en Maria staan (90). Hij begeert wat hem door het incestverbod verboden is en hij wil haar van Tonne weg nemen en zo het begeren van 'de ander' in bezit nemen. Achter Tonne staat voor hem hun vader. Tonne haalt Maria in huis vlak na de dood van hun vader. De Oude was dan wel een harde bruut, met vrouwen – met de moeder dus – was hij zacht (60). Die wezenlijke trek heeft Tonne met de vader gemeen (61) (85). Baltens begeerte naar Tonnes vrouw gaat in essentie uit naar de dode moeder, naar het door het incestverbod verloren object dat de vader toebehoort en dat na zijn dood op de oudste zoon is overgegaan met Maria als substituut voor de Moeder.

Het vrouwelijke in de mannelijke oedipale constructie

Het hele oedipale paradigma is in het mannelijke personage Balten naadloos verwoord. Ook de vrouwelijkheid die in het vrouwelijke personage Maria geschetst wordt, sluit daarbij aan. Het vrouwelijk personage wordt niet enkel als object van de mannelijke begeerte geconstrueerd. Vrouwelijke begeerte is dubbel. Enerzijds wordt Maria onrustig als zijervaart dat zij object van Baltens begeerte is. Anderzijds krijgt zij toegang tot haar eigen begeerte in relatie tot een man. Van haar begeerte wordt gezegd dat Balten in haar ogen ziet dat hij de man is die deel uitmaakt van wat in haar aan hartstocht woedt. Door die dubbele begeerte ontsnapt zij aan de fallische economie. Daar ligt haar macht. Zij beslist of Balten effectief het voorwerp van haar begeerte wordt.

Weerbarstige lezing

De oedipale logica is zo coherent en dwingend in deze roman dat een consistente weerbarstige vrouwelijke lezing moeilijk wordt. De roman kan niet worden gelezen als de *Werdgang van Maria*. Een weerbarstige lezing bestaat er hier in de oedipale logica te deconstrueren als het mechanisme waarin het vrouwelijke het slachtoffer is van het fallocratisch paradigma. In het besef daarvan ligt het punt van weerstand. Dit besef wordt ook aan het vrouwelijk personage toegeschreven. Maria stelt zich weerbarstig op. Mannen zullen geen stukken meer aan haar maken. Balten is er dan wel van overtuigd dat hij haar 'hebben zal', maar zij bezoekt hem niet in de gevangenis. Zijn zekerheid is louter de oedipale fantasmatische zekerheid van de man. Het open einde geeft de lezer(es) de ruimte om zich voor te stellen dat Maria zich weerbarstig zal blijven opstellen.

Hoofdstuk 6

KLINKAART (1954): de onderworpen proletarische vrouw

6.1 De geschiedenis

Klinkaart verhaalt de eerste werkdag in een steenbakkerij van een meisje van twaalf. Ze krijgt, in tegenstelling tot de andere personages, geen naam.¹ Haar wacht een lange, lastige werkdag, een initiatieritueel door de jongens op het werk en op het einde van de dag het ondergaan van het ius primae noctis van de werkgever. Het naamloze meisje wordt als jonge vrouw vooral gesitueerd in de sociale context waardoor haar lot het symbool wordt van wat de arbeidersklasse ondergaat. Ze wordt als vrouw geïnitieerd in de wereld van arbeid en van de patriofocale verhoudingen. In beide gevallen is hetzelfde uitbuitingsmechanisme werkzaam.

De gebeurtenissen

Klinkaart is het verhaal van die eerste werkdag waarop Krevelt, de baas, op het einde van die dag gewoontegetrouw zijn herenrecht opeist van de nieuwe, zeer jonge vrouwelijke werknemers.² Alles wordt verteld vanuit het perspectief van het meisje. Ze heeft geluk

¹ In een interview zei de auteur daarover: 'daarom heb ik haar geen naam gegeven, ze is symbool van iets wat een bepaalde klasse ondergaat. Of ze ook gekwetst wordt door de feiten, daar ben ik niet zeker van. Al de mensen rond haar weten wat gebeurt, zij weet het niet. Zo wordt zij ook symbool van een soort diepmenselijke onschuld' (Van Hulle, 1984), geciteerd in (Claes, 1987, pp. 45-46).

² Het herenrecht van de fabrieksbazen komt ook voor in *Het hart en de klok* (74).

gehad. Haar vader en haar moeder hebben haar jaren langer thuis gehouden dan gebruikelijk. Ze paste op de kleintjes. 'Er waren nu nog vijf kinderen; het hadden er negen kunnen zijn als de anderen niet in de wieg gestorven waren' (8).³ Daar kwam nog het zoontje van haar oudere zus Nel bij. Nel is zeventien en ze is niet getrouwd. Op zondag komt haar vrijer haar halen en in de winter, als er geen werk is, komt hij vaker. Dan hoort het meisje hen - nadat alle anderen naar bed zijn - beneden stommelen en door de kieren van de vloer van haar kamer ziet ze dat de lamp dan lager wordt gedraaid. Nel heeft 'een heleboel redenen klaar om niet te trouwen' (9).

'Nel was een taaie; ze nam geen blad voor de mond. Het was opwindend te denken dat ze met Nel mee naar de fabriek zou gaan' (9). Ze slapen samen op één kamer. Aan het ontbijt hebben ze het over 'Zwarte Jokke', de meestergast. Hij is de bastaardzoon van Krevelt (66). Haar vader en Nel waarschuwen haar voor hem.

Onderweg halen ze Fientje, de vriendin van Nel, op. Het meisje begrijpt niet veel van de conversatie tussen de twee jonge vrouwen. Ze krijgt de raad mee om het 'keizer maken' door de jongens lijdzaam te ondergaan (30). Het is een soort inwijdingsritueel.⁴ Daarbij wordt bij kinderen op hun eerste werkdag door de jongste collega's de broek uitgetrokken. Dan worden ze met smeerolie ingewreven. Het is voor (arbeiders)meisjes de voorbode van de levenslange handtastelijkheden die ze van jongens en mannen te ondergaan hebben. 'Je bent pas gerust als je in je kist kruipt,' zei Nel ruw' (20).

Ze lopen langs bij Tutti, een oude zonderling die boven een van de steenovens slaapt en lege flessen verzamelt om een kleinigheid te verdienen aan de recyclage. Hij wordt door iedereen geplaagd. Hij is een soort dorpsgek, die vervloekingen orakelt over het gedrag van Krevelt en Zwarte Jokke. De jonge vrouwen vragen hem het meisje te 'zegenen' vóór haar eerste werkdag. Als Tutti een meisje zegent, houdt ze er niets aan over en lijdt ze geen pijn als Krevelt zijn herenrecht uitoefent (26). Het meisje begrijpt niets van het gedoe van de jonge vrouwen en van wat ze over Krevelt en Zwarte Jokke vertellen.

Het meisje werkt als 'steendraagster' samen met een jongen van haar leeftijd onder leiding van de 'steenmaker' Mandus. Tussen de jongen en het meisje ontstaat er ondanks de werkdruk snel een idyllische sfeer. 'Hij glimlachte haar toe en terwijl ze rakelings langs hem heen rende voelde ze een prettige verwarring om die eerste blik van bewondering en gehechtheid' (32).

Tijdens de voormiddagschaft wordt ze door twee jongens keizer gemaakt. Nel komt haar helpen om zich te wassen in een van de spoelbakken. Er staat een grote, donkerharige man in de loods indringend naar haar te kijken. Het is Zwarte Jokke, de bastaardzoon van Krevelt die zijn herenrecht na de eerste werkdag van een meisje naar hem door-

³ De paginanummering verwijst naar de zesde druk uit 1971.

⁴ Dit ritueel komt ook voor in *De duivel vaart in ons*. Daar heet het 'burgemeester maken' (160). Het is een element van sociale controle door de arbeider zelf over hun collega (Van de Maele, 1989, p. 104).

schuift. De jongen, met wie ze een team vormt, maakt voor haar een houten mes om de klei mooi uit de vormen los te maken. Het hare is versleten. Het is in de familie van hand tot hand gegaan.

Tijdens de noenschaft vergezelt de jongen haar als ze voor Mandus jenever moet halen in de herberg. Haar vader blijkt te zijn langs gekomen. Het meisje begrijpt niet goed waarom hij en Mandus bezorgd zijn voor het einde van de werkdag. Na de werkhervatting komt Jokke haar zeggen dat zij na de werkuren nog langs kantoor moet. 'Je moet straks naar kantoor komen. Je moet ingeschreven worden' (60).

Als het zover is, komt Nel haar halen. Ze gaat met haar mee tot aan het kantoor en ze probeert haar voor te bereiden op wat komen zal. Het hoort erbij: de tewerkstelling van de hele familie hangt er van af.

'Ben je geschrokken toen ze je keizer maakten?' vroeg Nel. [...] 'Nu zal het langer duren', zei Nel. [...] 'Een arm mens moet alles nemen zoals het komt. Wij moeten maar laten begaan. We moeten werken om te leven en heel die rotzooi hoort erbij. [...] Het is net als wanneer ze je keizer maken. Het beste wat je doen kan is je rustig houden en laten begaan. Het heeft toch geen zin. [...] 'Je moet nu bij Krevelt gaan', zei Nel. 'Je moet helemaal niet ingeschreven worden. Je moet bij hem gaan en hem laten begaan. Het is als wanneer ze je keizer maken; maar dit is erger. Je moet hem maar laten begaan. Daarom is het niet kwaad dat ze je eerst keizer maken; dan heb je iets doorgemaakt, dan lijkt het niet zo erg meer. Wij hebben het allemaal doorgemaakt. Fientje en ikzelf en de anderen. Ik zal met je meegaan en buiten op je wachten. Misschien duurt het niet lang.' (64)

Dan gaat ze het kantoor binnen. Ze concentreert zich op een schaal sinaasappels.

Ze zag opeens weer die andere sinaasappel voor zich, de eerste en de enige die niet ongenaakbaar buiten haar bereik was geweest, in gedachten opnieuw belevend hoe zij deze laatste voorbije zomer aangespoeld hout aan het rapen waren en hoe die sinaasappel, vlak tegen de oever aan, was komen aandrijven, langzaam en rustig op zichzelf draaiend, vlakbij en toch vreemd en onaantastbaar in het lichtjes van slijk doordesemd water der rivier. (69)

Ze doet de deur dicht en gaat de kamer binnen. 'Ze had plotseling, helder en schrijnend, het gevoel alsof die ene zomerse dag aan de rivier een eeuwigheid geleden door een vreemde was beleefd' (69). Zo eindigt de vertelling.

De sociale context

In *Klinkaart* komen geen concrete historische data voor.⁵ De gebeurtenissen worden gesitueerd in een periode van lange werkdagen voor het hele gezin: vader, moeder en kinderen vanaf zeven jaar (7). In de winter ‘was er slechts werk voor pa’ (8).

De werkdag is inderdaad lang. Ze gingen op weg toen het begon ‘op te klaren’ (14). Ze zag de ochtendmist ‘in slierten schuin over de rivier wegdrijven; terwijl je daar naar keek kon je zo de dag zien doorbreken [...] net of de hemel vol reten zat die gestadig breder werden’ (17). De arbeiders hielden pas op als het ‘begon te schemeren’ (62).

Werkomstandigheden

Het werk is strak hiërarchisch en routineus georganiseerd. De baas, Krevelt, houdt kantoor in een ‘groot vierkant gebouw met grote [...] ramen.’ Hij wordt bijgestaan door een boekhouder, ‘klein en grijs, met een zwart pak en een witte boord’ (67).

Op de steenbakkerij houdt Zwarte Jokke, de meester-gast, scherp toezicht. Hij dwaalt voortdurend over het terrein en ziet er op toe dat de arbeiders hun quotum halen (59-60). Hij drijft zo het tempo aan (42). Wie hardop protesteert, slaat hij in elkaar (47-51).

Onderaan de ladder staan de ‘kleistekers’ die tot hun knieën in het water van de putten de klei opdelfen (27). De ‘kleisters’ houden de opgehaalde klei nat (58). Ze bevoorraden de ‘steenmakerstafels’ (27) (33). Zij verdienen het minst, minder nog dan de kinderen – meisjes en jongens – die als ‘steendragers’ ingezet worden (7).

De eigenlijke productie gebeurt op die steenmakerstafels aan de rand van de droogplaatsen. Die worden elke dag met vers rivierzand bestrooid om het vocht uit de nog natte klinkaards te draineren. Aan die tafels werkt een ‘steenmaker’ die wordt bijgestaan door twee kinderen, de steendragertjes. De steenmaker is verantwoordelijk voor de kwaliteit en de kwantiteit van de productie. Wanneer een kind het tempo laat zakken, schopt hij het (55). Hij wordt zelf door de meester-gast opgejaagd.

De steenmaker kneedt de klomp klei en doet ze in een houten vorm (30). De steendragers en –draagsters brengen ze op een draf naar de aangrenzende droogplaats, schudden ze voorzichtig leeg en ‘zuiveren met [hun eigen, bv] houten mes de binnenkant van de vorm van de kleiresten’ (31).

Elk heeft zijn taak en door het opgelegde tempo verloopt het hele proces routineus. Het wordt aangedreven door een mechanisme van topdown intimidatie van de meester-

⁵ Op de flapttekst bij de derde druk (1956) worden ‘voorjaar 1889’ en een 16-urige werkdag vermeld. Dat was blijkbaar ook bij de eerste druk zo (Weisgerber, 1964 [1968], pp. 268, noot 15).

gast over de steenmaker en van de oudere steendragertjes op de nieuwkomers. Elke nieuwkomer wordt op zijn of haar eerste werkdag tijdens de korte voormiddagschaft keizer gemaakt.

Vrouwen- en kinderarbeid

Ook vrouwen en kinderen werden in het arbeidsproces ingeschakeld – zij het enkel in de zomer. ‘In de winter was er slechts werk voor pa’ (8). De kinderen gingen dan naar school (32). Vrouwen bleven thuis na de geboorte van een kind tot een ouder zusje voor de ‘kleintjes’ kon zorgen. Nel, de oudere zus van het meisje, is zeventien. Ze is niet getrouwd maar ze heeft een kind van haar vriend, die niet bij hen inwoont (8-9). Nel hoefde na de geboorte niet thuis te blijven omdat het meisje op de jongere kinderen en ook op ‘het kleintje’ van Nel paste.

Normaal gingen de kinderen – ook de meisjes – ‘op die leeftijd [van zeven] reeds met de groten mee. Zij zelf had al een paar jaren op de fabriek kunnen staan [...] als moe zelf had willen thuisblijven’ (7). ‘Maar ook va had haar zo lang mogelijk thuis willen houden.’ Haar ouders wilden haar het harde labeur besparen en haar nog even behoeden voor de seksuele intimidatie die er van hoog tot laag heerste.

Seksuele intimidatie

De intimidatie die de arbeid aanstuurt, is sterk verweven met de seksuele intimidatie die de vrouwen treft. Het ‘keizer maken’ initieert de nieuwkomers in de rangorde onder de arbeiders. Suske, de jongen die als steendragersamen met het meisje werkt, werd ook ‘gekeizerd’ (38). Bij de meisjes is de seksuele connotatie van het ritueel sterker, zoals Fientje ervaren heeft (20). Meisjes leren eruit dat vrouwen ook dat moeten ondergaan, dat ze zich beter niet verzetten (20).

Voor het meisje is het des te frustrerender omdat Zwarte Joke, de meester-gast, het hele gedoe voyeuristisch gadeslaat (36-37) (44). Hij zit blijkbaar de hele tijd achter de jonge vrouwen aan. ‘Hij is helemaal geen kwaje’ zei Nel. ‘Hij is alleen maar een smeerlap, en baas op één dag na’ (13). Op hun eerste werkdag moeten ze bij de grote baas, die zijn herenrecht uitoefent. Na die eerste dag komt de bastaardzoon aan de beurt. Nel zoekt de meester-gast blijkbaar ook zelf op. Tutti heeft haar tijdens de middagpauze bij hem vandaan zien komen (42).

De oudere mannelijke werknemers zijn jaloers op de meester-gast. Ze wensten dat hun ook af en toe ‘een van die klui-fjes’ werd toegeworpen die Krevelt voor zijn bastaardzoon voorbehoudt (47). De meester-gast van zijn kant heeft altijd ‘een kwade bui’ op de eerste werkdag van een nieuw meisje (17) (49). Het privilege van het herenrecht, van ‘de

eerste nacht', komt de grote baas toe. Hij schrijft de meisjes in het arbeidsproces en in de seksualiteit in. Daarna pas gaat het recht over naar zijn (bastaard)zoon.

De moraal van het verhaal

De titel *Klinkkaart* - baksteen- verwijst naar het product van de arbeid in een kapitalistische context die een patri focale basis heeft. Het meisje wordt in dit arbeidsproces opgenomen en ze wordt als arbeidster en als vrouw verdinglijkt. Ze begint de dag als een meisje dat zich geborgen wist in de huiselijke sfeer en dat fier is dat ze met de groten mee mag gaan werken. De lange dag loopt uit op de totale vervreemding als arbeidend subject en als vrouw in wording. Wat overblijft is een onderworpen proletarische jonge vrouw.

6.2 De vertelinstanties, de focalisatie en de bewustzijnsvoorstelling

In *Klinkkaart* vertelt een extradiëgetische verteller in een derde-persoonscontext over een personage dat hij laat focaliseren. De verteller behoudt de macht over dit verhaal (Weisgerber, 1964 [1968], p. 197). Hij leidt de focalisatie. Hij rapporteert de uitspraken, de gedachten, gevoelens en gewaarwordingen van een focaliserend personage invoelend – zonder auctoriële aantekeningen – zodat het weten van de verteller lijkt samen te vallen met dat van het personage. Personage en verteller vloeien herhaaldelijk in elkaar over. Want een extradiëgetische verteller kan meekijken met een personage zonder de focalisatie helemaal aan het personage over te laten (Van Luxemburg, Bal, & Weststeyn, 1987, p. 180). Dit is in deze novelle het geval. De focalisatie door het jonge vrouwelijke personage staat onder curatele van de verteller.⁶ Op het continuüm diëgesis-mimesis komt de novelle als consonant bewustzijnsverhaal in de buurt van de monologische technieken. Er is een hoge mate van interferentie tussen vertellertekst en personagetekst.

⁶ Die omschrijving ontleen ik aan Maaike Meijers analyse van Madelon Székely-Lulofs' koloniale roman *Koelie* uit 1932 (Meijer, 1996, pp. 152-169).

De vertelinstantie

In deze novelle is er een bevoogdende extradiëgetische verteller. De personages komen slechts met intradiëgetische uitspraken aan bod. Het meisje zelf zegt weinig. Haar zus Nel levert samen met haar vriendin Fientje een vrouwelijke stem. De mannelijke inbreng komt gotendeels van Mandus.

De extradiëgetische-heterodiëgetische verteller

Er is in *Klinkkaart* een dominante extradiëgetische-heterodiëgetische verteller aan het woord. Hij treedt niet zelf op binnen de geschiedenis en hij verwijst nergens naar zichzelf als verteller. Hij bepaalt de structuur van het vertelde. Hier kiest hij voor een chronologische structuur van zonsopgang tot zonsondergang en hij beslist wat er verteld wordt. Hij bouwt een spanning op naar die ‘eerste nacht’ toe. Hij selecteert de relevante gebeurtenissen en hij presenteert het bewustzijn van het naamloze personage zonder haar eigenlijk te citeren. Hij blijft daarbij doorgaans dicht bij de stijl van denken van het personage, zodat het weten van de verteller lijkt samen te vallen met dat van het jonge personage. Toch bewaart hij een zekere afstand. Hij licht tussendoor de onwetendheid en de onderworpenheid van het personage toe.

Ze stond op met de werktuigelijke spoed waarmee ze steeds de bevelen van va en moe opvolgde.

Met een schuldig gevoel besepte ze dat Nel [haar oudere zus, bv] haast al die tijd had lopen praten zonder dat zij er iets van begrepen had. (15)

Of over een gesprek tussen haar zus Nel en Fientje, een vriendin van haar:

Ze glimlachte verstrooid, uit een soort kinderlijke beleefdheid, terugdenkend aan die ordeloze stroom van woorden waarvan ze het verband slechts half begrepen had. (18)

Het maakt van hem een bevoogdende verteller: hij weet veel meer dan het personage. Doordat hij haar consequent geen naam geeft, creëert de vertelinstantie bovendien een afstand van waaruit over haar verteld wordt. Hij legt ook herhaaldelijk de nadruk op haar onwetendheid, op haar onbegrip. Zo verheft de vertelinstantie zichzelf (en de lezer) boven het arbeidersmeisje. Volgens Susan Lanser wordt een ongemarkeerde verteller door lezers doorgaans als mannelijk geconcipieerd omdat een mannelijke verteller in de westerse patriofocale cultuur een hogere autoriteit geniet (Lanser, 1995, p. 87).

De intradiëgetische uitspraken

De dominante extradiëgetische verteller leent in dialogen de vertelling heel af en toe in intradiëgetische uitspraken uit aan het meisje, en geregeld aan oudere jonge vrouwen als Nel en Fientje. Maar ook aan mannen als Tutti, Zwarte Joke en anderen, vooral aan Mandus. Die dialogen brengen telkens een belangrijk aspect ter sprake. Toch zijn de replieken inhoudelijk niet consistent genoeg om te spreken van intradiëgetische vertellers. Daarom verkies ik hier de term intradiëgetische uitspraken.

Uitspraken van het meisje

Het meisje zegt heel weinig. Haar intradiëgetische uitspraken komen voor in de ochtend-scène in de besloten huiselijke kring en tijdens de schaften in de korte gesprekken met de jongen met wie ze als steendraagster samenwerkt (38-40) (51) (62). Tussen die twee ontstaat er snel een prille idyllische sfeer, waarover een donkere schaduw hangt. In de ochtend stelt ze Nel een vraag over die Zwarte Joke waarover haar vader en Nel het hebben. Hij beheerst met zijn donkere ogen de scène van het keizermaken. In de eerste scène met de jongen doemt het beeld van de meestergast ook bij haar op. 'Je hebt een groot mes', zei ze, denkend aan de starre blik van Zwarte Joke' (38). In die gemoedelijke scènes is er een sfeer van geborgenheid en onschuld. Maar daarover hangt onmiddellijk de dreiging die van de meestergast uitgaat.

De dialogen tussen de andere personages gaan telkens over die seksuele dreiging die het meisje boven het hoofd hangt en waarvan zij geen besef heeft. Of ze gaan over de onderdrukkende sfeer op de werkvloer waarvan de arbeiders het slachtoffer zijn en waarop het meisje evenmin zicht heeft. Zij vindt het immers een fijne gedachte dat ze voortaan net als de volwassenen kan werken (11). Gaandeweg pas voelt ze vermoeidheid opkomen (57). De vervreemding neemt alleen maar toe.

Het meisje registreert die dialogen. 'Ze hoorde Fientje zeggen' (20). 'Ze vroeg zich af waar die twee [Fientje en Nel, bv] al die woorden haalden en hoe ze het voor elkaar kregen die allemaal te verstaan' (27).

Uitspraken van Fientje en Nel

Het gesprek tussen Fientje en Nel gaat over het seksuele misbruik door de meestergast en door de mannen in hun leven over het algemeen (16-27). Fientje zegt:

Sooi [de vriend van Fientje, bv] is waarachtig een kruis, weet je. Ik begrijp soms zelf niet waarom ik me aan hem gelegen laat. [...] Maar hij is toch geen kwaai. Hij zou geen vlieg kwaad doen [...] of ze zou een rok moeten aan hebben. (18)

'Je bent pas gerust als je in je kist kruipt', zei Nel ruw. 'En ze mogen voor mijn part de mijne met vijfduimers nagelen'. (20)

Hun advies aan het meisje is zich niet te verzetten. ‘Dat zijn van die dingen die je meemaakt kleine. ’t Beste is dat je maar laat begaan’ (20).

Toch zoeken de jonge vrouwen het zelf op.

‘Voor jou [Fientje, bv] mogen ze best in alle maten komen’, zei Nel, die er weer zin in leek te krijgen.

‘Jij [Nel, bv] moet ook niet bang zijn, bijlange niet.’ De twee taaien stootten elkaar aan en schenen reusachtig veel pret te hebben. (19)

Wat hen stoort aan de genderverhoudingen is dat ze als vrouwelijke persoon niet gerespecteerd worden. Nel zegt:

‘Jokke is een knappe vent. Je zou pret met hem kunnen beleven als hij niet was wie hij was. Maar je bent afval voor dat soort lui.’ (65)

Dat geldt voor Krevelt en Zwarte Jokke, en voor mannen over het algemeen. Nel heeft dan wel een kind met haar vriend, maar ze wil een man liever niet voordurend in haar buurt om door hem in haar doen en laten niet beknot te worden. ‘Nel zelf scheen daar niet erg op [op trouwen, bv] verlekkerd te zijn’ (9).

Uitspraken van Mandus

In de dialogen van Mandus met het meisje en de jongen (54-56) en met Zwarte Jokke (59-61) gaat het over de frustratie van de arbeiders en hoe openlijk verzet vergeefs en dom is. Een arbeider die hardop zijn ongenoegen uitte, werd door de meestergast neergeslagen (47-48). Mandus zelf kropt zijn frustratie op; hij drinkt en reageert zich soms af op zijn ondergeschikten.

‘Maar je kan je mond ook anders open doen [...]. Zonder dat je van Jokke op je donder krijgt. Ik doe hem liever open om de tuit van een kruik [...]. Een goeie borrel zet je over een hele boel heen. Al de rest is onzin. Het helpt je geen zier. (54)

‘Als ik dronken word moet je daar niet op letten’ zei Mandus. ‘Als ik gemeen word en begin te schelden, dan denk je maar ‘stik’. Je moet me maar laten razen. Dat gaat over en ik meen het niet. Jullie werken goed’. (55)

Mandus is als oudere man – net als de vader van het meisje – nog het meest gefrustreerd om wat meisjes te wachten staat: ‘Ik dank de hemel dat ik thuis alleen maar jongens heb’ (61).

Die intradiëgetische uitspraken schetsen voor de lezer de dubbele uitbuiting die het meisje voor de rest van haar leven te wachten staat. De extradiëgetische verteller last ze in zijn vertelling in omdat het meisje daartoe geen bekwame intradiëgetische vertelinstantie zou zijn. Tegelijk versterkt hij de indruk van onschuld van het jonge vrouwelijke

personage. Haar uitspraken laten een kinderlijke onschuld uitschijnen, die contrasteert met de voor haar onbegrijpelijke uitspraken van de andere personages.

Het meisje legt hij wel intradiëgetische uitspraken in de mond in de idyllische passages met de jongen. Tijdens de schaft snijdt hij een nieuw eikenhouten mes. Zij reageert er bewonderend op: 'Een meisje zou daar geen weg mee weten. Ik zou rap in mijn vingers snijden. Een stuk eik is helemaal wat anders dan een aardappel' (39).

De focalisatie

De focalisatie biedt een venster op de narratieve wereld en ze reguleert de imaginaire perceptie van de lezer (Jahn, 1999, p. 95).

Hier leent de extradiëgetische verteller de focalisatie ogenschijnlijk volledig uit aan het meisje. Door haar wordt de lezer ingelicht over het landschap, de aard van het werk, de mensen en hun woorden. Ook de intradiëgetische uitspraken van de anderen worden in haar focalisatie geïntegreerd. Zij registreert die gesprekken, al begrijpt ze de draagwijdte ervan niet. Ze zijn object van haar focalisatie. Zij geeft haar (ap)perceptie ervan weer.

Na een twistgesprek tussen Tutti en Mandus reflecteert ze daarover (40-43): 'Mandus was een taaie. Ze had dat van hem niet gedacht, hij scheen zo rustig en gesloten en met zijn gedachten bestendig bij zijn werk.' En over Tutti: 'Ze verwonderde zich erover dat hij de ruzie zo spoedig vergeten had' (43).

De overkoepelende extradiëgetische verteller reguleert de personagegebonden focalisatie. Hij geeft weer wat zij voelt, ziet, hoort en al dan niet beseft. Hij citeert haar niet. Hij geeft geleidelijk aan meer inhoud aan haar focalisatie die hij op die manier begeleidt en manipuleert. Hij vult haar 'beperkte' focalisatie aan met de perceptie van de andere intradiëgetische sprekende personages.

De verteller is met een term van Mieke Bal in feite de (overkoepelende) vertellergebonden focalisator, die omdat hij toegang heeft tot de visie van verschillende personages, de focalisatie door de 'interne personagegebonden focalisator' manipuleert (Van Luxemburg, Bal, & Weststeyn, 1987, pp. 127-128).

In die constellatie weet de extradiëgetische verteller-focalisator meer dan de personagegebonden focalisator. Die laatste is in *Klinkaart* een jong meisje, een kind nog, dat uit haar onschuldige kindertijd brutaal in de harde wereld van de vrouwelijke arbeider gekatapulteerd wordt. De lezer gaat bij een ongemarkeerde verteller-focalisator automatisch uit van een volwassen mannelijke instantie, voor wie het in dit geval moeilijk zal zijn om het naïeve, onschuldige bewustzijn van die personagegebonden focalisator niet te corrumperen. De verteller en de lezer weten zodoende meer dan het meisje. Die hele

vertelwijze drijft op de scheefgetrokken verhoudingen tussen baas en werknemer en tussen mannen en vrouwen. De burgerlijke (mannelijke?) lezer wordt daarmee deelgenoot aan de sociale en seksuele onderwerping van het meisje.

Dit overzicht in weten is een aspect van de bevoogding. De lezer kent – en kende bij het verschijnen (1954) – de ideologische achtergrond van het auteursbeeld. Voor Weisgerber was dat in ieder geval evident. Volgens hem kiest Van Aken hier duidelijk voor een derdepersoonsvertelling waarbij het personage afhankelijk is van de extradiëgetische vertelinstantie. Daarmee demonstreert hij de ‘onderworpenheid van het proletariaat’. Zo wordt het naamloze personage ‘een symbool van het kind als slachtoffer van het kapitalisme’ (Weisgerber, 1964 [1968], p. 198). Tegelijk toont *Klinkaart* ook de onderworpenheid van de vrouw in een extreem patrifoocaal systeem.

De identiteitsrelaties tussen vertelinstantie en focalisatie

$$P \dagger V / V = F_{\text{extr}} / F_{\text{extr}} \dagger A$$

$$P = F / F \dagger A$$

De ‘niet-personagegebonden’ verteller geeft de focalisatie te leen aan een personage. Hij overkoepelt, reguleert en vult die focalisatie aan. Zijn focalisatie is exoperspectivisch. Object van zijn focalisatie is de focalisatie (haar perceptie en apperceptie) van het personage aan wie hij de focalisatie afstaat. Het meisje focaliseert constant, maar de extradiëgetische verteller-focalisator blijft overkoepelend dominant.

Die personagegebonden focalisatie is eveneens exoperspectivisch. Object ervan is de fysieke omgeving, de arbeid, en vooral de andere personages en hun perceptie van de scheve arbeids- en genderrelaties. Die zijn doordrongen van gewelddadige machtsverhoudingen.

Haar perceptie en apperceptie worden sterk gekleurd door het sociale perspectief van die dominante verteller-focalisator. De (ap)perceptie van de andere personages als Nel, Fientje en in mindere mate Mandus wordt in de focalisatie van het meisjespersonage geïncorporeerd. Het meisje begrijpt de situatie immers niet. Zij krijgt ook nergens verantwoordelijkheid. Nel beslist voor haar en Nel interpreteert voor haar. Het meisjespersonage is niet het eigenlijke en unieke subject van die focalisatie. De lezer identificeert zich dan ook slechts ten dele met haar. Die identificatie loopt vooral over Nel, maar ook over

Fientje, Mandus en de arbeiders. De focus ligt op de weerloze, machteloze onderdrukten: de arbeiders en de jonge vrouwen die twee keer het slachtoffer zijn.

Bij de arbeiders ligt de klemtoon op hun machteloosheid. Mandus zwijgt, knikt en hij drinkt zijn frustratie van zich af (54-61). De naamloze arbeider die wel zijn frustratie uitspreekt, wordt door de meestergast neergeslagen en zo de mond gesnoerd.

Ik zeg altijd maar dat je geen nagel moet hebben om je gat te krabben om te weten hoe prettig het is dat je je mond kan opendoen zonder een klad gewijde grond tussen je tanden te krijgen, zelfs al is het van geeuwhonger. (48-49)

De mannelijke arbeiders zijn daarenboven gefrustreerd omdat zij geen kans krijgen bij de jonge vrouwen. 'Zelfs uit tweede hand raken wij niet gediend [...] Heb je ooit meegemaakt dat Krevelt mij een van die kluijjes toewierp?' (47) Zelfs van de oude Tutti, die 'ze niet alle vijf bij elkaar [heeft]' en die 'misschien [...] al helemaal niets meer [voelt]', veronderstelt Fientje dat 'hij misschien liever zelf al die jonge katjes [zou willen] knijpen'; dat hij 'lust had om op Krevelts gras te bleken' (26).

Wat vrouwen door mannen wordt aangedaan is het object van de focalisatie waarvan Nel in feite het subject is. Bij de jonge vrouwen ligt de focus op de seksuele uitbuiting door Krevelt en vooral door de meestergast en door de altijd te gretige mannen. 'Voor ik wist hoe laat het was kon ik met zijn handen geen blijf' (17), zegt Fientje over haar vriend Sooi. Vrouwen zullen pas rust kennen als ze 'in hun kist kruipen' (20).

Tegelijk wordt ook de uitbuiting van hun arbeid belicht. Ze moeten werken om mee in het onderhoud van het hele gezin te voorzien. En om aan werk te geraken en het te behouden moeten ze zich neerleggen bij de seksuele uitbuiting door Krevelt en zijn bastaardzoon (63). Als ze ouder worden en het tempo als steendraagster niet meer aan kunnen, wordt hun werk zwaarder en verdienen ze als kleister minder dan hun dochters.

Moe zag er als gewoonlijk afgesloofd uit. Haar gezicht zat vol vuile rimpels en haar handen waren erg gekloven van de hele dag in de natte klei te werken. Je vroeg je af hoe ze met zulke vingers nog de ganse zondag kon zitten naaien en verstellen. (10)

De bewustzijnsvoorstelling

De analyse van de bewustzijnsvoorstelling hang ik op aan de openingsscène van *Klinkaart*. Die passage is illustratief voor de hele novelle. De bewustzijnsweergave schuift als consonant bewustzijnsverhaal op in de richting van de monologische technieken. Er is een hoge mate van tekstinterferentie tussen vertellertekst en personagetekst. De spanning daartussen is wezenlijk voor het effect van deze novelle op de lezer.

In essentie is het bewustzijnsverhaal eerder de weergave van de gedachten, gevoelens en gewaarwordingen waarvan het onschuldige jonge vrouwelijke personage zich bewust wordt dan een verslag daarvan door een (verondersteld) mannelijke extradiëgetische verteller. *Klinkkaart* confronteert de lezer met het lot van het meisje en met het mededogen van de verteller.

[1] Ze werd wakker van de kou. [2] Het was nog erg duister, ook aan de kant van het dakraam, waar ze werktuigelijk naar keek. [3] Ze hoorde Nel in de kamerpot wateren en dan pas besepte ze dat Nel de dekens helemaal opzij gesmeten had toen ze uit bed was gestapt. [4] En dat het vanaf vandaag elke dag zo zou zijn. [5] Het was net iets voor Nel, om haar op die manier wakker te krijgen. [6] Ze vroeg: 'Is het tijd?' weifelend of ze meteen op zou staan of de weggesmeten dekens weer over zich heen zou trekken.

[7] 'Moe en Va zijn al op' zei Nel. [8] Ze kwam behaaglijk steunend overeind en vroeg een beetje spottend: 'Moet jij ook?'

[9] Ze zei: 'Nee', blozend in het duister en hoorde hoe Nel de pot weer onder het bed schoof. [10] Ze moest natuurlijk wel en Nel wist het. [11] Je kan nu eenmaal niet een hele nacht slapen zonder te moeten. [12] Eigenlijk was het hoog tijd; doch ze wachtte tot Nel naar beneden zou gaan. (5)

[1] [2] [3] De novelle begint in medias res en geeft de perceptie van het reflecterend bewustzijn weer. Een extradiëgetische vertelinstantie stelt het bewustzijn van een onbekende 'ze' voor: wat ze voelt (de ochtendkou), ziet (het duister), hoort (het plassen van haar zus Nel) en besepte (haar zus had de dekens helemaal opzij geschoven). De externe verteller citeert haar niet en geeft geleidelijk een gedetailleerde inhoud door middel van een inhoudelijke parafrase in de stijl en de woordkeuze van de verteller: 'werktuigelijk', 'wateren'. Hij gebruikt daarbij werkwoorden van bewustzijn als 'besepte ze' zoals in een consonant bewustzijnsverhaal gebruikelijk is. Het weten van de verteller lijkt daardoor samen te vallen met dat van het personage.

In [4] en [5] wordt de gedachte van het personage gepresenteerd in de stijl (van denken) van het personage in de vrije indirecte rede.

Vanaf [6] verschuift de vertelgrammatica naar een personagetekst [van een 'vertelinstantie die qua identiteit gelijk te stellen is met een personage uit het verhaal' (Bal, 1985 [2009], p. 21)]: directe rede met een inleidende zin, snel weer overgaand in de vrije indirecte rede ('weifelend of ze'). Weifelend is niet de woordkeuze van een meisje dat amper naar school is geweest.

[7] [8] [9]: Hier wordt in de taal van de personages ('Moe en Va') een korte dialoog in de directe rede (met inleidende zin) weergegeven. De uitgesproken frasen worden begeleid door zinnen waarin gesuggereerd wordt wat er zich bij de beide personages in het bewustzijn afspeelt ('behaaglijk steunend', 'een beetje spottend', 'blozend in het duister'). In een dialoog geeft de verteller de vertelling aan een secundaire verteller (Bal & Tavor,

1981, p. 50). Die dialoogweergave als geheel kan worden toegeschreven aan de extradi-
egetische verteller, die toegang heeft tot de beide bewustzijnen en die ook kan weergeven
in welke bewustzijnstoestand de zinnen worden uitgesproken. Tegelijk kan het ook het
aanvoelen van het personage zijn, zowel van de toon van de woorden van haar zus als van
haar eigen gemoedstoestand. Zoals in [1] is 'blozend in het duister' ambigu. Ook de woord-
keuze ('behaaglijk steunend') is niet direct die van een twaalfjarig meisje. Passages als
deze zetten vanaf het begin van de novelle de toon. Over de schouder van een personage-
gebonden focalisator spreekt een verteller-focalisator mee. Die overkoepelende vertel-
ler-focalisator geeft de lezer toegang tot de visie van verschillende personages en hij be-
geleidt ze.

[10] De verteller geeft haar bewustzijn opnieuw in de vrije indirecte rede weer,
waarbij de stijl van denken van het vertelde personage gerespecteerd wordt.

Zin [11] staat in de OTT. Het is personagetekst in de vrije directe rede. Door alge-
mene uitspraken over de menselijke natuur neemt de verteller een zekere afstand van
het weten van het personage waardoor het bewustzijnsverhaal even dissonant wordt.

In [12] geeft de externe verteller het bewustzijn van het personage opnieuw in de
vrije indirecte rede weer, waardoor de afstand tussen het weten van de verteller en dat
van het personage weer wordt opgeheven. Het bewustzijnsverhaal is opnieuw consonant.

De tekstinterferentie zorgt voor een voortdurend wisselende spanningsverhouding
tussen de gedachte- en gevoelswereld van het jonge, nog ongerepte arbeidersmeisje en
het overkoepelend inzicht van de verteller die de genderverhoudingen en de sociale con-
text doorziet. De lezer, van wie het weten aansluit bij dat van de verteller, wordt daardoor
op een dubbel spoor gezet. Enerzijds gaat hij mee in het onschuldige bewustzijn van het
meisjespersonage. Anderzijds is hij zich zoals de verteller bewust van de bredere context.
Hij voelt mededogen met en verontwaardiging over het lot van het personage.

Vertelinstantie, focalisatie, bewustzijnsvoorstelling en de vrouwelijkheidsconstructie

Uit de narratologische analyse en uit de aangehaalde citaten zijn de contouren van de
vrouwelijkheidsconstructie af te leiden. Narratologisch staat de vrouwelijke personage-
gebonden focalisator onder curatele van een overkoepelende, bevoogdende vertelin-
stantie, die als mannelijk kan worden ervaren. De focalisatie staat onder voogdij en de
bewustzijnsweergave pendelt tussen vertellertekst en personagetekst.

Vrouwen – ook jonge meisjes – worden ingezet als arbeidskrachten. Hun inkomen –
hoe laag ook – is broodnodig om het gezin te onderhouden. Het zijn lange werkdagen.

Vrouwen hebben veel kinderen over wie ze de zorg overlaten aan het oudste meisje zolang die nog geen zeven is. Het werk is hard en de zondag gaat op aan naai- en verstelwerk.

Jonge vrouwen garanderen de tewerkstelling van zichzelf en van het ganse gezin door de hun opgedrongen seksuele beschikbaarheid. De mannelijke begeerte voelt ook in hun persoonlijke relaties aan als een levenslang kruis. Ze ondergaan die mannelijke begeerte lijdzaam. Als ze abstractie maken van de uitbuiting kunnen ze er ook zelf ‘pret’ aan beleven. Een ‘taaie’ als Nel zoekt de meestergast ook zelf op. Met haar vriend blijft ze op tot de anderen naar bed zijn, maar ze wil liever niet met hem trouwen.

In de constructie van het jonge vrouwelijke hoofdpersonage komt ook het erotisch ontwaken aan bod. Ze wordt ‘warm en opgewonden’ als ze merkt dat de jongen bloost als hij opmerkt dat zij mooi is.

6.3 Karakterisering van de personages

Klinkaart is het verhaal van jonge vrouwen – het meisje, Nel, Fientje – die als vrouwelijk subject onderworpen zijn aan de normen van wat Simone De Beauvoir omschreef als het ‘paternalistisch kapitalisme’ (De Beauvoir, 1949 [1978], p. 78). Patriarchaat en kapitalisme als ideologische constructen leveren dan samen het masterverhaal.

Tussen beide subteksten is er een verband te leggen. Lacan stelde dat Marx en Freud ‘sont compatibles’ (Lacan, 1971-1972, p. 143). Beide vertogen zijn ‘homoloog’ (Vanheule, 2016). Evenzo is voor Hannah Arendt de psychoanalyse de conceptualisering van de trends in de samenleving. Wie het kapitalisme wil analyseren moet de psychoanalytische theorie analyseren waarop het expliciet of impliciet steunt (Arendt, 1958, p. 322).

Vanaf de late jaren 1960 formuleerde Lacan bedenkingen over een kapitalistisch discours naast de vier andere discourses die hij tot dan hanteerde. Hij interpreteerde het als een variant van het ‘discours du maître’, waarin de ander gereduceerd wordt tot een object (Vanheule, 2016).

Marx en Engels demonstreerden hoe het individu van zichzelf vervreemd wordt tot ‘labour power’ (reïficatie en aliënatie). Evenzo stelt Lacan dat sublimatie (Über-Ich) niet kan bestaan zonder repressie (van het Es) (Pavon-Cuéllar, 2017). De ultieme vervreemding die in deze novelle bij het meisjespersonage geconstrueerd wordt, is het gevolg van de repressie die inherent is zowel aan het patriarchaal als aan het kapitalistisch vertoog. Daarbij zijn vrouwen twee keer het slachtoffer. De Beauvoir verwijst naar August Bebel, de mede-oprichter en leider van de Duitse Sociaaldemocratische Partij (De Beauvoir, 1949 [1978], p. 78). Bebel schrijft: ‘De vrouw en de arbeider hebben beiden dit gemeen, dat zij

sedert oeroude tijden de onderdrukten zijn, en dat, [...] de vrouw [...] door hem [de arbeider, bv] zelf als een minder wezen werd en wordt beschouwd en behandeld' (Bebel, 1879 [2015]).⁷

De karakterisering van de vrouwelijke personages hang ik daarnaast op aan de perceptie van het meisjespersonage dat als focalisator de gebeurtenissen, de omgeving en de andere personages waarneemt. Het meisje zegt niet veel. Haar focalisatie is vooral zintuigelijk. De inhoud van die (ap)perceptie en de verwoording ervan in de bewustzijnsvoorstelling reveleren volgens Jouve de ideologische lading die de personages kregen.

Het masterverhaal

Klinkaart herschrijft in de geschetste genderverhoudingen het onbewuste, en zodoende imaginaire, verband tussen patriarchaat en kapitalisme.⁸

In het patriarchaat staan macht, autoriteit en controle centraal (Celis & Meier, 2006, p. 199). Tussen gender en macht is er een manifest verband (Butler, 2004 [2012], p. 11). In een patriarchale cultuur zijn het de mannen die de controle, met inbegrip van fysiek geweld, uitoefenen over de seksualiteit en het lichaam van de vrouw (Celis & Meier, 2006, p. 199). Vrouwen zijn in de fallische cultuur eigendom van mannen en ze worden onder mannen uitgewisseld (De Lauretis, 1984, p. 18). Patriarchale dominantie houdt vanzelf onderwerping en onderworpenheid in.

Een dergelijk hegemoniaal gendervertoog is een regulerende machtsoperatie en als dusdanig een ideologisch apparaat. Het stelt het dominante ontwerp als natuurlijk voor (Butler, 2004 [2012], p. 328). Met Foucault stelt Teresa de Lauretis dat seksualiteit geconstrueerd is in overeenstemming met de politieke doelstellingen van de dominante klasse (De Lauretis, 1987, p. 12). Anderzijds spelen patriarchale genderopvattingen een belangrijke rol in de historische constructie van de kapitalistische verdeling van 'labour power' (Barrett M., 1985, p. 74). Macht en geweld spelen zodoende mee in het gendervertoog omdat ze noodzakelijk zijn voor de constitutie en het behoud van de sociale orde.

Als hegemoniaal model staan in het 'paternalistisch kapitalisme' zoals De Beauvoir het omschrijft macht, autoriteit en controle centraal (De Beauvoir, 1949 [1978]). Voor

⁷ De Gentse socialistische leiders Edmond Van Beveren en Eduard Anseele waren met de teksten van Bebel bekend (<http://www.socialisme.be/nl/12881/bebel>).

⁸ 'L'idéologie représente le rapport imaginaire des individus à leurs conditions réelles d'existence' (Althusser, 1970 [2008], p. 38).

Lévi-Strauss behoort ook de publieke of de sociale realiteit altijd aan de mannen (De Beauvoir, 1949 [1978], p. 97).

In *Klinkkaart* hebben Krevelt en zijn bastaardzoon de macht en de controle niet alleen over de arbeidskracht – ze gebruiken vrouwen ook als arbeidsreserve – maar ook over de seksualiteit en het lichaam van de vrouw. In een stelsel dat gebaseerd is op privébezit is de vrouw een deel van het mannelijk erfdeel, eerst dat van de vader, later dat van haar man (De Beauvoir, 1949 [1978], p. 108). Het erfdeel gaat over van de vader naar de zoon. Het herenrecht gaat van Krevelt na de eerste dag naar de bastaardzoon, Zwarte Jokke.

Als vertoog stelt het patriarchaal kapitalisme reglementeringsprincipes ter beschikking. Voor Judith Butler corresponderen zulke principes met het Über-Ich bij Freud (Butler, 2004 [2012], p. 83) en met de ik-idealen bij Lacan (Butler, 1997 [2001], pp. 108-110). Subjectivering als ‘subjection’, ‘assujettissement’ houdt in dat het subject zich onderwerpt aan de macht (Butler, 1997 [2001], pp. 7-8).

De autoriteit van de sociale orde wordt in de patriarchale ideologie gepresenteerd als het Absolute Subject (god, koning, ...) (Althusser), geciteerd in (Belsey, 2011, p. 342). Dit Absolute Subject correspondeert met Freuds Oervader en met Lacans imaginaire (polygame en onnipotente) Vader.⁹ Die imaginaire polygame en onnipotente oervader beschikt over alle vrouwen. Die beschikking gaat na de (imaginaire) dood van de vader, eventueel de vadermoord, over op de zonen.

In *Klinkkaart* wordt Krevelt gerepresenteerd als zo’n verheven figuur. Hij ‘troont’ in het imposante stenen gebouw met de grote verlichte ramen (66). Hij maakt gebruik van zijn herenrecht en hij schuift de meisjes door naar zijn bastaardzoon. Nel verwijt die laatste dat hij zijn vaders ‘spel meespeelt in plaats van hem zijn laarzen op zijn vuile smoel te zetten tot er niets meer van overbleef. De smerige, smerige bastaard’ (66).¹⁰ De arbeiders (lees: die andere zonen) beklagen zich erover dat de kluijjes hun niet worden toegeschoven. Zij ontlenen aan de oervader wel het recht om de vrouwen lastig te vallen. Nel waarschuwt haar zusje: ‘En dan [na Krevelt, bv] komen die anderen en laten je geen rust met hun gezeur wanneer je ook eens pret wil hebben’ (64).

⁹ Freud creëerde die mythe over de oerhorde en de oervader zelf om zijn theorie over oedipaliteit een basis te geven (Verhaeghe, 2014, p. 14).

¹⁰ Een verwijzing naar de imaginaire vadermoord bij Freud. In zijn herinterpretatie van Freuds gebruik van de oedipusmythe formuleert Erich Fromm de hypothese van de vadermoord: ‘dat de mythe kan worden opgevat als een symbool niet van de incestueuze liefde tussen moeder en zoon, maar van het in opstand komen van de zoon tegen de autoriteit van de vader in de patriarchale familie; dat het huwelijk van Oedipus en Jokaste slechts secundair is, alleen een van de symbolen van de overwinning van de zoon, die zijn vaders plaats inneemt en hiermede al zijn privileges’ (Fromm, 1951 [1980], p. 135).

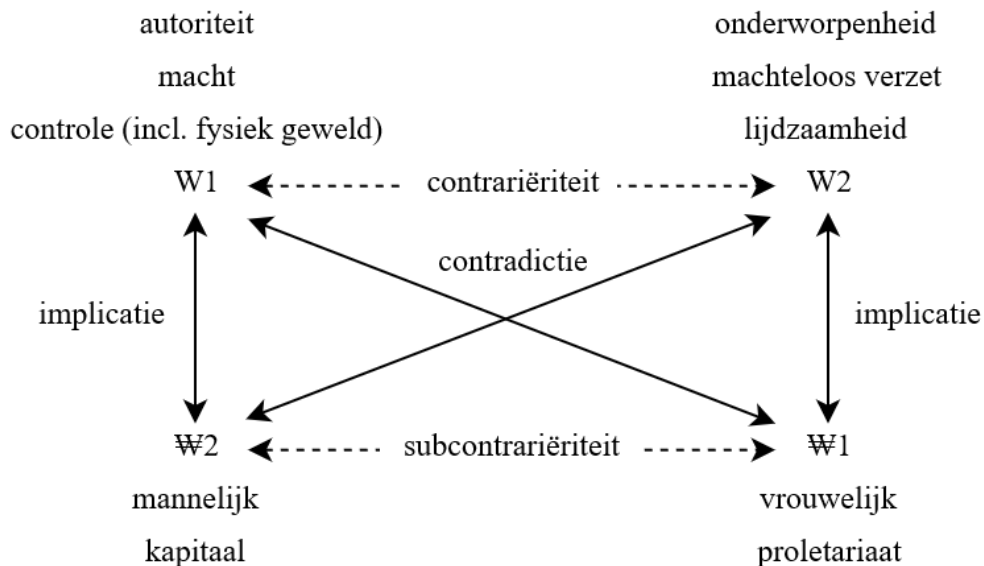
Ideologeem

De onbewuste gendertegenstellingen met hun contradicties worden in *Klinkaart* in de personages gerepresenteerd. Met het ideologeem als heuristisch instrument leidt de analyse van de personages naar de contradictorische ideologische waarden onder het ‘paternalistische kapitalisme’. Autoriteit, macht en controle, met inbegrip van fysiek geweld zijn de mannelijke en kapitalistische waarden. Onderwerping, machteloos verzet en lijdzaamheid zijn de vrouwelijke en proletarische tegenhangers.

Een semiotisch vierkant illustreert de complexe relaties tussen die waarden, die in deze novelle gestalte krijgen in het meisjespersonage dat als arbeidster en als vrouw geïnitieerd wordt in de paternalistische-kapitalistische cultuur.

In de personages manifesteert zich een inconsistente synthese die het resultaat is van de dialectische semiotische dynamiek. De contradictorische waarden worden in het semiotisch vierkant initieel in de hoekpunten in een binaire oppositie voorgesteld. Die conceptuele eindpunten zijn evenwel lege betekenaars. De concrete articulatie van die waarden in de personages is altijd het resultaat van combinaties en permutaties in de semiotische dialectiek van de negatie. De vrouwelijkheid die in het meisjespersonage gearticuleerd wordt is een andere permutatie/combinatie dan die in het personage Nel.

De analyse van de relaties binnen het semiotisch vierkant brengt de onbewuste contradicties aan het licht die in de personageconstructie meespelen.



De contraire waarden W1 en W2

W1 Autoriteit, macht en controle worden in hun absolute vorm gerepresenteerd door Krevelt in zijn massief stenen gebouw aan de rand van werkplaats. Hij 'schrijft' het meisje als werkneemster en vooral als vrouw 'in'. Na die 'eerste nacht' gaat zijn macht over haar over naar zijn bastaardzoon, Zwarte Jokke, de meestergast.

Autoriteit

De figuur van Jokke straalt autoriteit uit. Het meisje merkt hem voor het eerst op nadat hij heeft toegekeken toen ze 'gekeizerd' werd.

Ze keek op en zag de man die haar stond aan te kijken. Hij stond in de andere loods en hij was zo lang dat hij tot over de derde dwarsbalk reikte. Hij was mager, breed in de schouders en heel knap. Ze had nog nooit een man gezien die zo knap was, met zijn bruine huid en zijn pikzwart haar dat in korte diepe golven achteruit gekamd lag. Hij bleef haar zwijgend aanstaren, zonder uitdrukking in zijn ogen, langzaam kauwend op een pruim. (36)

Van die 'starende, onbeweeglijke Jokke' gaat voor het meisje een 'beangstigende klaarte' uit (40).

Ook van Mandus en de vader gaat autoriteit uit. 'Ze herinnerde zich opeens hoe ze zich vroeger vaak had afgevraagd hoe hij [haar vader] het klaar speelde om bij het drinken zijn snor niet nat te maken' (12). Haar vader heeft als gezinshoofd voor haar een vanzelfsprekende autoriteit, al botst die op de grenzen van Nel die 'een taaie' is (30) (49).

Het meisje staat ook in bewondering voor de manier waarop Mandus de klei manipuleert en de werkorganisatie onder controle houdt 'alsof de toverhanden van Mandus ook haarzelf en de jongen net als de klei en het water en het zand gewichtloos in hun ban deden bewegen' (32-33). Het meisje voelt onmiddellijk aan dat ze niet bang voor hem hoeft te zijn (29). Hij heeft voor haar iets vaderlijks over zich.

Van de andere mannelijke arbeiders gaat geen autoriteit uit, al zijn ze volgens Nel 'allemaal dezelfde' (29). Ze delen alleszins de macht over vrouwen.

Macht

Mandus heeft macht over de kleisters en de steendragers in zijn team (28). Een kort bevel en zij reageren prompt (33).

De gedelegeerde macht van de bastaardzoon wordt evident door het gegeven dat de arbeiders demonstreren hoe ijverig ze aan het werk zijn als hij in hun buurt opduikt en in de waardering die hij met een dreigende ondertoon uitspreekt over Mandus' werk (59-60). Over de vrouwen oefent Jokke macht uit door het hem uitgeleende herenrecht. Zijn macht over hen reikt echter verder.

Hij maakt als man indruk op Fientje en Nel. Zij zouden pret met hem kunnen beleven als hij 'niet was wie hij is' (65). Dat hij zich op het herenrecht beroept, maakt van hem 'die smerige bastaard' (65). Ook op het meisje maakt hij als 'knappe man' indruk (36) en ze gaat onbewust sneller werken wanneer hij toekijkt (43).

De mannelijke arbeiders ontlenen voor zichzelf aan het herenrecht ook macht over vrouwen. 'Dan [na Krevelt en zijn bastaardzoon, bv] komen die anderen' (64). De arbeiders beklagen zich erover dat 'de kluijjes' ook niet naar hen worden doorgeschoven. Ze compenseren het door hun seksueel getinte opmerkingen en door het keizer maken. Dat doen de jongens, maar de anderen gniffelen erover op de kap van de vrouwen. Tutti vervloekt trouwens ook de jongens die haar keizerden (41).

Als Nel Mandus toebijdt dat alle mannen dezelfde zijn, doet ze dat naar aanleiding van zijn opmerking dat Nel beter ook bij Tutti was langs geweest toen ze 'begon te vrijen. Hij had je dat ongeluk [dat ze een kind kreeg, bv] kunnen besparen' (29.)¹¹ De mannen laten hun vrouwen inderdaad niet met rust. Het zadelt vrouwen als de moeder daarbovenop met een grote kinderlast. In het gezin van het meisje zijn er, Nel en het meisje inbegrepen, zeven kinderen en zijn er vier gestorven (8).

Controle

Het 'keizer maken' en het herenrecht gaan met fysiek geweld gepaard. De mannen zijn tegenover hun partners constant handtastelijk. Het wordt door de vrouwen als 'een kruis' ervaren. Ze zullen pas gerust zijn in de kist. Die macht over vrouwen oefenen mannen uit door controle met inbegrip van fysiek geweld, zoals blijkt bij het keizer maken.

Zwarte Jikke gebruikt ook geweld om de mannen in het gareel te houden. Zelfs Mandus schopt zijn steendragertjes als ze niet snel genoeg werken.

Die W1-waarden worden niet gepresenteerd vanuit de dominante mannelijke positie, maar vanuit der ervaring van de onderworpen, machteloze en lijdzame vrouwelijke personages. De lezer krijgt de seksuele onderwerping van de vrouw te zien door wat dé mannen vrouwen aandoen.

W2: Tegenover autoriteit, macht en controle staan onderworpenheid, machteloos verzet en lijdzaamheid die vooral in de vrouwelijke personages gestalte krijgen.

Onderworpenheid

De arbeiders en vooral de vrouwen zijn onderworpen aan de autoriteit die in Krevelt en zijn bastaardzoon gerepresenteerd wordt. Over de eerste werkdag van het meisje hangt van meet af aan de slagschaduw van de autoriteit van de meestergast (12) en bij aankomst

¹¹ Wie bij Tutti op zijn eerste werkdag langsgaat, houdt 'er nooit iets uit over' (26).

op het terrein ook van Krevelt, over wie Tutti als ‘een goede heilige’ (24) een vervloeking uitspreekt (25). ’s Avonds probeert zij Krevelts ‘blik uit die donkere ogen te ontwijken’ (69).

Jokke imponeert haar als een knappe man. ‘Ze had nog nooit een man gezien die zo knap was’ (36). Zijn starende blik ontnemt haar het laatste restje van eigenwaarde en tegelijk is ze ‘een en al opwinding’ (37), ‘warm en zwetend van verwarring’ (44). Als een oxymoron worden hier de dwingende, brute mannelijke blik van Zwarte Jokke en de erotische kijk van het meisje op die ‘knappe man’ bij elkaar geplaatst. Het erotisch ontwaken, dat in scène met de jongen versterkt wordt gepresenteerd, wordt in die passage die bij het keizer maken hoort, in de kiem besmet door de opgedrongen seksueel getinte sociale inbedding en door de mannelijke blik.

Tegenover Jokke klinkt ook Nels stem ‘helemaal anders [...] dan ze van haar gewend was’ (37). Van de ‘vuile tong’ van Nel, die doorgaans ‘geen blad voor de mond [nam]’, is niets meer te merken. Desondanks ervaart Nel van Jokke (en van Krevelt) geen enkel respect: ‘Je bent afval voor dat soort lui’ (65).

Uiteraard voelen ook de mannen zich onderworpen aan de macht van Krevelts bastaardzoon. Ze weten dat hij onverhoeds als een dreigende schaduw opduikt en ze waarschuwen elkaar als hij eraan komt (44).

Het meisje zelf volgt ‘met werktuigelijke spoed [...] de bevelen van va en moe’ op (13). Ze doet hard haar best om het tempo dat Mandus oplegt te volgen. Als Tutti haar aanspreekt aarzelt ze even, ‘gewend haar spel te onderbreken wanneer men haar toesprak’ (42). Ze onderwerpt zich eveneens aan de jongens, die de hele tijd van op afstand dreigen met het keizer maken.

Vrouwen voelen zich bovendien onderworpen aan de seksuele honger van de mannen. Ze hebben geen anticonceptiemiddelen ter beschikking. De last van de procreatie ligt bij hen en ze hebben er geen controle over. Nel en Fientje zijn blij dat zij en het meisje ‘er nog niet voor gesteld’ waren of zijn wanneer zij door Krevelt ontmaagd werden (36). De moeder ‘ziet er afgesloofd uit’ door de combinatie van werken, baren en zorgen.

Machteloos verzet

Autoriteit vertaalt zich in macht. Daartegenover staat in deze novelle machteloos verzet. ‘Een arme mens moet alles nemen zoals het komt. Wij moeten maar laten begaan.’ En voor vrouwen ‘[komt] die hele rotzooi erbij’ (63).

De arbeiders ondergaan de macht van Zwarte Jokke. Hij drijft het werktempo aan en hij smoort de kritiek. Verzet ertegen is onmogelijk. De ene arbeider die hardop kritiek levert, wordt in elkaar geslagen. Mandus vindt het een dwaze, nutteloze vorm van verzet. ‘Het helpt je geen zier’ (56). Als hij Jokke toezegt iets vroeger te stoppen omdat het meisje moet worden ‘ingeschreven’, klinkt Mandus ‘deemoedig bijna.’ Als Jokke dan opstapt,

zegt hij 'rotzooi, rotzooi', zacht en langzaam en bijna toonloos alsof hij tot zichzelf praatte' (65).

Mandus verzet zich niet, hij verteert zijn machteloosheid met 'een goeie borrel' tussendoor (54). Toch hoorde het meisje even een 'uitdagende klank in zijn stem' (49). Mandus is 'een taaie'. Hij plooit, maar hij breekt niet.

Van Fientje en Nel krijgt het meisje de raad zich niet te verzetten bij het keizer maken en bij Krevelt. Zij verzet zich dan ook niet en tegelijk geeft het haar een 'koud gevoel van triomf' (34) (66). In het zich neerleggen bij de macht van de mannen zit er ook een moment van zich superieur weten. In het prille erotisch gedoe met haar collega steendrager 'voelde [ze] zich veel wijzer dan de jongen en het beeld van de starende, onbeweeglijke Jokke had zijn beangstigende klaarte verloren' (40).

Nel is ook 'een taaie' en toch haalt het weinig uit. Ze speelt de baas over haar vriend, doch 'die had een manier om Nel de baas over zich te laten spelen zonder ze haar zin te geven' (8). Een keer heeft ze haar 'nagels [...] in die knappe smoel [van Jokke, bv]' gezet (66). Ze droomt er hardop van dat 'nog eenmaal' te kunnen doen.

Ik zou mijn handen niet meer wassen om het bloed zo lang mogelijk onder mijn nagels te zien zitten. Ik zou met handschoenen werken om geen vuil onder mijn nagels te krijgen, om elke avond naar dat bloed te kunnen kijken en terug te denken aan het ogenblik dat ik mijn nagels door zijn vel voelde gaan. (65)

Het is een machteloze droom van verzet. Toch onderwerpt Nel zich niet zomaar. Ze heeft haar momenten van 'pret' (15) ook met Jokke (65) die ze zelf ook opzoekt. Ze negeert 'het gezeur' van hun vader (15); ze laat zich door hem niet overschreeuwen (11) en ze wil niet trouwen (9).

Lijdzaamheid

De uitingen van verzet zijn schaars. De onderworpenen ondergaan lijdzaam hun lot.

Een arme mens moet alles nemen zoals het komt. Wij moeten maar laten begaan. We moeten werken om te leven en heel die rotzooi komt erbij. [...] Het beste wat je kan doen is je rustig houden en laten begaan. Het heeft toch geen zin. (63)

Met die woorden begeleidt Nel haar zusje naar het imposante kantoor van Krevelt. Heel vroeg in de ochtend, in de geborgenheid van de huiskamer, had haar vader haar al het advies gegeven: 'Als die [de meestergast, bv] achter je aan komt zitten om rapper te werken, moet je maar ja zeggen en verder doen zoals je bezig bent' (12). Toch gaat het meisje onbewust sneller werken als Jokke haar zwijgend staat aan te staren (43). Fientje geeft haar voor het keizer maken dezelfde raad om alles lijdzaam te ondergaan (19). Ook daarbij heeft het meisje heel even de reflex zich 'in een onbewust gebaar van verweer schrap [te zetten]' (34). Eenzelfde reactie heeft ze als de mannen zich tijdens de schaft vrolijk maken

over het keizer maken en over vrouwelijke seksualiteit: ‘ze wenste dat ze niet mee naar hier was gekomen’ (47).

Ook de last van de procreatie en van de fallische seksualiteit moeten de vrouwen lijdzaam ondergaan. Het meisje schaamt zich ’s ochtends bij het ontwaken voor haar zus.

Ze wist dat het belachelijk was, zich daar onder zusters voor te schamen; vooral tegenover Nel die geen snars om die dingen gaf en elke maand, als het haar tijd was, het huis overeind zette en haar vuil ondergoed op de meest onmogelijke plaatsen liet rondslingeren. (5-6)

Bij Tutti laten ze zich bezweren om er niets aan over te houden. Nel heeft een ‘ongeluk’ gehad en de moeder heeft op zeventien jaar tijd elf kinderen gebaard.

De mijmering van het meisje tijdens de middagschaft vat haar hele lot samen:

zich plotseling beklemd gevoelend en denkend hoe grondig deze enkele uren haar leven veranderd hadden, hoe rustig en eenzellig de dagen vroeger waren en hoe onbestendig, hoe wankelbaar hier elk gevoel van trots, tevredenheid en blijdschap was, hoe een ander daar telkens een eind aan maakte: de jongens van de overkant [die haar keizer gemaakt hadden, bv], de roerloze Jikke, de spot van de magere man en zelfs nu, schijnbaar zonder enige reden de woorden van Mandus weer. (52)¹²

De verteller rondt het verhaal af met de anekdote rond de sinaasappels.

Toen de man [Krevelt, bv] het hoofd ophief zag ze zijn donkere ogen oplichten. Ze keek van hem weg en zag de schaal met sinaasappels die op de tafel stond. Het waren mooie, grote sinaasappels, fris en scherp van kleur. Ze zag opeens weer die andere sinaasappel voor zich, de eerste en de enige die niet ongenaakbaar buiten haar bereik was geweest, in gedachten opnieuw belevend hoe zij de laatste voorbije zomer aangespoeld hout aan het rapen waren en hoe die sinaasappel, vlak tegen de oever aan, was komen aandrijven, langzaam en rustig op zichzelf draaiend, vlakbij en toch vreemd en onaantastbaar in het lichtjes van slijk doordesemd oeverwater der rivier. (68-69)

Volgens Lukács worden er in de realistische literatuur onder meer typische situaties gebruikt om het typische van de werkelijkheid te construeren (Gerits, 1989, p. 87). De sinaasappels in de slotpassage, net voor het meisje de deur van Krevelts kantoor dichtdoet en de kamer inloopt, krijgen een universele betekenis doordat ze licht werpen op de situatie van de maatschappij in haar geheel. Sinaasappels horen thuis in de fruitschaal bij Krevelt. Bij het meisje hoort hij thuis bij het afval, zoals zij en haar zus en al die anderen bij het afval horen. ‘Je bent afval voor dat soort lui’ (65).

¹² Mandus had gezegd dat haar vader haar was komen zoeken terwijl zij voor Mandus om borrels was en hij had haar nog iets willen zeggen ‘voor straks’, voor als ze naar Krevelt moest.

Contradicties tussen W1 en ~~W~~1 en tussen W2 en ~~W~~2

In het semiotisch vierkant worden W1 en ~~W~~1 en W2 en ~~W~~2 initieel in een relatie van contradictie voorgesteld. In die constellatie sluiten ze elkaar uit. Die contradicties worden vertaald in de mannelijke personages van Zwarte Joke en Krevelt en in het meisjespersonage.

Autoriteit, macht, controle en fysiek geweld, die door de mannelijke kapitalisten worden gerepresenteerd, sluiten vrouwelijkheid en proletarische waarden uit. Vrouwen en proletariërs zijn 'afval' voor hen. De lijdzame onderworpenheid en het machteloos verzet in het meisjespersonage staan haaks op dit patriarchaal kapitalisme.

Contrariëteit en subcontrariëteit

Contrariëteit houdt in dat W1 en W2 (en ~~W~~1 en ~~W~~2) elkaar niet verdragen. Toch kunnen ze niet zonder elkaar. Autoriteit, macht en controle bestaan niet zonder hun tegenpolen onderworpenheid, machteloos verzet en lijdzaamheid, en vice versa. Tegenstellingen bestaan nu eenmaal bij de gratie van de antipode.

Het meisje wordt zo gepresenteerd dat zij van nature uit opkijkt naar wie voor haar autoriteit heeft; dat zij zich machteloos neerlegt bij wie controle over haar uitoefent. Het resultaat is absolute lijdzaamheid.

Ze heeft niet alleen ontzag voor de ouderlijke autoriteit, maar ook voor haar oudere zus van wie ze de raad opvolgt omdat hij van haar komt. 'Het was opwindend te denken dat ze met Nel mee naar de fabriek zou gaan' (9). Nel is in haar ogen een 'taaie'.

'Taaie' is de term die zij voorbehoudt voor personages die ondanks de omstandigheden lijken te handelen zoals zij dat willen, die de situatie beheersen. Het verleent ze een vorm van autoriteit omdat hun handelen als natuurlijk overkomt. Nel handelt en leeft zoals ze doet en ze trekt zich niets aan van het gezeur van hun vader daarover. Het meisje doet dan ook spontaan wat Nel haar zegt. Nel neemt telkens het initiatief voor haar. Ze brengt haar bij Tutti; introduceert haar bij Mandus; ze is er bij als het meisje Joke voor het eerst ziet en ze begeleidt haar naar Krevelt.

Ook Mandus is voor het meisje een taaie. Zij heeft ontzag voor de manier waarop hij soeverein werkt. 'Hij scheen zo rustig en gesloten en met zijn gedachten bestendig bij zijn werk' (43). Ze onderwerpt zich dan ook gedwee aan het werkritme dat hij haar oplegt en ze is hem dankbaar als hij haar even wat verpozing gunt (53-54). Het meisje voelt zich ook onderworpen aan de mannelijke autoriteit. Ze accepteert dat de jongens haar keizer zullen maken. Het hoort er blijkbaar bij. Ze gaat op bevel van de meestergast lijdzaam naar het kantoor van Krevelt.

Ze legt zich machteloos neer bij het systeem waaraan ze onderworpen is. Het onderwerpsgedrag van het meisje is tegelijk sociale onderwerping (Van de Maele, 1989,

p. 91). Daarmee houdt ze het systeem ook in stand. Die onderworpenheid, machteloosheid en lijdzaamheid worden in *Klinkkaart* in het personage van het meisje niet gepresenteerd alsof ze haar gewelddadig zijn opgedrongen. Zij wordt voorgesteld als van nature lijdzaam en machteloos onderworpen. Ze laat zich als vanzelfsprekend door Nel dicteren hoe ze moet handelen. Va en moe, Mandus en de jongens hebben voor haar een natuurlijke autoriteit. Zij legt zich lijdzaam neer bij de macht die ze allemaal over haar hebben, omdat het in haar idee zo hoort, omdat het geautoriseerd is. Ze weet ‘dat ze er toch niet aan ontkomen zou’ (35).

Ook de taaien als Mandus en Nel leggen zich ondanks hun (machteloos) verzet ‘deemoedig’ bij de patriofocale – kapitalistische ordening neer (61). Die blijft intact bij de gratie van hun onderworpenheid en lijdzaamheid. Ze is in de ervaring van de werkelijkheid door de ‘onderworpenen’ zo massief aanwezig dat ze onaantastbaar en natuurlijk lijkt. Van de weeromstuit blijven autoriteit, macht en controle onaangetaast overeind. In het ‘machteloos verzet’ als oxymoron zit de kiem van een dialectische dynamiek.

Op het niveau van de subcontrariëteit geldt diezelfde dialectische verhouding. De dominantie van het ‘mannelijke’ bestaat niet zonder de lijdzame onderworpenheid van het ‘vrouwelijke’. Ze houden elkaar in een dialectische wurggreep.

Implicaties tussen W1 en ~~W~~2 en tussen W2 en ~~W~~1

Waarden impliceren de afwezigheid van de contraire waarde, maar ze vallen niet met elkaar samen. Onderworpenheid, machteloos verzet en lijdzaamheid (W2) houden de afwezigheid van autoriteit, macht en controle (~~W~~1) in. Toch zijn de onderworpen, machteloze en lijdzame personages niet helemaal zonder autoriteit, macht en controle.

Die implicatierelatie wordt het nadrukkelijkst in het personage van Nel geconstrueerd. Maar ook in het meisjespersonage zit een (kleine) kern van autonomie.

Nel incorporeert de ‘vrouwelijke – proletarische’ waarden, maar ze valt er niet mee samen. Ze vertaalt ook ‘mannelijke – kapitalistische’ waarden. Haar personage vertolkt de onderworpenheid, machteloosheid en lijdzaamheid bij de arbeiders en bij de vrouwen. Zij is de arme mens die alles moet nemen zoals het komt, die moet laten begaan, die moet werken om te leven en die er als vrouw ‘heel die rotzooi’, inclusief een kind, moet bijnemen. Het is haar expliciete boodschap aan haar kleine zus die in het ‘systeem’ moet worden ingeschreven.

Haar personage valt daar niet compleet mee samen. Zij heeft zelf in zekere zin controle over haar leven. Ze laat zich niet ‘overschreeuwen’ door haar vader. Ze gaat, tegen de zin van haar vader, nonchalant met haar menstruatie en haar seksualiteit om (‘vuile tong’). Ze trotseert de fatsoensnorm. Ze wil niet trouwen, al heeft ze een ‘kleine’. Ze dreigt ermee de jongens zelf te keizeren als ze haar zusje te brutaal zouden aanpakken (29-30). Ze heeft zich een keer tegen de meestergast verzet en ze behoudt zich als vrouw het recht

voor er zelf 'pret' aan te beleven, zelfs met de meester-gast. Het geeft haar een zekere macht en autoriteit over haar zusje en over haar eigen leven.

Ook in het personage van het meisje zijn de lijdzaamheid, de machteloosheid en de onderworpenheid niet absoluut. Ook bij haar is er initieel een zekere autonomie en zelf-trots. Ze is fier op de manier waarop ze tot nog toe voor de 'kleintjes' heeft gezorgd (10) (54). Ze heeft haar schaftzak zelf gemaakt en ze gaat er zorgzaam mee om (10). De manier waarop ze haar werk als steendraagster snel onder de knie krijgt, voelt goed aan. (30-32). Tegenover de jongen die verliefd op haar wordt, acht zij zich 'veel wijzer' (40). Ze voelt zich ook superieur aan de jongens met 'hun boevengezichten' die haar keizer maken (37).

Ideologische eigenschappen van personages

De ideologische gelaagdheid van een tekst valt ook af te leiden uit wat de personages percipiëren en uit de verwoording ervan. Wat beschreven wordt is het object van de focalisatie door het meisjespersonage op de dag van haar intrede in de wereld van de volwassenen en van de arbeid.

Ze handelt weinig; ze kijkt naar wat de andere mannelijke en vrouwelijke personages doen; ze luistert naar wat ze zeggen en ze probeert te begrijpen. Ze registreert hoe de personages eruit zien. Af en toe staat ze stil bij wat het bij haar teweegbrengt.

De verwoording drukt fundamentele tegenstellingen uit op vlak van arbeid en gender. De novelle vertelt het vervreemdingsproces van het meisjespersonage dat zich in haar kinderwereld geborgen wist en zich een idyllisch beeld van haar eerste werkdag had gevormd.

Geborgenheid en vervreemding

Het verhaal begint bij het ontwaken. 'Het nadromen in bed was erg gezellig geweest' (9). De zorg voor de kleintjes was niet opslorpend. Ze kon haar tijd verdromen. 'Misschien waren de dromers wel de besten om over een bende kleintjes te moederen' (10).

Op weg naar het werk overvalt haar het gevoel dat dit 'een onherroepelijk afscheid was van het leven in het gezellige huisje, dat dagdromen bij het raam, de zorg om de kleuters als een veilige bolster om haar heen' (16).

's Ochtends op weg naar het werk is er in de omgeving van het huis 'de vertrouwde geur van mist en rivierslijk om haar heen' (13); 'het slijk, de biezen waar steeds iets omheen hing van levende paling' (14). Nel lacht haar er om uit. 'Het is alleen maar de vuiligheid die je ruikt, de vuiligheid die in de lucht hangt' (14). Het meisje ruikt

de zwaveldampen van de verre klampovens en zelfs de half vergane resten van de teergeur van ginder ver waar de boten kwamen aanleggen – maar toch rook je de mist ook, net zo goed als je hem op je gezicht en op je wimpers voelde. Nel lette niet op al die dingen. (14)

Ze voelt zich plots eenzaam als meisje, verontrust door de voor haar onbegrijpelijke woorden van Nel over Zwarte Jikke: ‘haar eenzaamheid, die zij vaag en juist in die duistere zin van Nels woorden en in de ongewone klank van haar stem, op een behaaglijke manier gedeeld wist’ (16). Nel en zij sliepen samen en het meisje was op een vage manier vertrouwd geraakt met vrouwelijkheid door de manier waarop Nel daarmee omsprong.

Vooraf de zinspelingen op de seksuele dreiging veroorzaken dat gevoel van eenzaamheid. Het jolige gesprek tussen Nel en Fientje wakkert het opnieuw aan. ‘Ze voelde zich onverhoeds weer eenzaam’ (19). Het contrasteert met vroeger. ‘De gemakkelijke pret van de kleinen thuis was eigenlijk toch minder zinloos dan dit gegiechel hier’ (19).

Van het werk heeft zij de zomer daarvoor een voorsmaakje gehad. Ze heeft samen met de kleintjes haar vader een bezoek gebracht en ze heeft het als aankomend steendraagstertje spelenderwijs geprobeerd.

Ze probeerde zich te herinneren hoe de vorm op haar hand gelegen had, hoe de klei haast vanzelf uit de vorm losgekomen was toen ze de vorm zijdelings de grond liet raken en met een haast liefkozende beweging de vrije kant schudde, hoe ze met het houten mes de kleiresten uit de vorm sneed, hoe ze de vorm in de zandbak gesmeten had.

Va zei: ‘Ja, maar toen was het een spel’ [...] Eenmaal je de kneep er van weg hebt zal je versted staan van de vaart die je kan halen’. (11)

De twee werelden, thuis en de werkplek, zijn ook visueel van elkaar afgebakend. Als ze van de rivier afbuigen, ziet ze ‘tussen de steenhopen [...] de twee logge klampovens voor zich uit opdoemen als een poort waar het bovenstuk aan ontbrak’ (21). Het lijkt op de poort naar de hel.

Ze voelde de warmte van de ovens om haar heen uitdrijven, meteen beseffend hoe alle geuren van de rivier hier uitgevaagd werden door de zwavelreuk die naast haar voelbaar op de warmte dreef. (23)

Daarachter in de loods is het ‘duister’ en ruikt het ‘naar schimmel en paardemest en vochtige klei en hout’ (25). Daar zal ze van het onschuldige meisje vervreemd worden. Als ze op de werkplaats aankomen, is ze best nerveus. ‘Ze voelde die opwinding weer, heftig en onstilbaar’ (27). Haar hart bonst en haar handen beven (28).

Bij haar eerste echte steen voelt ze zich best vakbekwaam. Ze voelt ‘een steek van trots [...] hoe ook nu de vorm als het ware op zichzelf leefde, zijdelings kantelde en op

haar vrije hand kwam leunen' (30). Ze kijkt bewonderend naar de eerste steen die de jongen heeft afgeleverd: 'hoe gaaf en glanzend hij lag met de rechte rand waar de jongen het strelend tikje met de lege vorm gegeven had' (30).

Ze krijgt het tempo beet en in de glimlach van de jongen voelt ze een eerste blijk van 'bewondering en gehechtheid' (32). De manier waarop zij het vak onder de knie krijgt, geeft haar niet alleen een gevoel van eigenwaarde ('trots'). 'Ze voelde zich behaaglijk warm worden en zelfs in de vermoeidheid in haar rug school iets prettigs' (32). Het doet haar denken aan 'de voorbije zomer met de spelende kinderen' (33). Ook bij het samenwerken met de jongen en met Mandus, die zij bewondert, ervaart zij verbondenheid. Hun team voelt aan 'als een besloten gemeenschap' (34). Het geeft haar 'een soort onpersoonlijk gevoel van welbehagen' (33).

In beide sfeerschetsen (thuis – werk) wordt een 'typisch' (Lukács) ogenschijnlijk onschuldige storende element beschreven. In de herinnering aan de zomer thuis valt de zuigfles van Nels kleine aan diggelen (33). In de beschrijving van het gevoel van verbondenheid zijn er de jongens uit een ander team die roepen 'dat ze haar keizer gingen maken' (33). Ze wijzen vooruit naar de vervreemding die duidelijker toeslaat als Zwarte Jokke komt melden dat ze moet worden 'ingeschreven'.

Haar vader was intussen over de middag – toen zij even weg was – Mandus komen vragen hoe het met haar ging en hij had gezegd dat Nel 'straks' op haar zou letten. In de namiddagschaft daarna zitten zij, Mandus en de jongen er 'met hun drieën bevangen [...] in een stilte die deze korte schafttijd een eeuwigheid deed lijken' bij (58). Haar gedachten dwalen af naar de kleintjes thuis:

Onverhoeds drongen de tranen haar naar de ogen en een tijdlang vocht ze tegen die kinderlijke zwakheid, denkend 'ik mag me niet belachelijke maken en Mandus is goed voor me' en door die gedachten heen de nieuwe, verraderlijke golven van wanhoop en verlatenheid voelend. Ze was moe en haar rug en vingers deden pijn en dan, eindelijk, waren die tranen er niet meer. (56-57)

Als ze dan met Nel naar het kantoor van Krevelt stapt, is de vervreemding door de seksuele dreiging die van Krevelt uitgaat compleet. Nel zegt haar dat het 'herenrecht' de tol is die zij als vrouwen betalen voor de tewerkstelling van henzelf en van het hele gezin. 'Het klonk bitter en ze hoefde het gezicht van Nel niet te zien om te weten dat het hard en gesloten was' (63). Zo 'behaaglijk' (16) ze 's ochtends hun gedeelde eenzaamheid had aanvoeld, zo angstaanjagend voelt ze zich nu verlaten: 'haar eigen stem horend, gesmoord en bang, alsof het de stem van een van de kleintjes was die alleen in het duister stond en om haar riep' (64). Nel klinkt 'plotseling bevreedend zacht en bemoedigend' (66).

De dreiging die van Krevelt uitgaat, heeft ook haar aanvankelijke arbeidstrots aangetast. Ze

bleef angstig en zwijgend naast haar [Nel, bv] verder stappen [op weg naar Krevelt, bv], radeloos terugdenkend aan de jongen en het strak maar goed gelaat van Mandus en hoe trots ze geweest was toen ze haar eerste steen uitschudde en zag hoe glanzend en gaaf hij op het rivierzand lag. (65)

In de laatste zin van de novelle wordt de vervreemding expliciet verwoord:

Ze had plotseling, helder en schrijnend, het gevoel alsof die ene zomeravond aan de rivier [met de drijvende sinaasappel, bv] door een vreemde was beleefd. (69)

Pudeur en ongegeneerdheid

Eenzelfde tegenstelling wordt ook geconstrueerd tussen de pudeur van het meisje en de ongegeneerdheid van Nel en Fientje.

Het meisje is beschroomd om te plassen als haar zus nog in de kamer is. Het was ‘belachelijk [...] om zich daar onder zusters voor te schamen [...] Het was ook eigenlijk geen schaamte. Ze wilde slechts Nels schuine grappen over het geluid vermijden’ (5-6). Nel gaat daar onbeschroomd mee om, ook met haar menstruatie. Nel heeft een ‘vuile tong’ en het meisje hoopt dat haar zus haar om haar pudeur ‘s ochtends niet zal uitlachen als straks op het werk ‘de andere meisjes er bij’ zijn (7). Nel is een ‘taaie; ze nam geen blad voor de mond’ (9). Fientje is dat ook (19). De vriendinnen ginnegappen hoofdzakelijk over de seksuele honger van de mannen. Voor het meisje is het ‘zinloos [...] gegiechel’ en ze voelt ‘zich onverhoeds weer eenzaam’ (19).

Het gevoel van schaamte, deze keer ‘dat vuur dat schroeiend heet naar haar gezicht sloeg’, overvalt het meisje ook als de jongens haar ongegeneerd keizeren en ‘zij zich vaag bewust [wordt] van het feit dat ze hier op een onbehoorlijke manier met haar benen helemaal bloot lag, met haar broek op haar voeten’ (36-37). Haar ‘verwarring’ wordt nog groter als ze merkt dat Jikke het tafereel heeft gadegeslagen (44). Nel van haar kant kijkt Jikke ongegeneerd aan, ‘de ogen hard en brutaal op de man gericht’ (37).

Fientje en Nel riposteren ook ongegeneerd op de toespelingen die de mannen maken. Het meisje van haar kant bloost als een van de mannen haar aanspreekt als ‘de nieuwe’ (45). Ook als Mandus haar aankijkt, ‘[glimlacht] ze verlegen’. ‘Ze voelde zich alsof ze op iets ongeoorloofds betrappt werd’ omdat ze hem even heeft staan aanstaren toen hij van zijn jenever dronk (54).

Erotiek en seks

Van dezelfde aard is de tegenstelling tussen erotiek en seksualiteit. Erotiek wordt gesitueerd tussen het meisje en de jongen. Seksualiteit komt aan bod bij de oudere vrouwelijke personages Nel en Fientje en bij de andere mannelijke personages.

Opdringerige mannelijke seksualiteit

Nel en Fientje vinden de opdringerige mannelijke seksualiteit 'een kruis'. Niet alleen bij Krevelt en Joke, maar ook bij Fientjes vriend en bij mannen in het algemeen. 'Jullie zijn allemaal dezelfde' (29). Toch kunnen zij er ook 'pret' aan beleven (15). Tutti noemt Nel tot tweemaal toe een 'teef' (22) (42) omdat zij Joke, met wie een vrouw als zij ook 'pret' kan beleven, zelf opzoekt.

De houding van Nel en Fientje tegenover mannelijke seksualiteit is ambigu. Ze maken er zich tegelijk giechelend vrolijk over en ze vinden het een ondraaglijke last:

'Jij bent zelf een kruis,' zei Nel. 'En op elk potje past een deksel, niet?' 'Ja, maar soms slaan ze er een deksel op dat twee maten te groot is', zei Fientje [...] 'Voor jou mogen ze gerust in alle maten komen', zei Nel [...] 'Jij moet ook niet bang zijn, bijlange niet.' De twee taaien stootten elkaar aan en schenen reusachtig veel pret te hebben. (18-19)

De defloratie kan bij een kindmeisje pijnlijk zijn. Tutti's bezwering kan dat voorkomen. Ze kan ook voorkomen dat vrouwen zwanger worden (26). Mannelijke seks wordt in dezelfde lijn als te intrusief ervaren. Het meisje heeft het over 'de wilde handen' van de jongens die haar overweldigen bij het keizer maken (35).

De mannen zijn door seks gedreven. Als Nel en Fientje met het meisje de eerste ochtend te laat komen omdat ze bij Tutti langs geweest zijn, roept er iemand: 'Ai, kon je er gisteravond weer niet bij vandaan?' (28). Wanneer een van de jongens erover pocht dat ze haar keizer gemaakt hebben en dat ze amper tegenstribbelde waardoor het snel gedaan was, zegt een van de mannen: 'Het verstand komt niet voor de jaren. [...] 'Ze zal het langer laten duren als ze wat ouder geworden is.' Ze lachten allemaal om ter hardst, behalve de man zelf' (46).

Die man is vooral nijdig omdat de arbeiders geen kans krijgen bij de nieuwe meisjes. Als de jongen met het meisje meegaat naar de herberg van Wies, klaagt hij: 'Het ziet er naar uit of Krevelt zich zal moeten haasten als hij Suske [de jongen, bv] voor wil zijn' (50). En als Fientje hem zegt: 'Als je wil mag je mij komen keizeren', repliceert hij: 'Wie lust er nu paardevlees als er kalfjes te slachten zijn? [...] en ze [de mannen, bv] begonnen allemaal op hun dijen te slaan van pret' (46). Hij benijdt zelfs Tutti omdat de meisjes eerst bij hem langs gaan (47). Zelfs Mandus merkt op: 'Als ik ooit op de keien vlieg laat ik me ook voor halve gare verslijten' (29).

Tutti van zijn kant noemt het 'zonde' en Krevelt is een 'vuilaard' (25). De jongens die het meisje keizeren, zijn voor hem ook 'zondaars' (41). Mandus noemt het 'een rotzooi' (60) (61). 'Ik dank de hemel dat ik thuis alleen maar jongens heb' (61).

Voor Nel is Joke voor jonge vrouwen 'geen kwaje', maar als hij zich na Krevelt aan de jonge meisjes vergrijpt, is hij 'een smeerlap' (13) en een 'vuile vent' (16).

Ontluikende erotiek

Tegenover die opgedrongen mannelijke seksualiteit wordt in *Klinkkaart* een ontluikend erotisch spel tussen het meisje en de jongen geconstrueerd. De erotiek gaat in eerste instantie van de jongen uit en het meisje is er snel vatbaar voor. De jongen ziet ‘helemaal rood in zijn gezicht’ als hij aanbiedt haar te ‘helpen’ bij het vullen van de zandbak (30). Hij ‘glimlachte haar toe [...] en [ze] voelde een prettige verwarring om die eerste blik van [...] gehechtheid’ (32). Het is een ‘schuchtere glimlach’ (33).

Tijdens de eerste schaft na het keizer maken babbelen de jongen en het meisje over een mes, dat hij uit een stuk eikenhout snijdt – hij zal er een voor haar maken – en over de schaftzak die zij zelf gemaakt heeft.¹³ Het is na het brutale keizer maken voor haar een verademing. De jongen zegt trouwens expliciet dat hij niet heeft meegedaan aan het keizeren.

Zij ervaart het gesprek als een spel waarbij zij als meisje ‘wijzer dan de jongen’ is. ‘Ze kon niet aan de verleiding weerstaan hem te plagen, om na te gaan of ze hem niet nu, nu ze het wilde, uit zijn schelp kon lokken.’ En ze plaagt hem door te zeggen dat ze haar vader zal vragen voor haar een nieuw mes te maken, waarop hij repliceert: ‘Je mag het mijne hebben’ (40). De jongen wil bij de ontluikende jonge vrouw de plaats van de vaderfiguur innemen. Mandus heeft de hele scène monkelend aangekeken.

Als de jongen aanstalten maakt om haar te vergezellen wanneer ze voor Mandus naar Wies moet, voelt het meisje zich ‘tegelijk opgelucht en verward’ (49). Ook de jongen is in de war. Wanneer Tutti langs komt, scheldt die Nel uit omdat ze de fles kapot geslagen heeft die ze hem als beloning voor de bezwering beloofd had. Het meisje ziet ‘de jongen glimlachen, een beetje verlegen omdat zij er mee gemoeid was’ (43). Het onderscheidt hem van de andere jongens en van de mannen. Hij bloost ook als hij haar ermee complimenteert dat zij ‘nog veel mooier zal zijn’ dan Wies, de herbergierster (51).

Taaie en kwaje

De personages Nel, Fientje en Mandus worden als ‘taaie’ gekarakteriseerd. Zwarte Joke, Sooi (de vriend van Fientje) en ook Mandus worden in bepaalde opzichten als ‘geen kwaje’ benoemd.

‘Taaie’ personages zeggen waar het op staat. Ze nemen, zoals Nel, ‘geen blad voor de mond’ en ze laten ‘zich niet overschreeuwen’. Ook Fientje spreekt onverholen over de mannen. Zij kan ze, net als Nel, wel aan (11). Zij zijn de vrouwelijke personages die zich niet zomaar neerleggen bij de patriarchale of eenvoudigweg mannelijke dominantie.

¹³ Het mes roept bij haar de herinnering op aan de starende blik van Joke die het keizer maken gadesloeg. De babbel zwakt de scherpte van die ‘starende, onbeweeglijke Joke’ af (40).

Ook Mandus wordt een enkele keer 'een taaie' genoemd, al had het meisje 'dat van hem niet gedacht; hij scheen zo rustig en gesloten en met zijn gedachten bestendig bij zijn werk' (43). Die bedenking komt aan het eind van een 'ruzie' tussen Mandus en Tutti (43). Mandus is boos omdat Tutti het meisje vertelde dat haar zus Joke zelf opzoekt. Mandus dreigt ermee een fles op Tutti's 'kop' kapot te slaan (44). Hij wordt hoe dan ook wrevelig als de meisjes bij Tutti langsgaan om zich te laten bezweren door hun 'goede heilige voor de arme mensen' (24) zoals Nel hem aanspreekt.

Mandus is nochtans 'geen kwaje'. Hij zal bij het opleggen van het werktempo rekening houden met het meisje (11). Als ze tegen de middagschaft aan moe wordt en haar rug en vingers pijn doen, bedenkt ze: 'Mandus is goed voor me' (56).

Voor Fientje is haar vriend ook 'geen kwaje. Hij zou geen vlieg kwaad doen [...] Of ze zou een rok moeten aan hebben' (18). Hij praamt haar niet tenzij voor de seks. Voor Nel is zelfs Zwarte Joke 'helemaal geen kwaje [...] alleen maar een smeerlap' (13). Het kan hem immers niet 'bommen of je rap of langzaam werkt als je voor de rest maar meevalt' (12). Fientje vindt eveneens dat 'hij ook zijn goede dagen [heeft]' (49), al zijn de mannelijke arbeiders het daarmee niet eens. Zij hebben last van de Joke omdat hij hen voor het werk voortdurend achter de veren zit.

De fysionomie van de personages

De fundamentele genderideologische tegenstellingen worden ook geëxpliciteerd in de beschrijving van het uiterlijk van de personages: hoe ze er uitzien, hoe hun stem klinkt en hoe ze kijken. Er zit weinig nuancering in die beschrijvingen. Ze neigen naar een karikatuur.

Onder de personages zijn er weinig mooie mensen. Ze worden geschetst als getekend door hun sociale status en door hun opstelling tegenover het meisje als vrouw. De jongens en de mannen worden nadrukkelijker beschreven dan de vrouwen. Krevelt en zijn bastaardzoon zijn door hun uiterlijk bedreigend.

De vrouwen

Wies, de herbergierster, die slechts een enkele keer opduikt, wordt beschreven als 'een mooie zwarte vrouw' (50). Voor het meisje is ze de mooiste vrouw die zij kent. Dat zijzelf volgens de jongen 'nog veel mooier [zal] zijn dan Wies' wanneer ze groot is, is een mooi compliment.¹⁴ De herbergierster is geen arbeidster. De moeder van het meisje daarentegen ziet er 'afgesloofd' uit en getekend door haar werk als kleister (10).

¹⁴ De jongen ziet in haar de ontluikende vrouw.

Fientje heeft ‘een breed lelijk gezicht’ (17). Nel daarentegen ‘was veel knapper. Nel was helemaal niet lelijk’ (18). Zij heeft ‘een stevige kin’ (12). Fientje giechelt voortdurend en haar stem is ‘een beetje schriller’ dan die van Nel (17). Nel schertst graag (24) en in haar stem hoort het meisje een ‘mengsel van ruwheid en bitterheid en welwillendheid’ (16). Nel heeft een overwegend ‘ruwe stem’ (22), waarin vaak bitterheid overheerst (62) (63) (65). Wanneer ze met haar zusje spreekt over wat haar te wachten staat, klinkt er in haar stem ook ‘welwillendheid’ (16). In de prangende situatie, net voor ze ingeschreven moet worden, klinkt Nel voor haar zelfs ‘zacht en bemoedigend’ (66). Nel voelt met haar zusje mee; ze weet wat haar te wachten staat. Wanneer het over de mannen gaat, klinkt ze ruw en bitter om wat vrouwen van mannen te verduren krijgen. Wanneer het echter over het lot van de vrouwen gaat, klinkt ze welwillend of zacht en bemoedigend.

De mannen

In de beschrijving van de mannelijke personages is er een onderscheid tussen de veilige, vaderlijke mannen als Va, Mandus, de bediende van Krevelt en de arbeiders. Ook tussen de jongens is er een soortgelijk onderscheid. Tutti wordt als een uitzonderlijke figuur geportretteerd. Krevelt en zijn bastaardzoon dan worden als een aparte categorie neergezet. Vooral Zwarte Joke wordt een extreme ‘mannelijke blik’ toegeschreven. Vooral hier speelt wat Morrison de ‘economie van het stereotype’ noemt (Meijer, 1996, p. 159).

De veilige mannen

Va wordt zeer summier beschreven. Als personage krijgt hij een voor het meisje vage rol op de achtergrond toebedeeld. Hij heeft een snor die indruk maakt op het meisje en hij kauwt zijn ochtendboterham ‘zonder smaak’, in tegenstelling tot Nel die ‘met smakelijke slikken’ eet (12). Voor hem als oudere arbeider is eten een kwestie van nooddrift en niet van smaak. Het leven als arbeider laat hem niet veel aan levenskwaliteit over.

Ook Mandus ‘kauwt [een tabakspruim] langzaam en zonder smaak’ (57). ’s Avonds neemt hij afscheid met de wrange opmerking: ‘Wel, we gaan eens kijken, het zal weer ajuinsaus zijn’ (62). De andere arbeiders moeten het ook doen met een armzalige haring of met ‘een boterham met stroop’ (45).

Mandus is ‘een kleine magere man’ (28) met ‘stramme benen’ (33) en ‘een gesloten, gespannen gelaat’ (34); ‘een magere, pezige kerel met de rossige stoppelbaard en de grote adamsappel’ (54). Hij spreekt ‘luid, en met korte, afgebeten zinnen’ over de machteloosheid van de arbeiders (54). Wanneer hij de meestergast tegenspreekt, schrikt het meisje ‘van de uitdagende klank in zijn stem’ (59). Toch klinkt hij in dat gesprek uiteindelijk ‘rustig, deemoedig bijna’ en hij kauwt ‘verwoed op zijn pruim’ (61). De laatste woorden in die discussie (‘rotzooi, rotzooi’) zegt hij ‘zacht en langzaam en bijna toonloos, alsof hij tot zichzelf praatte’ (61). De sociale machtsrelaties zijn duidelijk, maar ook de genderverhoudingen. Mandus moet zich net zo goed neerleggen bij Krevelts en Jokes herenrecht.

De boekhouder in Krevelts kantoor is ‘klein en grijs, met een zwart pak en een witte boord en een gezicht dat haar aan Mandus deed denken.[...] Hij keek haar vriendelijk aan.’ Hij klinkt ‘alsof hij vermoeid was’ (67). Hij weet wat haar te wachten staat. De lezer ziet het aan ‘zijn vermoeide, vriendelijke ogen’ (68).

De arbeiders

Bij de middagschaft schuiven de kleistekers aan. Ze hebben hun broekspijpen opgestroopt en het meisje ziet hun ‘magere, met klei besmeurde benen’ (45). De ene is ‘ongelooflijk mager en lelijk en hij keek of hij verdriet had’ (46). Zijn ‘mager, lelijk gezicht nog steeds in die verdrietige plooi’ (48). De gelijkenis met Mandus als arbeider is duidelijk: arbeiders zijn mager en ze moeten het stellen met armemensenkost.

De jongens

Het meisjespersonage focaliseert ook het uiterlijk van Suske, de jongen die als steendraager met haar samenwerkt, en van de twee steendragers uit het andere team. Tussen de jongen en haar bloeit een prille romance op. De andere twee keizeren haar.

Suske heeft ‘donkerblond haar dat kort en borstelachtig geknipt was’ (31). Hij heeft een ‘korte opwippende neus en [een] enigszins grote mond’ met daarin ‘witte tanden die [...] in zijn schuchtere glimlach schitterden’ (32-33). Hij heeft ‘korte, brede handen’ waarmee hij handig de steen uitschudt en een mes snijdt uit een blok eikenhout (57). Hij loopt ‘met zelfzekere schreden over de droogplaats’ (31). Als hij haar aankijkt, glimlacht hij (32) (33) (38) (39) (41). Hij bloost van verlegenheid (tot in zijn nek) als hij haar een compliment maakt (39) (51). Ze voelt zich goed en veilig bij hem.

De jongens die haar keizer maken, zien er bedreigend uit. Ze duidt ze aan als ‘de twee boevenhoofden’ (57). Vooral die ene die haar tegen de grond houdt voor de andere die met smeer in de hand gereed staat, benoemt ze als ‘die jongen met het boevenhoofd’ (45).

Ze sleurden haar op de grond en ze zag het gezicht met het ene schele oog, helgrijs en haast doorzichtig, reusachtig groot vlak boven haar en de tanden in zijn mond terwijl hij schreeuwde ‘vooruit, vooruit’, [dat] kleine ronde boevenhoofd met het kortgeschoren haar dat helemaal geen kinderhoofd was doch iets afschuwelijks dat zijn adem in haar gelaat blies en ‘vooruit, vooruit’ schreeuwde, en dan voelde zij slechts die wilde handen die aan haar kleren rukten en het vuur dat schroeiend heet naar haar gezicht sloeg. (35)¹⁵

¹⁵ In de hier gebruikte zesde druk staat ‘de [...] hoofd’. In de eerste uitgave uit 1956 (Antwerpen, Uitgeverij Ontwikkeling) staat ‘dat’. Er staan wel meer zetfoutjes in de zesde druk.

Tutti

Tutti wordt uitvoerig beschreven als een koboldachtige figuur. Hij slaapt ‘op de oven’ (23), boven een van die ‘in hun eigen rook [zwaveldampen (14)] gehulde [klamp]ovens met hun uitstekende daken’, die ‘er van uit de verte soms uitzagen als rechthoekige paddestoelen in een walm van opdampende dauw’(22).

Hij wordt beschreven als ‘het kleine, gebogen ventje met het baardeloos kindergezicht waar enkele dunne haarpluisjes broos en onwerkelijk aan de onderkant van de kin hingen’ (21). Hij heeft ‘een kinderlijk gelaat [en] boven de vette boord van de hoge trui het ongemeen dikke, kroezelige witte haar dat nooit gesneden werd en [...] dat over de rand van de trui weer omhoog [kruinde] (25). Het meisje let ook op ‘de vuile klompen, de verformfaaide broekspijpen die aan de knieën gebold stonden, de vegen steengruis, de vlevlekken waar het koolstof roestvast was ingedrongen, de vormeloze zak van de broek onder het zitvlak, de uitpuilende zwaar doorhangende zakken in het te ruime vest’ (23).

Hij heeft ‘kinderogen met hun glans als van beginnende tranen [...] lichtgrijs en tronerig onder de witte, pluizige wimpers’ en ‘de vele fijne rimpeltjes in de gladde huid waar het vuil geen vat scheen op te hebben’ (24).

Als hij stapt, beweegt zijn hoofd ‘met kleine schokjes [...] op de vogelnek’ (41). Hij spreekt met ‘een oudachtig kinderstemmetje’ (41). Zijn stem klinkt ‘dun als die van een twistziek kind maar toch vreemd en oudachtig verhuld’ (22). Verderop wordt ze omschreven als een ‘dunne, twistziek klinkende stem’ (41). Een andere keer dan klinkt Tutti ‘verongelijkt en huilerig’ en is zijn stem ‘schel’ (42).

Hij vertedert het meisje. ‘[Ze] glimlachte hem onwillekeurig toe’ (42). Hij is voor jonge meisjes als zij ‘een goede heilige’. De impotent geworden Tutti lijkt in alles het tegendeel van de onnipotente oervader, Krevelt.

Krevelt

Krevelt wordt beschreven als een bedreigende figuur. Hij is een ‘lange, magere man’ met een ‘beenderig, paarsachtig gelaat met [...] grove wenkbrauwen waarvan de uiteinden van zijn gezicht weg schenen te springen, de lange neus, de grote mond met de smalle wrede lippen’ en met ‘donkere ogen’ (68). Ze probeert ‘de blik uit die donkere ogen te ontwijken’ en ze focust op de sinaasappels op de tafel (69).

Zwarte Jokke en de ‘mannelijke blik’

Jokke is ‘lang [...] mager, breed in de schouders en heel knap. Ze had nog nooit een man gezien die zo knap was met zijn bruine huid en zijn pikzwarte haar dat in korte, diepe golven achteruit gekamd lag’ (36). De dreiging gaat uit van zijn roerloosheid.

Ze keek opnieuw naar de man die daar roerloos stond, op die stage, haast behoedzame beweging van zijn kaken na. Na een poos spuwde hij een fijne straal pruimsap uit. Hij deed het zonder met kauwen op te houden. (37)¹⁶

Hij heeft 'een trage, koele stem' (47), 'koeler en lager nog, haast onhoorbaar' als hij Mandus afdreigt (58) (60).

Ze voelt zich vooral bedreigd door zijn lege, starende blik, door 'de donkere ogen zonder uitdrukking, als het ware dwars door haar heen starend' (60) (36). Nel trotseert die 'mannelijke blik'. Zij kijkt terug, 'de ogen hard en brutaal op de man gericht' (37) (58). Het meisje daarentegen voelt zich 'warm en zwetend van verwarring' onder die starende blik. Ze associeert die blik met het keizer maken. Toen zag ze hoe Jokke stond te staren naar haar blote benen. Ook als hij komt zeggen dat ze nog moet worden ingeschreven, voelt ze 'zijn ogen op haar rug branden' (59). De mannelijke blik ontmenselijkt haar als vrouw. Zoals Nel het uitdrukt: 'Je bent afval voor dat soort lui' (65).

Met die blik contrasteert 'de glimlach van de jongen en het strak maar goed gelaat van Mandus' (65).

Vrouwelijkheid in ideologisch perspectief

Vrouwelijkheid wordt in *Klinkaart* geconstrueerd als slachtoffer van een patriarchaal hegemoniaal vertoog. Daarin ondergaan vrouwen de autoriteit, macht en controle van de mannen en bij uitstek van de sociaal dominante mannen. Het meisje krijgt van de oudere meisjes de raad zich niet te verzetten en alles lijdzaam te ondergaan. Het resultaat is vervreemding.

Als vrouw wordt het meisje een zekere potentie tot zelfrealisering in de erotiek toegeschreven. Die wordt gecorrumpeerd door het herenrecht als freudiaans/lacaniaans principe.

Het taalgebruik illustreert dit vervreemdingsproces. Gezellig, veilige bolster, gehechtheid, behaaglijk, welbehagen zijn woorden die de aanvankelijke sfeer thuis en op het werk beschrijven. Geleidelijk komen daarvoor woorden als eenzaamheid, bevangen, tranen, kinderlijke zwakheid en op den duur ook wanhoop, verlatenheid, gesmoord en bang. Uiteindelijk ervaart ze haar aanvankelijke zelf als 'een vreemde'.

Voor fysieke vrouwelijkheid zijn er bij het kind woorden als schaamte, verlegenheid en verwarring. Vrouwen kunnen pret beleven aan seksualiteit. Maar de opgedrongen

¹⁶ Hij pruijmt net als de andere arbeiders.

mannelijke seksualiteit wordt beschreven als ‘een kruis’. Het herenrecht wordt door Tutti omschreven als vuil en zondig. Voor de mannen zijn de nieuwe meisjes ‘kluifjes’ die door de onnipotente vader doorgeschoven worden naar zijn bastaardzoon, waarop de mannen jaloers zijn. Jokke, de bastaardzoon, is ‘een smeerlap’ omdat hij die erfenis handhaaft.

Wat het meisje opmerkt aan de jongen, met wie ze een begin van een idylle beleeft, is zijn schuchtere glimlach en zijn blos van verlegenheid. In dit spel van beginnende erotiek voelt het meisje zich wijzer dan de jongen.

Daartegenover staan de bedreigende mannen. De jongens die haar keizer maken, zien er afschuwelijk uit en ze gaan wild te keer met hun handen. Krevelt heeft een paarsachtig gelaat. Zijn grove wenkbrauwen, zijn smalle wrede lippen en vooral die blik in zijn donkere ogen intimideren haar. En al is Jokke dan een knappe man, die Nel zelf opzoekt en die ook het meisje intrigeert, zijn starende mannelijke blik (‘male gaze’) depersonaliseert haar als vrouw.

6.4 Vrouwelijkheid concreet: ‘assujetissement’ – vervreemding

Vrouwelijkheid wordt in *Klinkkaart* geconstrueerd door wat mannen vrouwen aandoen. In een extreem patriarchale constellatie worden zij herleid tot het begeerde object dat door de onnipotente Vader wordt doorgegeven aan de zonen. Vrouwen kunnen alleen maar lijdzaam ondergaan. Dat komt ook narratologisch tot uiting in de dominante positie van de [verondersteld mannelijke (Fetterley)] extradiëgetische verteller die ook de focalisatie door het vrouwelijk personage bepaalt en reguleert.

Die analyse kwam manifest aan bod in het voorgaande. Hier beperk ik me in eerste instantie tot de aspecten van vrouwelijkheid zelf zoals die in het personage van het meisje en van haar oudere zus Nel geconstrueerd wordt. De sociale aspecten laat ik even buiten beschouwing, al kan die context niet worden genegeerd.

In aanleg is het meisje een subject dat zich geborgen weet in de symbiose met de kleintjes voor wie ze zorgt en met de natuurlijke omgeving van het ‘huisje’ met ‘de vertrouwde geur van mist en rivierslijk’ (13) en met de zomer die in haar herinnering ‘nog slechts zon en water en spelende kinderen was’ (33). Ze wordt hier ook geschetst als een moedertje in spe. Dat beeld wordt onmiddellijk in contrast gezet met de ‘afgesloofde’ figuur van de moeder, die kind na kind gebaard heeft. Vrouwelijkheid houdt vanaf het begin procreatie in.

Ook Nel heeft een kind en de meisjes laten zich voor de defloratie door Tutti zegenen om niet zwanger te worden. Het meisjespersonage is zich ook van meet af aan beschroomd bewust van haar lichamelijkeheid. Nel geneert zich er niet voor om te plassen in haar nabijheid en ze gaat onbeschaamd met haar menstruatie om.

Het meisje heeft ook aanleg voor erotiek die uitgelokt wordt door de glimlach van de jongen. Haar seksueel bewustzijn wordt dan weer gewekt door Jokkes 'mannelijke blik'.

In het personage van haar oudere zus Nel wordt de rijpere vrouwelijkheid geconstrueerd. Nel en haar vriendin zijn niet bang van mannen in het algemeen. Ze mogen gerust in alle maten komen. Seks is voor vrouwen 'pret' beleven. Dat veronderstellen ook de mannen. Wanneer de vrouwen te laat komen op het werk, wordt gesuggereerd dat zij er de avond voordien 'weer niet vandaan' konden. Nel laat zich ook niet insluiten in een monogaam huwelijk en ze neemt de moederrol niet zelf op.

Maar die vrouwelijke subjectiviteit wordt van zichzelf vervreemd door de wilde, gewelddadig opgedrongen mannelijke seksualiteit. Het resultaat bij het meisje is de totale onderwerping (assujettissement) aan de heteroseksuele norm en de vervreemding. De enige raad die oudere meisjes haar kunnen geven, is dat zij alles moet nemen zoals het komt.

Geïsoleerd van de ideologische context wijkt de vrouwelijkheidsconstructie hier toch enigszins af van wat voor Fludernik de standaard interpretatie is van heteroseksualiteit. Die komt er op neer dat de vrouw daarin enkel object is van verlangen (Page, 2007, p. 190). Nel en Fientje zijn er hier ook het subject van en de mannen het object. Mannen mogen in alle maten komen en Nel zoekt Jocke ook zelf op omdat ze er 'pret' mee kan beleven. Ook het meisje is vatbaar voor die knappe man en in het erotisch spel is zij wijzer dan de jongen. De vrouw wordt hier zoals Lacan het stelt geconfronteerd met haar 'jouissance' vanuit het eigen organisme (Verhaeghe, 2000, p. 7).

De vervreemding komt voort uit de heteroseksuele norm die de vrouw als object onderwerpt aan de mannelijke begeerte. Die is als dusdanig dan wel het instrument maar niet de oorzaak. Het is het ideologisch vertoog van de Ander die het vrouwelijk subject van zichzelf vervreemdt. In *Klinkaart* bouwt het kapitalisme zijn hegemonie op dat patriarchale vertoog.

Opdat een samenleving, in dit geval de kapitalistische, zou kunnen blijven functioneren moeten subjecten tot inzicht in hun positie worden gebracht en ze moeten die accepteren en er zich bij neerleggen (Althusser, geciteerd in (Mills, 2012, p. 59). De reproductie van arbeidskrachten in het kapitalisme vergt niet alleen de reproductie van hun kwalificaties, maar tegelijk ook hun onderwerping aan de regels van de gevestigde orde (Althusser, 1970 [2008], p. 12)

Het lacaniaanse subject komt tot stand via het vertoog van de Ander (Verhaeghe, 2000, p. 2). dat als sociale norm over begin en einde van het subject reikt. Daardoor blijft het subject zichzelf vreemd daar waar het verwacht wordt authentiek te zijn (Butler, 2004 [2012], p. 31). De vervreemding wordt vooral in het meisje geschetst. In het personage Nel wordt een kern van vrouwelijke authenticiteit geconstrueerd die niet vervreemd is. Haar personage handelt en beslist ook zelf als vrouw.

6.5 De oedipale logica weerbarstig gelezen

Klinkaart dringt uit zichzelf een weerbarstige lezing van de oedipale logica op, zoals De Lauretis die vooronderstelt. In de oedipale logica is de eindbestemming van het meisjespersonage dat zij het object is dat de man uiteindelijk verwerft. Haar ontwikkeling eindigt de facto in die positie. Zij wordt ingeschreven als eigendom van de onnipotente Vader. De oedipale logica wordt vanuit die positie bekeken.

De mannelijke vertelinstantie legt enerzijds de focus op de lijdzame positie van de vrouw, op haar onderworpenheid en de machteloosheid van haar verzet. In zijn kielzog deelt de lezer die dominante mannelijke kijk op vrouwelijkheid.

De focalisatie die aan het meisjespersonage wordt uitgeleend, wordt anderzijds grotendeels geleid en ingevuld door haar oudere, recalcitrante zus Nel. In haar personage wordt de mogelijkheid tot pervertering van de patriarchale ordening geconstrueerd. Zij trotseert de norm van haar vader en van de samenleving en zij is ten dele subject van haar vrouwelijke begeerte. Zij trotseert de mannelijke blik, heeft zich ooit fysiek tegen de man verweerd. Zij is voor het meisjespersonage een rolmodel en zij tart de patrifocale hegemonie.

De lezer(es) kan zich met die weerbarstige positionering identificeren en zijn of haar verontwaardiging en woede richten op de onderdrukkende, vervreemdende extreem patriarchale mannelijkheid zoals die hier wordt geconstrueerd.

Vrouwelijkheidsconstructie in de ‘klassieke’ sociale romans

In wat ik benoemde als Van Akens ‘klassieke’ sociale romans wordt vrouwelijkheid gesitueerd in het hegemoniale patrifoocaal (falocratisch) – kapitalistisch discours. In *Het begeren* ligt de klemtoon op het falocratisch vertoog, dat met het kapitalistische verbonden wordt. In *Klinkaart* ligt het accent op het kapitalistische. De twee vertogen hebben met elkaar de verdinglijking van vrouwelijkheid gemeen. In beide staat vrouwelijkheid in de positie van het onderworpen / te onderwerpen object. In *Klinkaart* is vrouwelijkheid vervreemding en lijdzame onderworpenheid (assujetissement). In *Het begeren* is er een ‘authentieke’ kern van vrouwelijkheid die zich weerbarstig kan opstellen en die uitdrukking geeft aan het matriarchale socialistische vertoog (Pavon-Cuellàr).

In *Het begeren* wordt vrouwelijkheid geconstrueerd vanuit een mannelijk, zelfs machistisch perspectief. De extradiëgetische verteller-focalisator is mannelijk. In *Klinkaart* is het mannelijk perspectief eveneens dominant aanwezig. De bevoogdende extradiëgetische verteller wordt verondersteld mannelijk te zijn. Hij geeft de focalisatie aan vrouwelijke personages als het meisje en haar oudere zus Nel, maar hij behoudt de voogdij over de focalisatie. Bovendien wordt vrouwelijkheid er gedefinieerd door wat mannen vrouwen aandoen. Ook in *Het begeren* maakt mannelijke seksualiteit vrouwelijkheid kapot. Meiden zijn daar in de machistische visie prooien waarop mannen jagen. De vrouw is in beide verhalen het (oedipale) object dat de man beloofd is en waarop hij dus recht heeft.

Toch wordt in beide verhalen een kern van ‘authentieke’ vrouwelijkheid geconstrueerd die door de mannelijke blik wordt geanimeerd. Die vrouwelijke kern is in de beste freudiaanse traditie enerzijds seksueel van aard. Vrouwen kunnen er met bedreven mannen pret aan beleven en ze gaan er ook zelf op af. De vrouwelijke begeerte wordt gearticuleerd in relatie tot het mannelijke. Het kindmeisje in *Klinkaart* raakt in de war door de glimlach van de jongen en ze speelt het erotisch spel graag mee. De oudere Nel houdt ervan en ze zoekt zelfs de meestergast zelf op. In de volwassen vrouw Maria uit *Het begeren*

wordt een onverwoestbare kern van hartstocht geconstrueerd die uiteindelijk niet vernietigd werd door wat mannen haar hebben aangedaan. Het meisje daarentegen wordt er uiteindelijk als compleet van vervreemd gerepresenteerd.

Scopofilie speelt een rol bij het animeren van die vrouwelijke begeerte: de glimlach van de jongen en de mannelijke blik van Zwarte Jokke bij het meisje en Baltens fascinatie voor Maria's lichaam.

Anderzijds wordt naast hartstocht in die kern van vrouwelijkheid ook tederheid en zorg geconstrueerd. Die worden in beide romans gerelateerd aan de aanvankelijke fusionele relatie met het moederlijke. Ook de procreatieve rol van de vrouw komt aan bod, zij het summier. In *Het begeren* zijdelings; in *Klinkaart* vooral als kinderlast.

Bovendien wordt in die tederheid en zorg in *Het begeren* een verband geconstrueerd met wat marxistisch geïnspireerde Lacanianen als het matriarchale marxisme, in dit geval socialisme benoemen. Balten bekeert zich tot het 'socialisme' onder impuls van Maria's zorg voor wie lijdt en onderdrukt wordt. Die 'beschavende' rol van vrouwelijkheid ontbreekt in *Klinkaart* omdat ze in het extreem kapitalistisch vertoog dat hier gehanteerd wordt geen kans krijgt. Het proletariaat is net als de vrouw onderworpen aan de macht. De proletarische vrouw wordt er in de figuur van moeder gereduceerd tot een broedmachine die steeds nieuwe arbeidskrachten ('proles') produceert.

C: De postindustriële roman

Met *Klinkaart* (1956) sloot Piet van Aken zijn sociaalrealistische periode als het ware af. Hij publiceerde nog een aantal romans rond andere thema's. Een aantal daarvan zijn van een literair hoogstaander niveau dan de in de vorige hoofdstukken geanalyseerde sociaal-realistische, waarop Van Akens reputatie gevestigd bleef.

Intussen was de auteur in een aantal controverses verzeild geraakt waarop hij in vaak scherpe literaire kritieken in Nieuw Vlaams Tijdschrift reageerde. Hij bundelde ze in *Agenda van een heidens lezer* (1967) en stopte met publiceren.

In 1979 nam hij de draad weer op met *Dood getij* waarin hij als een eerder flauwe pendant van *Klinkaart* de initiatie van een dertienjarige jongen in de wereld van de arbeid en de erotiek verwerkte. In *De Goddemaers* (1983) bundelde hij een aantal verhalen van vroeger die lezen als voorstudies voor personages uit de romans uit zijn eerste periode.

De sociaal-realistische problematiek kwam in 1982 voluit terug in *De hoogtewerkers*. Ook hier verbindt hij individuele onbewuste seksuele begeerte met de sociale context die hij nadrukkelijk en concreet beschrijft.

In de eerste fase van zijn schrijverschap had hij zijn personages geconstrueerd tegen de achtergrond van de opkomst van de kapitalistische burgerij en van de socialistische tegenbeweging van het proletariaat in de negentiende en het begin van de twintigste eeuw. *De hoogtewerkers* situeert hij in de jaren 1970, in de context van het postindustriële neoliberale meritocratische kapitalisme.

Hoofdstuk 7

DE HOOGTEWERKERS (1982): de verkrampde geïndividualiseerde vrouw

De hoogtewerkers is Van Akens laatste sociale roman. De geschiedenis wordt in dezelfde streek gesitueerd als in de vorige geanalyseerde romans, maar dan in het postindustriële tijdperk van de jaren 1970. De steenbakkersnijverheid is teloorgegaan. In die meritocratische neoliberale kapitalistische context worden geïsoleerde individuen herleid tot hun seksuele identiteit. Sekse en gender worden dan ook anders geconstrueerd. Vrouwelijkheid en mannelijkheid zijn beide door vereenzaamdheid bepaald. Mannelijkheid wordt eerder getypeerd door een verlangen naar autonomie; vrouwelijkheid door gerichtheid op symbiose.

7.1 De geschiedenis

De roman vertelt de persoonlijke geschiedenis van Louis Siebens (32) en zijn hospita Irma Bosteels (69) en in de marge daarvan van zijn baas en vriend, Josse Talboom (10) en zijn vriendin, de mulattin Nellie Plompen (86). Louis is de belangrijkste actor. Zijn wedervaren bepaalt de geschiedenis. In de postindustriële, verstedelijkte sociale context zijn vereenzaamde figuren op zoek naar menselijk (seksueel) contact.

De gebeurtenissen

Louis en Irma zijn compleet van hun sociale omgeving losgeslagen, vereenzaamde individuen, die elkaar vinden in herhaaldelijke, enigszins stiekeme seks. De relatie van Josse en Nellie drijft ook op seks, maar heeft een diepere dimensie.

Louis' moeder is jong gestorven. 'Ik had ze amper gekend. Mijn vader keek nauwelijks naar me om. Hij ging haast meteen bij een andere hokken. Er was niets dat me daar kon houden' (73). Thuis had altijd al een 'sfeer [...] van mistroostigheid' geheerst.

Hij [Louis] begreep [...] nu dat de houding van zijn moeder die van de verwaarloosde, bedrogen vrouw was geweest, [...] aangevreten door schaamte en, allicht door de vrees om de een of andere dag helemaal aan haar lot te worden overgelaten. (158)

Als jonge man had Louis, net als de andere jonge dorpelingen in de klei gewerkt. Hij was echter de 'rare, een knul die uit het onverbiddelijke dorpspatroon van aan kleigrond en bakoven gekluisterde vlijt was losgebroken' (6). Hij vond een uitweg in hoogtewerk.

Na zijn legerdienst had hij 'een paar baantjes [...], het soort losse klussen, die horen bij figuren die zichzelf zoeken en daarbij niet uit de bedding van hun rusteloosheid breken' (24). Hij vond uiteindelijk een job bij Josse Talboom, die als zelfstandig ondernemer afgedankte fabrieksschoorstenen ontmantelt. Hij werkt nog manueel in klussen waar de firma's die met springstof werken niet aan kunnen wegens gevaar voor de bebouwde omgeving. Louis vindt er boven op die hoge constructies:

'Een soort duizeligheid, een gevoel van volkomen vervreemding, van gemis aan houvast, van aangezogen te worden door de leegte overviel hem van binnenuit, als een gebruik dat op zijn bloedstroom werd aangevoerd. (25)

Hij wilde [...] dat hij zich kon voelen als een vogel voor wie alles daar beneden even waardeloos was, enkel maar betekenis kreeg door het besef dat hij er boven uit kon reiken. (205)

Tussen hem en zijn baas ontwikkelt er zich door dat gezamenlijke hoogtewerk een homosociale band, zeker nadat Josse hem voor een dodelijke val behoedde.

Het was het soort werk dat banden tussen mannen nauwer toehaalt dan gelijk welke vriendschap; of beter, dat een vriendschap kweekt die hechter en dieper is dan deze die op gelijke afkomst, op gezamenlijke studies of op gedeelde jeugdervaringen gegrond is. (27)

De vriendschap die hem aan Josse gebonden had was diep geweest, hecht, het was een kameraadschap geweest die nooit was aangevreten door de alledaagse intimiteit, het almaar met elkaar optrekken, [...] Het gevoel dat hen gebonden had was nooit tot bezitterigheid geworden. In de grond waren ze allebei eenzaten geweest,

ze hadden pas echt geleefd met de hoogte, in de ban ervan, ze waren in staat geweest tot wedijver, zelfs tot jaloersheid wanneer het om de hoogte ging, zonder dat die jaloersheid hun vriendschap aantastte; alsof de afgrond een reusachtige, wonderbaarlijke kut was, een vat van wellust dat wel veroverd maar niet gedeeld kon worden. (202)

Louis zoekt een logement dichterbij. Hij vindt een kamer bij Irma, een jonge weduwe met een tienerdochter, Sophie. Hij schuimt uit verveling de straten in de buurt af, op zoek naar losse scharrels met vrouwen die oogcontact met hem maken. Met een getrouwde vrouw die hij in een 'zelfwasserij' zag (34-37). En met twee jonge vrouwen tegelijk die hem in een snackbar hadden aangesproken (60-63). Soms heeft hij geen succes, als bij de loketbediende 'op de dienst van de burgerlijke stand' (64). Hij gaat ervan uit dat:

er vrouwen [waren] die op zijn soort vielen, die weerloos geboeid werden door de drang naar vrijheid, de eigenzinnigheid, de manier van leven waarbij elk houvast werd afgewezen, de ongeremdheid, al die dingen die hij duidelijk herkenbaar met zich meedroeg. Het was een soort patine op zijn wezen. Maar reageren deden ze geen van allen op een manier die je houvast bood. (7)

Tegelijk weet hij dat zijn hunker naar seks een teken van 'mannelijke zwakheid' is (66).

Zijn eenzelvige manier van leven werd door dergelijke momenten gekleurd. Soms leefde hij weken, maanden zonder dat hij ook maar aan vrouwen dacht; dan duurde het dagen eer hij er een dicht genoeg naderde om een gesprek te voeren. (35-36)

Zo taxeert hij ook Irma op haar toegankelijkheid als vrouw wanneer hij op haar kamer-annonce reageert. 'Ze was het soort vrouw niet om het je gemakkelijk te maken; ze was alles behalve toeschietelijk. Het leek of ze zich die houding aangemeten had als een vorm van verdediging' (78).

Ze deed de deur dicht en ging hem voor de trappen op, haar onwilligheid nog steeds zichtbaar in de manier waarop ze haar lichaam zijwaarts gedraaid hield, alsof ze de beweging van haar heupen voor hem wilde verhullen. (20)

Irma is een jonge weduwe met een bewogen huwelijksleven achter zich. Zij was

dwaas verliefd [geweest op] een lange, blonde kerel die almaar lachte en praatte. Terwijl ze pas zwanger was bedroog hij haar al, het waren losse avontuurtjes, meepakkerds noemde hij ze [...] en zij was almaar gek op hem gebleven. Vanuit een primaire strategie had ze hem na de geboorte van het kind de kop suf gezeurd om het huis te kopen [...] Hij had zijn losse leventje hervat [...] Nadat hij zelf had kunnen waarnemen hoe sprekend Sophie op hem begon te lijken had hij de moeder voorgoed in de steek gelaten voor een vulgaire, goedkope blonde. (146)

Nog voor het tot een scheiding had kunnen komen, was de man gestorven. Irma was alleen achter gebleven met haar dochter. 'Ze had nooit mannelijk gezelschap gezocht' (146).

Na lang aarzelen had ze een kamer te huur aangeboden met de verdrongen verwachting dat er een man zou op afkomen met wie het wat worden kon.

Louis bleek zo een type man te zijn en het kwam vrij snel tot 'een jachtige verhouding' (120), stiekeme, enigszins verwrongen seks, die Irma voor haar dochter verborgen wil houden omdat zij vreest dat Sophie 'uit misprijzen, om haar te straffen voor haar zondigheid van haar zou weggelopen' (158-159).

Sophie loopt Louis voortdurend voor de voeten en zij bespiedt zijn doen en laten buitenshuis, uitdagend pronkend met haar ontluikende vrouwelijkheid. Ze groeien naar elkaar toe, voor Louis op een onschuldige, maar toch seksueel getinte, manier. Als de gelegenheid zich voordoet, zoals bij het gezamenlijk zwemmen in de kleiputten, daagt Sophie Louis uit met haar jonge lichaam, wat Irma achterdochtig jaloers maakt (147-150). Het meisje wordt puberaal verliefd op Louis en zoekt onschuldig lijfelijk contact (139-140).

Irma verwijt Louis dat hij naar Sophie gluurt. Zij vreest dat hij haar zal laten vallen voor haar jongere dochter. Na een ruzie daarover pakt Louis zijn spullen, slaapt een nacht in de auto en zoekt een ander logement. Hij hervat zijn eenzellig leventje.

Parallel met de geschiedenis van Louis en Irma wordt die van Josse en Nellie verteld. Hun geschiedenis is als een spiegel voor Louis.

Josse en Louis zijn twee gelijkgestemde mannen. Het hoogtewerk verbindt hen. Om zich van de 'dorpslui' te onderscheiden, dossen ze zich alternatief uit: 'bestikte cowboylaarzen [...] Cooperhoed, het tot op de maag openhangend Canadees hemd [...] zwartlederen vest met de veelkleurige adelaar op de rug [...] cowboyhoed met stormlint' (6).

Josse heeft zijn werk op een scheepsherstellingsbedrijf opgegeven en zich als zelfstandig hoogtewerker gevestigd. Hij woont samen met Nellie. Zij is de dochter van een Vlaamse vrouw die in de nadagen van de bevrijding door een Afro-Amerikaanse GI, net als haar zuster, bezwangerd geraakt was. Nellies vader had zich met zijn legertruck te pletter gereden. De soldaat die haar zuster zwanger had gemaakt, was eveneens 'een kleurling.' Hij was spoorloos verdwenen.

De meisjes kwamen uit een gezin dat je in die tijd gerust zelfkanters kon noemen; ze waren knappe, ietwat onverzorgde meiden, die zich geen barst aantrokken van wat de goegemeente dacht of zei. Hun kinderen [Nellie en haar nicht] straalden dezelfde onbevangenheid uit die soms uitdagend leek. (87)

De nicht 'was getrouwd met een brave fabrieksarbeider. Ze hadden een zoon van vijftien [...] die van zijn grootvader de lichte melkchocoladekleur, het korte kroeshaar en de lange gespierde benen had. En ook de ietwat slome nikkerdomheid' (87). De jongen doet met enig succes mee aan wielervedstrijden. Josse treedt op als zijn trainer. Hij nodigt Louis, Irma en Sophie mee naar zondagse wedstrijden. Nellie en Irma raken zo bevriend en Sophie begint met de jongen op te trekken.

Josse is niet alleen Louis' baas en vriend. Hij is ook op het gebied van vrouwen een mentor voor Louis. Hij brengt losse scharrels aan, zoals een jonge vriendin van Nellie (14-15). Hij trakteert hem met 'wijsheid in kwinkslagen' (65) of toch misschien 'slechts goedkope geestigheid [...] verpakt als levenswijsheid; niet het tegendeel' (208). Hij vertelt over de vrouwen van 'alle soorten' die hij 'gehad had' (65) en hoe je ze seksueel best aanpakt (155). Toch is hij een gids voor Louis. Hij is niet zo eenzellig en zijn relatie met Nellie is niet louter op seks gebaseerd. Bij hem was het liefde. 'Wij hielden heel veel van elkaar [zegt Nellie, bv]. Als je de kans geboden wordt om van iemand te houden moet je ze grijpen.[...] We sluiten ons te vaak voor de anderen af. Ik weet dat Irma op die manier van je [Louis, bv] houdt' (202).

Dt is wat Nellie Louis meegeeft na de dood van Josse. Nellie was zwanger en zij en Josse zouden trouwen. 'Niet dat het veel verschil zou uitmaken. Wat hij [Josse] bedoelde, dacht Louis was dat hij zich al gebonden wist' (173).

De zwangere Nellie kreeg een ongeval met de wagen. Josse werd daarvan op de hoogte gebracht toen hij boven op een schoorsteen aan het werken was. In zijn haast om naar de kliniek te gaan, laat hij na de laatste trede correct in te metselen en af te dekken tegen het gure weer (201). De ochtend daarna komt de trede los en Josse valt te pletter. De dood van Josse werpt Louis op zichzelf terug. Hij verwijt zichzelf dat hij zijn 'vriend' niet heeft kunnen redden zoals die hem wel belette te vallen. Hij beseft dat de omgang met vrouwen bij hen twee een 'hunkering naar gezelschap' was (192).

Josse was net al ieder ander gevangen geweest in zijn hunker naar aanhankelijkheid. Je kon het ook liefde noemen, dacht Louis. Of vriendschap. Met hemzelf was het wellicht net zo geweest. (208)

Dat heeft Josse hem bijgebracht door zijn relatie met Nellie en door zijn vriendschap met Louis. Louis besluit: 'Ik heb genoeg [...] van aan mezelf genoeg te hebben' (209). Hij keert terug naar Irma, die hem eerst afwijst. Als hij op haar verzoek weggaat, holt zij hem toch achterna, struikelt en valt. Louis wil haar recht helpen.

Ze hief het betraand gezicht naar hem op. Haar ogen waren donker van ellende. Hij kon niets bedenken, hij probeerde zijn eigen ontredding meester te worden. Hij begon met onhandige, stramme vingers de modderspatten van haar regenmantel te vegen. (211)

Met dit open einde laat de roman het aan de lezer over of het wat wordt tussen die twee.

Tussenin is er een kort verhaal ingelast over een bezoek van Louis aan een jeugdvriend (141-144). De man woont alleen op een aangemeerde winkelboot, waar de schippers die de chemische fabrieken aandoen, zich bevoorraden. De schipper werkt in zijn vrije tijd met veel toewijding aan een model van de Titanic. Hij is getrouwd geweest met een Noorse, die na een slepende ziekte aan leukemie gestorven is. Ze 'hadden een mooie tijd

zo lang het duurde' (144). Elke man-vrouwrelatie loopt stuk op de inherente contradictie. Ook de onzinkbare Titanic is op een ijsberg gebotst.

De wereld hangt aan elkaar met kneuzingen en verlies, zei Louis. De mensen doen het vaak zichzelf aan. Maar als je het niet kan verhelpen, als het je zomaar aangedaan wordt, dan is het erg. Het zou niet mogen zijn. (144)

Die ingelaste vertelling fungeert als een 'mise en abyme' over hoe mannen en vrouwen elkaar noodzakelijkerwijze verliezen en hoe ze daarvoor meestal zelf verantwoordelijk zijn.

De sociale context

Gender als performatieve act is een 'constituted social temporality' (Butler, 1990 [2007]). Mannelijkheid en vrouwelijkheid worden geconstrueerd op een kruispunt van individuele en sociale vertogen (De Lauretis, 1987). Subjecten constitueren sekse en gender door een keuze uit de gendervertogen die dominant zijn in de sociale context. In de postindustriële context zijn deze vertogen uit elkaar gevallen. Een daarvan is het huwelijk als regulerend instituut voor de genderverhoudingen.

De context van in 'klei en bakovens' werkende dorpeelingen waarin Louis is opgegroeid, is totaal versplinterd. Individuen zijn daardoor op zichzelf teruggeworpen. Mannen en vrouwen zoeken moeizaam een onzeker houvast in seksuele contacten, die een illusie van gezelschap creëren. Of ze plooiën als Louis eenzellig op zichzelf terug, los 'van de dingen, die hoe dan ook voorbij waren en waaraan hij geen deel meer wilde hebben' (172).

Ooit '[hing] het hele dorp aan de klei vast' (72). Nu hebben de overgebleven dorpeelingen niets meer om handen, ook de jongeren niet: 'de gepensioneerden, de werklozen, enkele vroegrijpe halfwasjes' hangen doelloos rond (5-6). Onder hen ook 'betweters [die] een gesteven boord dragen [die] op het werkvolk neerkijken' (13). Arbeiders die vaak 'werkloos [gesteld worden] om economische redenen' (130). Of die een 'dopbriefje' verkiezen boven het harde labeur (26).

Er zijn nog enkele traditionele steenbakkerijen in werking: 'de schaarse, in hun eigen walm weggezakte klampovens, die niet door de crisis werden gedeerd omdat de vraag naar handsteen was toegenomen in plaats van in te krimpen' (44). 'Een groep kleine, verouderde bedrijven, een soort van enclave in een expansiegebied van dochterbedrijven van multinationals' (74). De restanten van de hoge schoorstenen worden gesloopt, een

enkele wordt heropgebouwd. De ‘verwilderde uitgravingen’ (90) worden gedempt met afval van ‘een of andere chemische fabriek’ en met het huisvuil van ‘een of andere randstad, Hoboken, Wilrijk, Berchem’ (138).

De ‘meersen en velden [werden] aangevreten door lintbebouwing’ (44). ‘Het dorp bestaat niet meer. Het is aangehecht. Opgeslokt’ (41). Het gaat over in ‘arbeiderswijken, winkelstraten, [...] verspreid staande, schijnbaar lukraak neergeplante flatgebouwen [...] de ietwat verstorven huizen van de vroegere voorstad’ (44).

In die voorstad zijn mensen als Josse ‘in de grond en hoe onbewust ook, ongeneeslijk kleindorps gebleven [...] de lange, doordeweekse avonden voor de TV gekluisterd met de glazen bier en de schoteltjes pindas of zoutkoekjes bij de hand, de steevaste tournee langs de stamkroegen op zaterdagavond’, en bij Josse, de zondagse wielervedstrijden waaraan Nellies neef deelneemt (27).

Er zijn veel eenzaten als Louis. Ze ontmoeten elkaar in supermarkten, zoals die waar Irma werkt, in ‘zelfwasserijen’ of snackbars waar hij twee jonge vrouwen oppikt, of in ‘Chinese of Koreaanse eethuizen [...] [die] op de fles gegane cafés ingenomen hebben’ (60). Uit ‘hunker naar gezelschap’ zoeken mannen en vrouwen contact met elkaar (192).

Louis dwaalt in de winkelstraten rond en observeert er de mensen. Zijn aandacht gaat naar ‘de gezinnen, de paren, gearmd tegen elkaar leunend alsof ze bij elkaar beschutting zochten tegen de gure wind,’ waarin hij ‘het patroon [herkende] waartegen hij zich van zijn kinderjaren verzet had (204). Hun gedoe herinnert hem te veel aan de harteloze, ziellose relatie van zijn ouders.

Hij wordt vooral aangetrokken door filmaffiches met wanstaltige (vrouwen)figuren en door ‘uitstalramen met lingerie’ waarbij de ‘poses’ waarin die aangeboden wordt hem ‘lachwekkend en ‘smakeloos’ leken (204). Wanneer zijn eenzelligheid hem parten speelt, speurt hij naar vrouwen zonder mannelijk gezelschap. Hij taxeert in hun blik of ze vatbaar zouden zijn voor een onenightstand. Het gaat hem niet alleen om het ‘neuken’, maar ook om het gezelschap.

De moraal van het verhaal

De hoogtewerkers is het verhaal van individuele mannen en vrouwen die in een postindustriële context moeizaam op zoek gaan naar op seks gebaseerde relaties. Een duurzame relatie is niet langer vanzelfsprekend. Van de flexibiliteit in die verhoudingen zijn vrouwen eerder de dupe dan mannen. Zij staan eerder op autonomie. Vrouwen blijken meer op verbondenheid gericht.

Louis, die het dorp en de ongelukkige relatie tussen zijn ouders ontvlucht is, heeft voor een eenzellig leven gekozen waarin hij aan zichzelf genoeg kan hebben. Bij vlagen

zoekt hij los seksueel contact met vrouwen vanuit de hunker naar gezelschap die hem soms overvalt. Zijn vriend Josse heeft wel een relatie met zijn vriendin Nellie. Zij kleeft er voor Louis achteraf het etiket 'liefde' op. Hij vindt dat het dicht aanleunt bij de homo-sociale 'vriendschap' tussen hem en Josse.

Vrouwen als Louis' moeder en Irma waren slachtoffer van het traditionele huwelijk. Zij werden door hun mannen bedrogen en in de steek gelaten. Ook hierin is Nellie als vriendin van Josse de tegenpool. Toch vindt het personage Josse de dood en blijft Nellie alleen achter. Louis' bootvriend had een harmonisch huwelijk maar de vrouw stierf en de man blijft eenzaam achter. Sindsdien heeft hij aan zichzelf genoeg.

De andere vrouwelijke personages in deze romans zijn eenzame vrouwen, die beschikbaar zijn voor mannen als hij. De begeerte wordt in de vrouw gesitueerd. Louis ziet zichzelf als de man die de begeerte aanspreekt, die hij in hun blik herkent. Irma heeft een kamer aangeboden in de verwachting dat er een man als Louis op af zal komen. Zij neemt ook het concrete initiatief tot seks en zij is beducht voor de concurrentie van haar tienerdochter.

Die begeerte maakt vrouwen kwetsbaar. Zij lijkt fundamenteler dan de mannelijke begeerte. Mannen zijn uit op 'meepakertjes'; vrouwen worden bedrogen en in de steek gelaten. Mannen voelen zich niet afgewezen. Er is toch altijd wel een andere vrouw beschikbaar. Als Louis bij Irma na een ruzie weggaat, is er de 'verpleegster', een medebewoonster in zijn nieuw logies. Zij nodigt hem uit voor een kennismakingsgesprek en Louis weet 'dat hij haar kon neuken, dat hij na afloop niet eens naar zijn eigen kamer hoefde te gaan. De gedachte lokte hem aan' (188). Uiteindelijk gaat Louis terug naar Irma. Hoe onzeker de uitkomst ook is, alleen een duurzame relatie lijkt in staat te zijn vereenzaamde individuen enig houvast te bieden.

7.2 De vertelinstanties, de focalisatie en de bewustzijnsvoorstelling

In *De hoogtewerkers* vertelt een extradiëgetische – heterodiëgetische verteller in de derde persoon het verhaal over de personages aan wie hij de focalisatie overlaat. De voornaamste focalisator is mannelijk, maar ook vrouwelijke personages zijn sporadisch subject van de focalisatie. Het geheel leest als een consonant bewustzijnsverhaal, grotendeels van het mannelijke hoofdpersonage. De roman is opgedeeld in drieënveertig hoofdstukken van ongeveer gelijke lengte. Ieder hoofdstuk wordt afgesloten door een witregel, een nummer [1] en opnieuw een witregel.

De vertelinstantie

Er is in deze roman geen expliciete vertellersaanduiding. Er is een extradiëgetische-heterodiëgetische verteller die boven en buiten het vertelde staat. Hij heeft geen verteller boven zich en hij komt tot uiting in de structuur van het vertelde. Hij laat geregeld de personages als intradiëgetische vertelinstanties aan het woord.

De extradiëgetische verteller

Een heterodiëgetische verteller vertelt vanuit de visie van verschillende personages, waardoor 'de lezer [...] als het ware verplaatst [wordt] in de vertelde wereld' (Van der Voort, 1991, p. 45). Hier beschrijft hij in hoofdzaak de geschiedenis en de gedachte- en gevoelswereld van het mannelijk personage Louis en zijn relatie met zijn kompaan Josse en met zijn hospita Irma en haar dochter Sophie. Hij vertelt ook in mindere mate de geschiedenis en de gedachte- en gevoelswereld van de vrouwelijke personages als Irma (133-134) (145-149) en Sophie (138-140). De overgang tussen die onderdelen van de extradiëgetische vertelling wordt niet expliciet aangegeven. De verdeling in hoofdstukken speelt daarin geen rol.

De intradiëgetische vertellers

Geregeld laat de extradiëgetische verteller de personages in intradiëgetische uitspraken en in dialogen, maar ook als intradiëgetische (auto- en allodiëgetische) vertellers aan het woord. In die vertelfragmenten wordt meestal de ruimere sociale en persoonlijke context toegelicht. Zoals bij Louis in de directe rede over de teloorgang van zijn dorp en de verloedering van zijn vorig logies (41-43). De extradiëgetische verteller laat de interpretatie door de narratee, in casu Irma, erbij aansluiten. Zo zitten de intradiëgetische passages in de extradiëgetische vertelling verweven.

Op dezelfde manier verwoordt Josse als intradiëgetische verteller zijn visie op vrouwen met Louis als narratee (49-51). Josse wordt expliciet als verteller aangeduid en in de directe rede geciteerd. 'Josse zei: 'Eigenlijk is dit een baantje voor gluurders.' Die intradiëgetische vertelfragmenten van Josse, zoals ook (76-78), zijn belangrijk voor de vrouwelijkheidsconstructie omdat ze de mannelijke visie op vrouwelijkheid verwoorden.

Josse is ook de intradiëgetische verteller, hier in de indirecte rede, over Nellies afkomst (86-87). De passage begint als een afgebakend nieuw hoofdstuk [18/43]. Het komt aanvankelijk over als een onderdeel van de extradiëgetische vertelling tot er een vertellersaanduiding komt:

Dat had Josse althans verteld, ofschoon hij het niet van zichzelf kon weten, hij was indertijd nog een dreumes geweest. Als zijn zegslui hem voorgelogen hadden, dan loog hij ook nu, zei hij telkens weer. Hij was die kleurlingen trouwens echt dankbaar. (87)

Ook Irma krijgt even het statuut van intradiëgetische verteller. 'Ze had aan Nellie alles over haar man verteld. Hoe dwaas verliefd ze op hem geworden was.' Ze sluit haar vertelling af met de bedenking: 'Nellie had haar niet gevraagd waarom ze zo lang gewacht had om de kamer te verhuren; ze zou niet eens hebben kunnen antwoorden' (145-146).

De personages krijgen met intradiëgetische uitspraken ook vaak het woord in de directe rede in de talrijke dialogen. Soms wordt een repliek wat langer, zoals in het gesprek tussen Louis en Nellie na de dood van Josse en nadat Louis bij Irma is weggegaan (200-202). Nellie legt er uit hoe de relatie tussen Josse en haar op liefde gebaseerd was en ze suggereert Louis dat wat tussen hem en Irma gaande was ook liefde kan worden genoemd.

De dialogen gaan net als de intradiëgetische vertelfragmenten naadloos over in de extradiëgetische beschrijving van de gedachten en gevoelens van de dialogerende personages. De vertelwijze wordt op die manier een mozaïek waarmee bij de analyse van vrouwelijkheidsconstructie rekening moet worden gehouden.

De focalisatie

In *De hoogtewerkers* is de focalisatie meervoudig: er is de panoramische focalisatie door de extradiëgetische verteller, die als heterodiëgetische verteller boven de ruimte van het vertelde staat. Vanuit die positie neemt hij de gebeurtenissen en de personages waar.

Toen de vuile, gedeukte bestelwagen met de rode pluimstaart van steengruisstof achter zich aan door de openstaande, ruim drie meter hoge smeedijzeren poort het fabrieksterrein opreed, zag Louis ze al staan wachten: een los schutterig groepje dorpslui die niets met elkaar gemeen hadden dan de nieuwsgierigheid die ze vóór dag en dauw het bed had uitgedreven. Hij keek steeds naar Josse. (5)

In deze openingszin laat de verteller de focalisatie onmiddellijk over aan het personage Louis. Dat mannelijk personage wordt de voornaamste personagegebonden focalisator. Ook de andere personages krijgen in de loop van het verhaal de focalisatie toebedeeld en dat niet alleen in de passages waarin zij de intradiëgetische verteller zijn. De afwisseling in de focalisatie tussen de verschillende personages gebeurt frequent en meestal zonder tekstuele aanduiding.

De focalisatie is daardoor multifocaal en door de mix van mannelijke en vrouwelijke focaliserende personages wordt de weergave van vrouwelijkheid en mannelijkheid geschakeerd. Louis is de voornaamste focalisator en de focalisatie door de andere personages wordt vaak in zijn focalisatie geïntegreerd. Daardoor is de mannelijke (ap)perceptie dominant.

Josse ergerde zich grondeloos aan wat hij de verloedering van het vak noemde, de gladde wetenschappers, de in NV's en PVBA's weggekropen profiteurs die in ruime, ultramoderne kantoren huisden en die vijf keer zo duur uitvielen als hijzelf, ofschoon ze hun werklui minder betaalden dan hijzelf en Louis met hun oudmodische werkwijze verdienden. Zijn eigen gedachtengang volgend kruiste hij die van Louis. (14)

Hier is Josse de focalisator. Het fragment gaat verder met een intradiëgetische vertelling in de directe rede door Josse over wielrennen. Josse blijft daarin de focalisator. De passage wordt afgerond met: 'Hij had allicht gelijk, dacht Louis, die zich geen barst aan sport interesseerde' (14). Daarmee wordt de focalisatie door Josse geïntegreerd in de focalisatie door Louis.

De overkoepelende focalisatie door de extradiëgetische-heterodiëgetische verteller blijft bepalend. Als verteller beslist hij welk personage als focalisator aan de beurt is. Ter illustratie uit hoofdstuk [8] (37-43): De eerste zondagochtend van zijn verblijf bij haar heeft Irma voor een uitgebreid welkomstontbijt gezorgd. Louis is in het begin de focalisator. Hij beschrijft de ontbijttafel en hoe hijzelf, de vrouw als alleenstaande moeder en de dochter zich gedragen.

Het meisje was de enige die met smaak at; er bleef een stapeltje broodjes onaangeroerd liggen. De vrouw maakte geen aanstalten om af te ruimen. Ze vulde de kopjes bij, streek met profijtige, gestrekte wijsvinger de kruimels op haar bord op een hoopje. 'Je bent niet van hier'. (40-41)

Tot hier is Louis de focalisator. De uitspraak is van haar. In de volgende zinnen verschuift de focalisatie. De eerstvolgende zin kan nog worden gelezen als focalisatie door Louis omdat hij aansluit bij de vorige. In de zin die daarop volgt is de vrouw de focalisator, waardoor de vorige achteraf ook als element van de focalisatie door haar kan worden geïnterpreteerd.

Ze gaf tenslotte toe aan haar nieuwsgierigheid, die een soort van innerlijke onrust was. Toen ze de deur opengedaan had en hem had zien staan, het lange haar, het gebruikte gezicht met een stofwaas bedekt, had ze op slag de avonturier herkend,

ze was doorgloeid geworden van een emotie die ze sedert haar meisjesjaren niet meer had gevoeld, een soort zondige verwachting. (41)¹

Dan verschuift de focalisatie weer naar Louis, die antwoordt op haar vraag.

Hij schudde het hoofd. 'Nee. Maar niet van zo erg ver. Terhagen'.

Ze kende het dorp niet eens, of deed alsof. Ze ging de radio afzetten, kwam terug. Het was een uitnodiging om verder te praten. (41)

Soms komt de overkoepelende focalisator ook zelf tussen. Zoals in het dertigste hoofdstuk [30] (145-150). Louis heeft Irma en Sophie uitgenodigd om te gaan zwemmen in een van de resterende nog niet gedempte kleiputten. Achtereenvolgens wordt panoramisch beschreven hoe Louis (achteloos), Irma (weifelend) en Sophie (vlot) zich verdoken achter de openstaande portieren van de auto omkleden. Sophie en Louis zijn eerst klaar.

Geen van beiden keken ze om naar Irma, die zich begon om te kleden op de omzichtige manier van preutse dagjesmensen aan het strand, de bovenkleding als tent gebruikend, wringend en trekkend om de slip van de bikini over de heupen te krijgen. Het was een tafereel van een gezinsuitje, waarbij alleen de moeder de last van de onwennigheid torst. (148)

Soms ligt de focalisatie bij twee personages tegelijk, zoals in de aansluitende passage in hetzelfde hoofdstuk. Louis en Sophie nemen samen waar. Sophie heeft al bij Louis gepronkt met haar pronte pubermeisjeslichaam. Op het einde van de zwempartij zal ze haar moeder daarmee provoceren, wat later in de roman de aanleiding zal zijn voor de breuk tussen Irma en Louis.

Louis en Sophie speelden al in het water. Ze doken, sloegen met vlakke hand water in elkaars gezicht, ze keken watertrappend naar Irma die op stramme benen door het stof kwam lopen, de armen stijf langs het lichaam neerhangend, het gezicht gespannen, de blik in zichzelf gekeerd, haar witte, verrassend zware dijen, de buikplooi boven de rand van de blauwe bikini, de volle borsten nauwelijks door de bh bedekt. (148)

De beschrijving van Irma leest als een gezamenlijke waarneming door Louis en Sophie. De omschrijving 'verrassend zware dijen' wijst misschien eerder naar Louis als focalisator.

Verderop in het hoofdstuk is er een duidelijker voorbeeld van gedeelde focalisatie, die dan wordt opgesplitst. Sophie komt als eerste uit het water. 'Ze [Louis en Irma, bv] sloegen geen van beiden acht op Sophie, die naar de kant zwom, zich op de steiger werkte [...] Louis kreeg haar het eerst in het oog [...] Pas toen Irma haar op haar beurt in het oog kreeg kwam ze [Sophie, bv] in beweging' (149-150).

¹ Hij had er een werkdag als sloper op zitten.

De analyse van vrouwelijkheid zal met dat conglomeraat van de focalisatie rekening moeten houden: aan wiens perceptie is de visie op vrouwelijkheid en mannelijkheid toe te schrijven. Daarbij zal vooral de identiteitsrelatie tussen subject en object van de focalisatie van belang zijn.

De identiteitsrelaties in vertelinstantie en focalisatie

Een heterodiëgetische verteller die boven de ruimte van het vertelde overziet het geheel. Dat is object van zijn focalisatie, die hij verdeelt over en delegeert naar meerdere personages. Initieel is de focalisatie panoramisch. De identiteitsrelaties tussen vertelinstantie, focalisator en actoren is hier in het schema van Nieragden van het type

$$P \dagger V / V = F / F \dagger A$$

Hij laat de focalisatie doorgaans snel over aan de personages: hij 'zegt' dat Louis, Josse, Irma, Sophie, Nellie 'waarnemen' dat... Wanneer een personagegebonden focalisator zichzelf (ap)percipieert is de focalisatie isoperspectivisch. Wanneer andere personages object van de focalisatie zijn, is die exoperspectivisch.

$$P \dagger V / V \dagger F / F = A \quad \text{of} \quad F \dagger A$$

In de intradiëgetische passages is de relatie tussen verteller en personage uiteraard anders. De intradiëgetische vertellers zijn homodiëgetisch en ze zijn subject van de focalisatie. Wanneer ze tegelijk ook het object ervan zijn, is die focalisatie isoperspectivisch, tenzij ze het over hun verleden hebben. Zijn andere personages dat, dan is de focalisatie exoperspectivisch.

$$P = V_{\text{intr}} / V_{\text{intr}} = F / F = A \quad \text{of} \quad F \dagger A$$

Voor de analyse van de vrouwelijkheidsconstructie is vooral de identiteitsrelatie tussen subject en object van de focalisatie van belang. Ik beperk de analyse ervan tot het genderaspect: wordt vrouwelijkheid gepercipieerd door een mannelijke of een vrouwelijke focalisator? Bij isoperspectivische focalisatie door mannelijke focalisatoren (Louis, Josse) krijgt de lezer informatie over mannelijkheid zoals die in de roman geconstrueerd wordt. Dat is ook het geval bij exoperspectivische focalisatie door vrouwelijke focalisatoren (Irma, Sophie, Nellie). Informatie over vrouwelijkheid krijgt de lezer dan bij exoperspectivische focalisatie door een mannelijke focalisator en bij isoperspectivische door een vrouwelijke.

Zo wordt mannelijkheid geconstrueerd door de isoperspectivische focalisatie door Louis. Hij schetst zichzelf als een man die als reactie op de relatie tussen zijn vader en zijn moeder eenzellig door het leven wil gaan. Bij vlagen gaat hij op zoek naar vluchtig seksueel contact met 'bereidwillige' vrouwen. Hij wil echter 'geen deel hebben aan het leven van anderen' (183). De breuk na een langere relatie met Irma bracht hem het besef bij dat 'vereenzaming [...] op een haarbreedte van eenzelligheid op de loer ligt' (186) en dat zijn honger naar seks in wezen 'hunkering naar gezelschap' (192), eerder een 'hunker naar aanhankelijkheid' (208) was.² Hij 'verlangde naar haar [Irma, bv] met een mengsel van geilheid en medelijden dat hem een gevoel van weerloosheid gaf' tegen zijn drang naar autonomie in (210).

Zijn visie op mannelijkheid wordt aangevuld in zijn exoperspectivische focalisatie van wat hij vermoedt hoe Irma en andere vrouwen hem als man zien. Zij worden aange-trokken door 'de drang naar vrijheid, de eigenzinnigheid, de manier van leven waarbij elke houvast werd afgewezen, de ongeremdheid [...] die als een soort patine op zijn wezen lag' (37).

Dat beeld wordt ook geconstrueerd in de exoperspectivische focalisatie door Irma. 'Met zijn vaagheid [in de beschrijving van zijn dorp, bv] gaf hij vorm aan het beeld dat ze zich van hem gevormd had: een rusteloze, een zwerver, die de geur van ongebondenheid met zich meedroeg. Ze kon zich indenken [...]' (41).

Vrouwelijkheid wordt onder meer geconstrueerd door de exoperspectivische foca-lisatie door Josse in de passage over jonge kantoorvrouwen die komen kijken als Josse en Louis hoog op een schoorsteen werken. 'Dit zijn zotte kalveren. Ze draaien dol als er een ruitenwasser in de buurt komt' (76) of over vrouwen in het algemeen: 'Weet je Louis, neuken is het einde, maar je mag het niet tot een sleur laten worden [...] De vrouwen dromen daar van zonder dat ze er weet van hebben. Of willen hebben. Ze komen je tegemoet. Het is net of ze alleen maar goed kunnen neuken als ze overrompeld worden' (155).

Irma wordt als vrouwelijk personage ook geconstrueerd door de exoperspectivische focalisatie door Louis. Hij percipieert haar als een verkrampde vrouw, die daarin op zijn moeder lijkt.

Ze had zich gewassen maar niet opgemaakt; ze was schoon, op een dorpse manier. Het haar zag er warrig uit; hij herinnerde zich, vaag, hoe zijn moeder er vroeger uitgezien had op sommige ochtenden, wanneer ze geen moeite had gedaan haar gemelijkheid te verbergen. (38)

Ze [Irma, bv] stond afwezig naar hem te staren, het stugge, door de strakke kaaklijn en de gesloten mond versmalde gezicht was dat van een vrouw die door het leven,

²Op p. 208 is de focalisatie door Louis exoperspectivisch. Object is Josse als man.

of door een man, gehavend was geworden en er nog steeds niet overheen gekomen was. (73)

Ze was het soort vrouw niet om het je gemakkelijk te maken; ze was alles behalve toeschietelijk. Het leek of ze zich die houding aangemeten had als een vorm van verdediging. (78)

Net zoals Josse onderstelt hij in de vrouw een 'heimelijke wellust'.

Ze zag er afgetobd uit, er was iets in haar, iets verborgens, een wazigheid, een onderhuidse loomheid, die haar op zichzelf stugge gebaren vulde met een heimelijke belofte van wellust. Ze was het soort vrouw dat zich in bed geheel zou laten gaan wanneer ze eenmaal zou loskomen; die niet eens meer zou weten dat ze leefde, behalve daar, op die ene plek. (109)

Die perceptie van verkrampte vrouwelijkheid wordt bevestigd in de isoperspectivische focalisatie door Irma van zichzelf.

Ze was het soort vrouw die haar onzekerheid koesterde, ze voortdurend aangreep als een middel tegen de ontgoochelingen, waar ze, ondanks zichzelf, als de dood voor was. Ze was eenmaal in de steek gelaten, wanneer ze afgetobd na een lange dag in de supermarkt alleen in bed in slaap probeerde te komen vroeg ze zich nog steeds af in welk opzicht ze tekort geschoten was. (81)

De verteller leent haar hier de focalisatie uit en niet aan Louis die in dit stadium van de vertelling haar voorgeschiedenis nog niet kent. In het volgende citaat verschuift de isoperspectivische focalisatie van het personage Irma naar die van het personage Louis.

Maar het hielp niet. Ze was onzeker. Erger, ze koesterde haar onzekerheid. In haar eigen ogen wilde ze doorgaan voor een geboren verliezer. Op haar manier was ze gewild hardleers; ze wilde niet overtuigd worden van haar kans op een geborgen bestaan, op een zekere mate van geluk. *Van zijn kant* was Louis gewaar dat hij rekening hield met wat zij dachtte [...] Hij was reeds te zeer verstrikt geraakt in zijn gevoelens voor Irma, gevoelens waarin hij niet helemaal klaar zag maar die hem bonden, ja, maar hij was nog altijd bij machte om ze te beschouwen als iets dat bij een oponthoud hoorde, een voorbijgaande fase in zijn leven, iets dat hij van zich af zou kunnen schuiven wanneer hij meende dat de tijd daar rijp voor was. (160) (mijn cursivering)

Op dezelfde manier verschuift de verteller in een andere passage moeiteloos de focalisatie van Louis naar Irma. Doordat ze geregeld zo nauw bij elkaar aansluiten, krijgt de mannelijke (ap)perceptie van vrouwelijkheid een soort veralgemeende betrouwbaarheid omdat ze correspondeert met de vrouwelijke.

Het was als nadat ze geneukt hadden: Louis die zich liet wegglijden in loomheid, in een gevoel van opgeheven zwaarte, Irma die terugviel in haar onzekerheid, het beklemmend gevoel dat zij op een of andere manier een vormeloos onheil had afgeroepen. (149)

De focalisatie door mannelijke en vrouwelijke personages vloeit samen in de focalisatie door de verteller, die ongemarkeerd is en zo door de lezer als mannelijk wordt gezien. Doordat de mannelijke focalisatie alleen al kwantitatief sterker is, krijgt de lezer het gevoel dat vrouwelijkheid in *De hoogtewerkers* voornamelijk vanuit een mannelijk perspectief geconcipieerd wordt.

De bewustzijnsvoorstelling

Als geheel is *De hoogtewerkers* een consonant bewustzijnsverhaal in een derde persoonscontext. Van de extradiëgetische verteller zijn er auctoriële aantekeningen noch distantiërende uitspraken te vinden. Die heterodiëgetische verteller presenteert het bewustzijn van die personages die hij soms wel en soms niet citeert. Hij blijft daarbij in beide gevallen met gradaties dicht bij de stijl van denken van de personages. Voor de lezer lijkt het weten van de verteller samen te vallen met dat van de personages.

De verteller rapporteert de gedachten en gevoelens van de personages door middel van werkwoorden en zelfstandige naamwoorden van bewustzijn. Zoals bij Louis nadat een vrouw uit de wassalon een intiem contact verbrak voor het eigenlijk begon.

Hij was niet gebelgd, niet eens ontgoocheld. Zoveel had hij over vrouwen geleerd dat je nooit hoogte van ze kreeg, dat niets van wat je uit ervaring met de ene leerde, je hielp om inzicht te krijgen als ze eenmaal uit je leven waren weggedreven. (37)

Het weten van de verteller valt in een consonant bewustzijnsverhaal als dit samen met dat van het personage. Doordat de verteller hier het bewustzijn van meerdere personages voorstelt, weet de lezer meer dan de afzonderlijke personages. Zo kent Louis de voor geschiedenis van Irma niet. Hij heeft er enkel een vermoeden van.

De verdeling over de personages is niet evenwichtig. Het bewustzijn van Louis en in iets mindere mate van Josse komt het vaakst en het uitvoerigst aan bod. Dat van de vrouwelijke personages veel minder.

Als grammaticale techniek wendt de verteller de inhoudelijke parafrase aan. Hij geeft het bewustzijn vrij gedetailleerd weer meestal zonder stilistische of idiomatische eigenaardigheden. Door het gebruik van die techniek verschuift de bewustzijnsvoorstel-

ling op de as diëgesis – mimesis (Fludernik) op in de richting van de monologische technieken. Door de interferentie tussen vertellertekst en personagetekst klinkt het idioom van het personage in die fragmenten gradueel sterker door.

Geregeld krijgt de bewustzijnsvoorstelling de allure van een vertelde monoloog in de indirecte rede. Dat is meestal het geval bij de voorstelling van het bewustzijn van de personages Louis en Irma. Daar overheerst de stem van de verteller. Bij beide personages wordt hetzelfde idioom gebruikt, al komt bij het personage Louis het woord ‘neuken’ enkele keren voor. Bij Irma is dat niet het geval.

‘Nee. Nee’. Het was niet dat het haar [Irma] niet aanlokte; het zou op een of andere manier hun verhouding bezegelen, bijna alsof ze getrouwd waren. De verlokking op zichzelf schrikte haar af. In haar gedachten was zij van het eerste ogenblik af voor een keuze gesteld geworden: Louis of Sophie verliezen [...] Wat ze op het oog had, zonder het zichzelf te bekennen, was het uitstel van de keuze te rekken. Maar ze strooide daarbij alleen zichzelf zand in de ogen. (153-154)

Soms wordt het bewustzijn van een personage voorgesteld onder de vorm van een geciteerde monoloog in de ik-vorm en in de tegenwoordige tijd (directe rede). Dat is overwegend personagetekst. Die manier van voorstellen wordt opvallend vaak gebruikt bij de bewustzijnsvoorstelling van Josse met zijn specifiek idioom.

[Josse tot Louis, bv] ‘Weet je, vrouwen zijn rare wezens [...] Ze vinden het erg als ze in de steek gelaten worden. Dat wel. Maar op een of andere manier verdragen ze het. Het deert ze niet echt. Als een soort van gekibbel, maar dan erger. Ze zullen er nooit voor uit komen, dat niet, maar wat ze denken is dat het bijgelegd wordt, in hun gedachten is er niets dat niet met een flinke neukpartij kan bijgelegd worden. Wat ze niet harden, Lowie, is dat je compleet uit hun leven verdwijnt. (179)³

Net zoals de verdeling van de vertelling en de focalisatie is de bewustzijnsvoorstelling als een mozaïek. Ze is geschakeerd en tegelijk lijken de bewustzijnen in elkaar over te vloeien, wat de indruk wekt van een overkoepelend, uniform bewustzijn. Alle personages, mannelijke en vrouwelijke, denken en voelen als losgeslagen individuen vanuit een hunker naar gezelschap op zoek naar vluchtige momenten van contact. Vrouwen verwachten meer duurzaamheid. Zij worden echter vaak bedrogen. Hoe geschakeerd ook, de voorstelling van mannelijk bewustzijn is kwantitatief en kwalitatief dominant.

³ Als hij in de directe rede Louis als narratee aanspreekt, wordt zijn naam consequent als ‘Lowie’ gespeld. Een vorm van ‘typification’ (Fludernik, 2009).

Vertelinstantie, focalisatie, bewustzijnsvoorstelling en de vrouwelijkheidsconstructie

In *De hoogtewerkers* bepaalt een naamloze extradiëgetische-heterodiëgetische verteller de structuur van de vertelling. Hij laat intradiëgetische vertellers aan het woord en hij bepaalt aan welk personage hij afwisselend de focalisatie afstaat. Een ongemarkeerde heterodiëgetische verteller wordt volgens Lanser door de lezer doorgaans als mannelijk ervaren (Lanser, 1995, p. 87). In deze roman komen bovendien vooral de mannelijke intradiëgetische vertellers aan het woord.

Ook in de meervoudige focalisatie is het aandeel van de mannelijke persoonsgebonden focalisatoren beduidend groter dan dat van de vrouwelijke. Bovendien is vrouwelijkheid in hogere mate object van de focalisatie. De vrouwelijke perceptie en apperceptie lijkt bovendien sterk op de mannelijke, waardoor de mannelijke visie op vrouwelijkheid een aureool van authenticiteit krijgt. In een consonant bewustzijnsverhaal wordt hier zodoende vooral het mannelijke bewustzijn en zijn voorstelling van mannelijkheid en vrouwelijkheid voorgesteld.

Alle personages worden voorgesteld als losgeslagen individuen op zoek naar contact en gezelschap gebaseerd op seks. De mannelijke personages zijn uit op losse contacten omdat ze zich niet gebonden willen voelen. De vrouwelijke hopen op een duurzame relatie. Zij worden daarin vaak bedrogen. De mannelijke personages dichten vrouwen een 'heimelijke wellust' toe. Ze percipiëren ook hoe vrouwen verkrampt reageren omdat ze hoe dan ook bedrogen worden. Ook Nellie, die wel een duurzame relatie heeft, verliest tenslotte haar man, waarop Louis naar Irma terugkeert.

7.3 Karakterisering van de personages

De personages in *De hoogtewerkers* worden gesitueerd in de jaren 1970, in de context van het nieuwe kapitalisme' (Sennet, 2007), waarin de neoliberale ideologie dominant is. In de subjectconstitutie leidt dit tot 'decontextualisering' en 'isolering' (Verhaeghe, 2012, p. 35). Het subject wordt een individu dat geconfronteerd wordt met twee contraire fundamentele gerichtheden in de identiteitsconstitutie (Verhaeghe, 2012, pp. 241-242). Die waardeclusters spelen ook hun rol in de genderidentiteit.

In de analyse van de karakterisering zal ik met het ideologeem (Jameson) als instrument proberen aan te tonen hoe *De hoogtewerkers* dit masterverhaal herschrijft en hoe dat zich vertaalt in de genderconstructies. Daarna breng ik de genderideologische eigenschappen van de personages in kaart. Hoe de personages vrouwelijkheid (en mannelijk-

heid) percipiëren en appercipiëren (focalisatie) en hoe dat in de bewustzijnsvoorstelling verwoord wordt, legt volgens Jouve de ideologische gelaagdheid bloot.

Het masterverhaal

Het meritocratische neoliberale nieuwe kapitalisme van de ‘in NV’s en PVBA’s weggekropen profiteurs’ (14) is gericht op kortetermijnwinsten. Continuïteit en stabiliteit worden als achterhaald beschouwd. Flexibiliteit wordt de norm, langdurige verbondenheid is een uitzondering en het individu wordt verantwoordelijk voor zichzelf (Verhaeghe, 2012).

De instituties voorzien niet meer in een kader voor de lange termijn. De lineaire ontwikkeling wordt los gelaten voor een flexibele organisatie (Sennet, 2007, p. 43). Multinationals delokaliseren, innoveren en laten wat voorbij is los. In de roman zijn de voormalige familiebedrijven opgekocht door financiële groepen en ‘verpatst’ (62) aan multinationals (72) die er een andere bestemming aan geven. Die flexibele organisaties danken mensen af, laten ze afvloeien, ‘stellen ze werkloos wegens economische redenen’ (130).

Er komt tijdelijke arbeid met korte contracten (Sennet, 2007, p. 43). De ideale werknemer die kan gedijen in de wereld van investeringsmaatschappijen is bereid los te laten (Sennet, 2007, p. 38). Hij houdt het ook buiten de context van het werk bij korte relaties (Sennet, 2007, p. 11). Louis leeft van ‘losse klussen, die horen bij figuren die [...] niet uit de bedding van hun rusteloosheid breken’ (24). Hij rijgt kortstondige relaties aan elkaar: de vrouw uit de zelfwasserij, de meisjes uit de snackbar, de loketbediende, de verpleegster in zijn laatste logies nadat hij bij Irma is weggegaan. Ook Josse heeft zijn vorige job ‘van zich afgeschoven’ (47).

Subjecten constitueren hun identiteit, inclusief hun genderidentiteit, in interactie met de cultuur, de Anderen en de anderen, waarvan ze identiteitsverlenende boodschappen overnemen of verwerpen (Verhaeghe, 2012, p. 36).

De sociaaleconomische ontwikkelingen in het nieuwe kapitalisme lichten de mensen uit hun groep, wat Verhaeghe omschrijft als ‘decontextualisering’ en ‘isolering’ (Verhaeghe, 2012, p. 35).⁴ Geïsoleerde individuen vallen voor hun identiteitsvorming terug op het lichaam maar ook dat kan slechts in verhouding tot een ander, zij het op het meest elementaire uitwisselingsniveau van seks. Identiteit ‘vergljdt op die manier naar seksuele identiteit’ (Verhaeghe, 2012, p. 28).

⁴ ‘Etymologisch gesproken verwijst identiteit naar het geruststellend gevoel deel uit te maken van een groep waaraan men min of meer gelijk is: het Latijnse *identitas* betekent gelijkheid’ (Verhaeghe, 2012, p. 13).

De psychoanalyse onderkent bij die identiteitsconstitutie twee fundamentele gerichtheden: het verlangen naar symbiose en het verlangen naar autonomie. Daarmee corresponderen wat in de cognitieve psychologie ‘deep frames’ en bij Freud ‘associatieve complexen’ heten. Het zijn clusters van waarden die tegenover elkaar staan. Ze kunnen niet samengaan (Verhaeghe, 2012, pp. 241-242).

In de psychoanalytische theorie werden die gerichtheden ook aangeduid met de (verouderde) freudiaanse termen eros en thanatos.⁵ Het kind wordt geboren met de aangeboren (‘innate’) tendens om zo veel mogelijk met de ander samen te vallen, om de fusionele eenheid te behouden of te herstellen. Dat is de werking van eros. Die is steeds met thanatos verstrengeld (‘commingled’), door Freud als ‘Triebmischung’ benoemd. Thanatos is gericht op verbrekking van die initiële eenheid (‘diffusion’). Het verlangen naar autonomie is een effect van het thanatosaspect van de drift (Verhaeghe, 2004, p. 60).

Tegelijk stelt de psychoanalyse dat het individu voor zijn identiteitsconstitutie de ander nodig heeft, wat gepaard gaat met de angst de ander te verliezen (Verhaeghe, 2012, p. 184). Het subjectiveringsproces wordt in gang gezet bij de intrede in de symbolische orde (Lacan) door de loskoppeling van behoefte en bevrediging, die in de symbiotische eenheid tussen moeder en kind als onmiddellijke behoeftebevrediging samenvielen. Die loskoppeling veroorzaakt het zijnstekort, een niet op te heffen gemis dat de voorwaarde is voor het verlangen dat erin bestaat het tekort op te heffen zonder dat het subject daarin slaagt zonder tegelijk zichzelf als subject op te heffen (Mooij, 1987, p. 140). Het verlangen naar autonomie botst op het verlangen naar samenvallen omdat het subject daarbij tegelijk zichzelf opheft.⁶

Seksuele differentie wordt in de psychoanalyse gezien als een verschil in positionering tegenover het zijnstekort, gesymboliseerd door de Fallus, omdat dat verschil zijn wortels vindt in het fysieke lichaam (Scott, 2011, p. 12). Vrouwelijkheid en mannelijkheid zijn bij Lacan asymmetrische relaties ten opzichte van de Fallus, in de westerse cultuur de betekenaar van het verlangen (Scott, 2011, p. 18). De man heeft de Fallus, de vrouw is de Fallus (Butler, 1990 [2007], p. 34). De vrouw zoekt bij de andere het ‘verloren object’, de Fallus, die het verlangen opwekt (Mooij, 1987, p. 156). De man streeft naar autonomie.

It is as though the female had lost the male part and needs it to become whole again. This explains the female proclivity for fusion and Eros [...] Separation must be avoided. The male part, on the other hand, has differentiated itself from the alma

⁵ Paul Verhaeghe herijkt die termen in wat hij bestempelt als ‘our post-Freudian era’. Hij stelt ze op een lijn met de Griekse begrippen Zoë (‘eternal’, ‘sexually undifferentiated life’) en Bios (‘individual life [...] but also how an individual conducts his or her own life’) (Verhaeghe, 2004, pp. 58-59).

⁶ ‘The subject attends to fuse with the (m)Other, but if it were to succeed, the result would imply a total alienation, meaning the disappearance of the subject. Hence the other tendency towards separation’ (Verhaeghe, 2004, p. 63).

mater, hence the proclivity for separation and Thanatos: fusion must be avoided.
(Verhaeghe, 2004, p. 62)

In *De hoogtewerkers* representeren de mannelijke personages eerder het verlangen naar autonomie, de vrouwelijke het verlangen naar symbiose met de ander en de angst om de ander te verliezen.

Bij de westerse vrouwelijkheidconstructie hoort ook het moederschap (De Beauvoir, 1949 [1978], p. 764). ‘De verstandige en verliefde vrouw zal trachten [de man] aan zich te binden met de stevige banden van een huwelijk of een kind’ (De Beauvoir, 1949 [1978], p. 764). Specifiek vrouwelijk is dan ‘the experience of continuity and relations’ (Hartsock, 1983), geciteerd in (De Lauretis, 2007, p. 70). Verhaeghe gebruikt daarvoor de term ‘relatiecentrisme’ (Verhaeghe, 2014, p. 70). Nancy J. Chodorow, die expliciet meebouwt aan een feministische psychoanalytische theorie, noemt ‘maternity and mothering’ wezenlijke elementen van de vrouwelijkheidsconstructie. Vrouwelijkheid wordt volgens haar gekenmerkt als een ‘internal object-relational world’ die zich specifiek uit in de moeder-dochterrelatie, eventueel in de moeder-zoonrelatie. In de pre-oedipale fase krijgt de infans allerlei voor hem of haar onbewuste signalen van vrouwelijkheid door wat de moeder doet. Het meisje reageert in de oedipale fase anders dan de jongen op de moeder en op vrouwelijkheid. Wat het meisje mist, is niet zozeer de phallus van de vader, maar de borsten van de moeder. Voor Chodorow is er bij het meisje geen sprake van penisnijd, maar eerder van een gemis van de lichamelijke kenmerken van de volwassen vrouw (Chodorow, 2004).

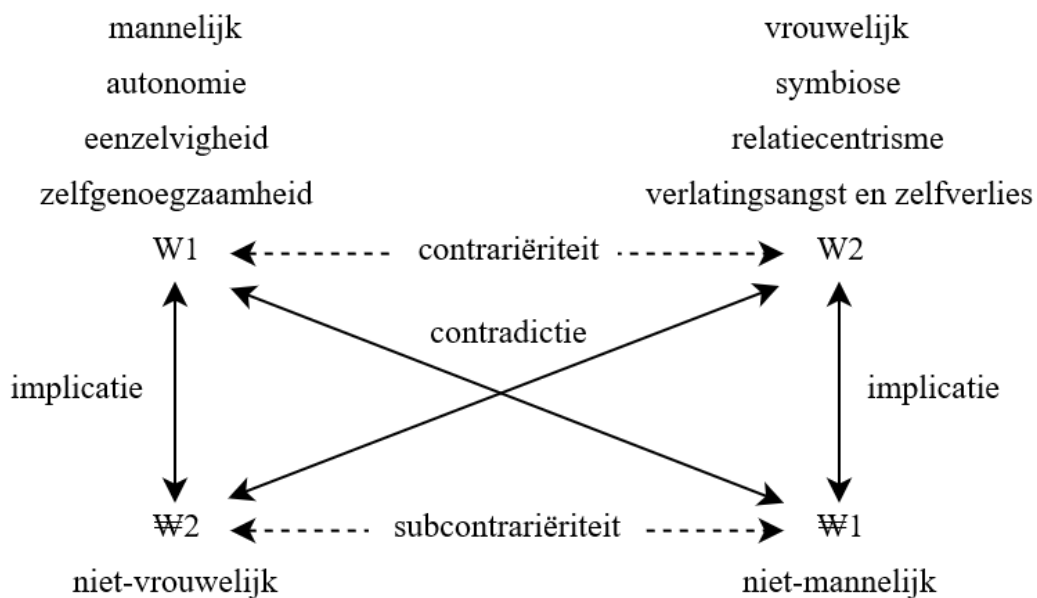
Ideologeem

De sociale context bestaat uit contradicties die naar de kern van de identiteit van een personage gaan (Brecht). Met het ideologeem als heuristisch instrument leidt de analyse van de personages in deze roman naar de contradictorische ideologische waarden die, zoals Paul Verhaeghe het verwoordt onder het nieuwe kapitalisme de ‘seksuele identiteit’ van gedecontextualiseerde en geïsoleerde individuen constitueren (Verhaeghe, 2012). De mannelijke personages geven eerder uitdrukking aan de gerichtheid op autonomie. De vrouwelijke vertolken eerder het verlangen naar symbiotische relaties en de angst de ander en daarmee ook zichzelf te verliezen (verlatingsangst en zelfverlies).

In het semiotisch vierkant worden de contraire waarden mannelijkheid en vrouwelijkheid in een binaire oppositie ten opzichte van elkaar voorgesteld. In de personages manifesteert zich een inconsistente synthese die het resultaat is van de dialectische se-

miotische dynamiek. Mannelijkheid en vrouwelijkheid worden in de personages niet gearticuleerd in de conceptuele eindpunten aangeduid als W1 en W2. De concrete vormgeving ervan is het resultaat van de combinaties en permutaties in de dialectische logica van de ontkenning. De personages kunnen elk als een specifieke permutatie/combinatie van mannelijkheid en vrouwelijkheid in het personagesysteem worden gesitueerd. W1 en W2 permuteren in elk personage tot een specifieke combinatie met hun verschil ($\mathbb{W}1/\mathbb{W}2$).

Louis en Josse verschillen als ‘man’ van elkaar door de manier waarop ze in combinatie met mannelijkheid niet-vrouwelijkheid impliceren. Irma en Nellie vertolken op dezelfde manier elk een andere vrouwelijkheid.



De contraire waarden W1 en W2

Autonomie, eenzelvigheid en zelfgenoegzaamheid (**W1**) worden in de mannelijke personages geconstrueerd. De ‘pottekijkers’, ‘een schutterig groepje dorpslui’ zien Louis als de ‘rare, een knul die uit het onverbiddelijk dorpspatroon van aan kleigrond en bakoven gekluisterde vlijt was losgebroken, die gekozen had voor gevaarlijk acrobatenwerk’ (6). Hij laat de restanten van de ‘oude’ context achter zich, wat in hun ogen een risico is. Ze kijken toe, ‘bevangen [...] door de morbide hoop dat er iets mis zou gaan’ (7). Buiten de veilige context moet het individu zijn identiteit construeren, zonder houvast van de identiteitsverlenende groep. Het gedecontextualiseerde, geïsoleerde individu is een vorm van waaghalzerij. Louis valt bijna te pletter. Josse redt hem, hij houdt hem tegen (50-53). Josse zelf zal uiteindelijk zelf een doodsmak maken (198-199). Om zich van de anderen te onderscheiden, dossen beide eenzaten zich uit als avontuurlijke cowboys uit het wilde Westen (6) (27).

Louis zet hun hoogtewerk geregeld af tegen 'daar beneden [waar] alles even waarde-loos was' (205). Daarboven 'voelt alles anders [aan]. Je bent boven alles. De narigheid, de rotzooi. Alles is anders, wat' (72). In de 'lege' sociale context zijn Louis en Josse geïsoleerde individuen die hun eigen identiteit 'improviseren' (Sennet, 2007, p. 11). Ze construeren 'een uniek ik of ego [...] los van alle andere ikken' (Verhaeghe, 2012, p. 12). Boven op de schoorsteen ervaart Louis

de leegte, die hen langs alle kanten insloot. De richel rondom het beroekte, in zwarte leegte duikend gaf gestalte aan hun manier van leven: onbuigzaam in zijn beperking maar rijk aan sensatie. (24)

Louis was op zoek gegaan naar een job. 'Hij was afgegaan op de vage, ongerijmde verwachting dat het baantje op een of andere manier de sfeer van afwisseling en avontuur zou oproepen' (24).

Josse, die niet had kunnen aarden in een scheepsherstellingsbedrijf (131) heeft zijn eenmansbedrijfje opgericht waar hij op zijn eigen manier werkt (13). Een pottenkijker, een voormalige bedrijfsleider filmt hen voor het nageslacht en noemt het 'een voorhistorisch gedoe' (23).

De mannelijke personages constitueren hun identiteit, die door het wegvallen van de traditionele genderomschrijvingen een seksuele identiteit is, hoofdzakelijk op de 'fundamentele gerichtheid op autonomie' (Verhaeghe, 2012), die naar eenzelligheid neigt.⁷

Na de breuk met Irma 'dacht [Louis] dat hij moeiteloos zou kunnen terugvallen op het oude leven, het bestaan waarop hij aan zichzelf genoeg had' (175). Autonomie betekent voor Louis ook 'eenzelligheid'. Hij voelt geen 'aandrang om deel te hebben aan het leven van anderen' (183). Hij is altijd op zijn hoede voor wat zijn eenzelligheid zou kunnen bedreigen. De 'bereidheid' tot (seksueel) contact die hij ziet in de blik van de vrouw in de zelfwasserij brengt hem 'van zijn stuk'. Hij moet 'de aanvechting om zijn pas te versnellen' bedwingen. Pas 'buiten het bereik van haar blik ontspande hij zich' (34).

Hij is er zich van bewust dat zijn 'eenzelligheid' de manier [was] waarop hij al wat voorbij was liet verbleken, waarop hij geen deel meer wilde hebben aan wat hij eenmaal had meegemaakt' (181). Het initiële wat hij heeft meegemaakt is zijn kindertijd en jeugd met een vader en een moeder die een stroef huwelijk hadden, waarin van gemeenschappelijkheid geen sprake was. Irma's verlatingsangst is voor hem 'een nooduitgang die hij achter de hand houdt als [...] iets dat hij van zich af zou kunnen schuiven wanneer hij meende dat de tijd daar rijp voor was' (160). Toch komt hij uiteindelijk tot het besef dat 'vereenzaming [...] op een haarbreedte van eenzelligheid op de loer ligt' (186).

⁷ De fundamentele gerichtheden van de identiteitsconstitutie worden in het semiotisch vierkant als dialectisch met elkaar verweven voorgesteld. Mannelijkheid is geen onversneden gerichtheid op autonomie en vrouwelijke gerichtheid op symbiose is vermengd met de drang naar autonomie. Dat zal in de verdere analyse duidelijk worden.

Identiteitsvorming kan slechts in relatie tot een ander, in dit geval een vrouw. Het meest elementaire niveau van interactie is seks. Dat is het terrein waarop Louis contact zoekt met vrouwen van alle slag met wie hij zich niet verbonden hoeft te voelen. Zij krijgen als vrouwelijke personages geen diepere invulling. Ze krijgen zelfs geen naam. Hun functie is het illustreren van het mechanisme dat aan de grondslag ligt van de constructie van die seksuele identiteit. Als het Aziatisch ogende dienstertje in de shop-choi naar hem glimlacht, interpreteert Louis dat als een blijk van 'verstandhouding'. Hij vraagt zich onmiddellijk af 'hoe ze er zou uitzien als ze zich liet neuken' (68).

Josse heeft Louis al vrij snel 'meegelokt' naar een wielervedstrijd 'met een jongere vriendin van Nellie als lokvogel' (14).

Later die avond had Louis de jonge vrouw naar huis gebracht. Op een zitbank in de bekrompen living hadden ze plichtsbewust geneukt, als het ware omdat ze allebei wisten dat dit van hen verwacht werd. Maar daarna waren ze moeiteloos van elkaar weggedreven. (15)

Louis wordt door die kortstondige relaties niet in zijn drang naar autonomie bedreigd. Ook als de jonge vrouw uit de wassalon het gedoe afbreekt voor het effectief tot seks komt, is Louis 'niet gebelgd, niet eens ontgoocheld' (33). Het tast hem niet aan.

W2 staat voor de gerichtheid op symbiose, voor relatiecentrisme en de daarmee gepaard gaande verlatingsangst en dreiging van zelfverlies.

Josse verwoordt het zo: vrouwelijke 'begeerte' is 'een mengsel van nieuwsgierigheid, bezitterigheid, jaloersheid jegens onbekende mededingsters en onbeheerste geilheid' (65). Maar 'je moet een verdomd lange tijd met ze leven om ze zover te krijgen' dat ze ongegeneerd neuken.

Ook bij de vrouwelijke personages is seks het niveau waarop ze verbinding zoeken met een man, maar bij hen is de gerichtheid op symbiose en de dimensie van relaties dominant. Seks als drijvende kracht wordt al duidelijk bij de naamloze vrouwen met wie Louis contact zoekt op zijn zwerftocht door de voorstad.

Over de vrouw aan het loket van de Dienst Bevolking beweert Louis dat zij als iedere vrouw seksuele signalen uitzendt, maar dat zij haar huwelijk niet op het spel wil zetten.

Vrouwen hebben een zintuig voor signalen van mannelijkheid: ze sloeg de blik naar hem op, vol nu, de ogen verrassend naakt, bijna onmerkbaar bewaasd, alsof ze net een felle ontroering bedwongen had. (66)

Net daarvoor had ze opzettelijk 'de hand met de smalle witgouden trouwring te lang roerloos [laten] liggen [...] Hij [...] raakte de zijkant van haar hand. Ze trok ze terug alsof ze geprikt werd' (66). Hij had haar vrouwelijke 'begeerte' opgewekt, die haar 'onverhoeds ontredde zodat ze zichzelf slechts op het nippertje ervan [kon] weerhouden onherstelbare dwaasheden te begaan' (65).

Ook bij de vrouw uit de wassalon had hij de trouwring opgemerkt. Hij sluit die ontmoeting af met de bedenking dat vrouwen in zo'n situatie twee keuzes hebben.

Ze konden net zo goed op slag hun gezin, hun ouders, hun man, hun kinderen in de steek laten als dat ze op berekende wijze hun *zekerheid*, hun *gemoedsrust* veilig stelden door te kiezen voor het *vluchtig* avontuur, de onverhoopte roes van *straffeloos* verraad. (37) (mijn cursivering)

Hij had nochtans gemeend van haar gezicht 'die hongerige uitdrukking' af te lezen 'alsof ze voortdurend begaan was wat ze moest ontberen' (35). Voor de constitutie van haar vrouwelijke identiteit heeft zij dit andere, mannelijkheid, nodig. Die behoefte, de honger naar wat ze ontbeert, uit zich onder de vorm van seks met een man die ze terloops had aangekeken en die ze heeft meegenomen naar haar flat. Zelfs vluchtige seks geeft het vrouwelijk personage identiteitszekerheid en gemoedsrust. Er zijn vrouwen die daarvoor hun veilige cocon opgeven. Er zijn er die hopen dat dit verraad ongestraft blijft.

Het proces van de vrouwelijke identiteitsconstitutie wordt direct aan het begin van de roman geschetst bij de vrouwen die Louis ontmoet voor hij met Irma in contact komt. In haar personage wordt dit proces fundamenteeler uitgewerkt. Als vrouw is zij gericht op samenvallen met de andere (de man), op bestendigheid van relaties. Die tendens gaat gepaard met verlatingsangst en met de dreiging tot zelfverlies.

Vrouwelijke identiteitsconstitutie is gericht zijn op samenvallen met de ander. Voor Irma is dat, 'hoe kortstondig ook, zich over[...]geven aan het genot van haar beantwoorde hartstocht' (209). Ze benijdt de 'zelfzekerheid waarmee ze [Nellie,bv] in haar verhouding met Josse opging' (161). Nellie van haar kant zoekt in haar analyse van de stroeve relatie tussen Irma en Louis de oorzaak in de geremdheid van Irma in haar overgave aan de ander. 'We sluiten ons te vaak van de anderen af' (202). Eerder had ze Irma's stugge houding verklaard als: 'allicht bijt ze niet gretig in wat ze als lokaas beschouwt [...] Ze moet er overheen geholpen worden' (113).

Ook Irma voelde zich als bij donderslag onweerstaanbaar aangetrokken door de mannelijkheid die Louis uitstraalde. Zij neemt het initiatief tot seks. De eerste keer werkte ze haar geilheid uit met een fellatio.

Ze verstrakte, staarde hem aan, de ogen opengesperd, alsof haar aandacht op verre dingen was toegespitst. Ze was warm, helemaal glibberig.

Toen ze klaar was

sloeg ze de blik naar hem op, bleef hem vol aankijken. Ze had niet eens geprobeerd te doen alsof ze het prettig vond [...] Op een of andere manier had hij het gevoel dat hij met opzet uitgeschakeld was, dat hij afgeweerd was als een gevaar dat haar bedreigd had. (110)

Irma is bang zichzelf te verliezen in het samenvallen met de man. Haar blik is niet op hem gericht, maar op iets onbestemds. Hij heeft het gevoel dat hij er niet toe doet, dat hij voor haar een gevaar inhield.

Het proces van samenvallen met de ander wordt beschreven in de scène waarin ze de eerste keer regelrechte seks hebben.

Toen hij de slaapkamer binnenkwam zat ze in slip en bh voor de spiegel van haar toilettafeltje [...] met blinde ogen starend naar haar spiegelbeeld, als iemand die tegen beter weten in op iets wacht. Ze had zich overgegeven [...] Hij kwam achter haar staan [...] Ze sloeg de blik naar hem op in de spiegel. Haar ogen hadden de doffe bewaasdheid van de overgave, als bij iemand die zich veroordeeld wist, of die zichzelf veroordeeld had. (119)

De spiegel is in die beschrijving een centraal gegeven, zoals bij Lacan bij de intrede van het subject in de symbolische orde, een cruciale fase in de identiteitsconstitutie. In de spiegelfase komt de eenheid van het subject (identiteit) tot stand. Niet van binnenuit, maar aangereikt door de spiegel. De vrouw kijkt naar zichzelf in de spiegel 'met blinde ogen'. De man ziet ze wel in de spiegel. Het lege spiegelbeeld wordt door hem gevuld.

De beschrijving hierboven wordt aangevuld met een flashback naar die eerste keer, naar de nacht na de fellatio. Toen

had ze, met de hand op haar schaamhaar, voelend hoe haar sappen welden, geprobeerd met zichzelf in het reine te komen. Haar gedachten waren hun eigen gang gegaan, telkens naar de lange man daarboven [op zijn zolderkamer, bv]. [...] Wat haar aantrok zoals weerloze dieren worden aangetrokken, was zijn ongeremdheid, het sluimerend vermogen tot uitbraak, de vrijheid die hij met zich omdroeg. (120)

Na de vrijscène kijkt ook Louis er op terug. 'Ze had kennelijk even fel genoten als hijzelf; ze hijgde in zijn hals, stroomde over van vocht.' Wanneer ze uit de badkamer komt ziet hij: 'Ze zag er schoon uit, glimmend geboend, haar huid was doorgloeid van een innerlijk behagen als een prettig geheim' (121). Ze ziet eruit alsof ze zichzelf als identiteit ervaren heeft.

Maar voor vrouwen is daarnaast de bestendigheid van een seksuele relatie als een cocon belangrijk. Als man vreest Louis dat Irma hengelt 'naar uitingen van liefde, woorden die de heftige, vluchtige vlagen van hartstocht zouden bestendigen waarmee hij de liefde bedreef' (153). Hij vindt dat 'sentimenteel geklets' waaraan hij als man niet wil meedoen.

Irma wil wel op die manier 'hun verhouding bezegelen, bijna alsof ze getrouwd waren' (153). Het waren trouwens haar nagenoeg eerste woorden toen Louis bij haar introk. 'Doe of je thuis bent. [...] Dat ben je trouwens al' (39). Het samenwonen is voor Irma 'haar kans op een eigen geborgen bestaan, op een zekere mate van geluk' (160). Ze 'benijdde

haar [Nellie, bv] om de zelfzekerheid waarmee ze in haar verhouding met Josse opging' (161).

Irma en Louis hebben geregeld seks. Meestal gaat het initiatief uit van Irma. Ze had trouwens die kamerannonce geplaatst met de verwachting dat er een dergelijk type man zou op afkomen (41). Zij verwacht dat seks een ritueel wordt dat hem aan haar zou binden in een samenleven als 'het in een bedding leiden van je geilheid [...], de vorm die de liefde aanneemt wanneer de eerste vlagen van hartstocht zijn uitgewoed' (173). Het worden inderdaad 'uren van overweldigende hartstocht, die hen het gevoel gaven dat ze hen hun hele leven zouden bijblijven' (156).

Irma had het al eens meegemaakt met haar eerste man. Ze was dwaas verliefd geweest, raakte zwanger.⁸ 'Vanuit een primaire strategie had ze hem aan de kop gezeurd om een huis te kopen.' Ook in de relatie tussen Josse en Nellie is het de vrouw die heeft aangedrongen om zwanger te worden. Al had ze nooit gezeurd om te trouwen (87), zodra hij weet dat ze zwanger is wil Josse met haar trouwen. Hij heeft trouwens al lang het huis op haar naam gezet.

Vrouwen willen de relatie graag bestendigen en een kind is daarbij een bindmiddel. Ze willen tegelijk de man voor zichzelf alleen; ze zijn beducht voor concurrenten. Het ligt in hun natuur. Louis zegt tegen Sophie dat zij al 'een hele vrouw [is] [...] Er al op uit om iedereen jaloers te maken' en dat ze dat 'later misschien wel zal snappen' (117). Sophie wordt ook verondersteld jaloers te zijn op haar moeder en vice versa. Vrouwen, denkt Louis, zijn

op hun manier scherpzinnig [...] Soms leek het of ze mededingsters konden ruiken over tijd en afstand heen, alsof ze de vijandige vrouwelijke geur opsnoeven die op je huid vergaan was [...] Bij Irma was die scherpzinnigheid in achterdocht verkeerd. Het was een ziekte, een manier dingen op te roepen waarvoor ze beducht was. (134)

Vrouwen beleven die relationele betrokkenheid ook met elkaar. Als Irma en Nellie op een van die zondagse uitstapjes samen voorop lopen lijken ze 'aan hun eigen gezelschap genoeg te hebben' (97). Ze gaan ook samen naar de toiletten: 'Toen ze terugkwamen was de binnenpret van hun gezichten af te lezen.' Zelfs de anders zo stugge Irma 'scheen zich [in het gezelschap van Nellie, bv] kostelijk te amuseren' (106). Irma herkent in Nellie de vrouwelijke 'drang om begrip op te brengen voor andermans moeilijkheden' (145). Ook tussen moeder en dochter is er zo'n verbondenheid. Irma vreest dan ook dat ze haar dochter zal verliezen als die er op uitkomt dat zij en Louis seks hebben, omdat Sophie dat als 'afvaligheid' zal interpreteren (123).

⁸ De eerste keer met Louis wil ze geen genitale seks omdat ze 'al de hele tijd van de pil af' was (110).

De behoefte aan bestendige relaties botst samen met gerichtheid op symbiose met de drang naar autonomie en eenzelligheid bij mannen. Irma vreest dat Louis met vrouwen omgaat op dezelfde manier waarop hij zijn verleden in zijn dorp achter zich liet. 'Als hij ze eenmaal losgelaten heeft kunnen ze net zo goed niet meer bestaan.' Zij heeft al een scheiding achter de rug. 'Ze werd in de steek gelaten' en ze acht zich als vrouw verantwoordelijk daarvoor:

de onzekerheid die aan haar geknaagd had sedert haar man haar voor het eerst bedreven had, het gevoel dat ze tekort schoot, dat ze gedoemd was om in de steek gelaten te worden door iedereen van wie ze zou gaan houden. (133)

Het zadelt haar als vrouw op met verlatingsangst en omdat ze als vrouw haar identiteit constitueert in het samenvallen met de man ook met een intens gevoel van zelfverlies.

De vrees dat ze alles zou kunnen verliezen holde haar uit; niet alleen Louis die om een of andere reden zou weggaan om bij een jongere vrouw in te trekken, maar ook Sophie die uit misprijzen, om haar te straffen voor haar zondigheid, van haar zou weglopen. (158-159)

Sophie zou 'het neuken als een afvalligheid [kunnen] opnemen en die met gelijke munt betalen' door haar moeder op haar beurt af te vallen en weg te lopen. Al kan het bij Sophie als jonge vrouw een vorm van 'jaloersheid' zijn ten opzichte van de oudere vrouw die haar moeder is (123).

Dat vrouwen verlaten worden is evenwel niet het ergste. Josse beweert:

Ze vinden het niet erg als ze in de steek gelaten worden [...] Maar op de een of andere manier verdragen ze het. Het deert ze niet echt. Als een soort gekibbel, maar dan erger [...] wat ze denken is dat het bijgelegd wordt, in hun gedachten is er niets dat niet met een flinke neukpartij kan bijgelegd worden. (179-180)

Verlaten worden voelt voor een vrouw aan als identiteitsverlies. Louis meent dat Irma een ruzie uitlokt als onderdeel van wat hij evalueert als 'haar bedrijf van zelfafbraak', 'bij wijze van zelfbestrafing' (164). Josse besluit zijn bedenking uit het vorig citaat met de opmerking dat vrouwen 'zich [...] afgeschreven voelen 'als een man' compleet uit hun leven verdwijnt.' [...] 'Dat is het ergste' (180). Irma weet: als mannen een vrouw verlaten, laten ze haar 'achter in een wereld die leeggezogen is' (209). Dan is er geen symbolische orde meer en daar situeert zich de identiteitsconstitutie, die dan voor haar onmogelijk wordt.

Contradictie tussen W1 en ~~W1~~ en tussen W2 en ~~W2~~

In het semiotische vierkant worden W1 en ~~W1~~ en W2 en ~~W2~~ in een relatie van contradictie voorgesteld. In die constellatie sluiten ze elkaar uit. Die contradictie wordt vertaald in het mannelijk personage Louis en in het vrouwelijk personage Irma. Louis' gedrevenheid naar autonomie, eenzelligheid en zelfgenoegzaamheid botst op de stugge vrouwelijkheid van Irma. Haar gerichtheid op symbiose, haar relatiecentrisme en de daaraan gekoppelde angst om verlaten te worden en zichzelf te verliezen sluit mannelijkheid uit.

Het mannelijk personage wordt nadrukkelijk voorgesteld als drager van de waarden W1. Irma en de naamloze vrouwelijke personages worden ermee geconfronteerd en reageren erop. Louis voelt geen aandrang om deel te hebben aan het leven van anderen (183). Wanneer zijn contacten met Irma in zijn aanvoelen evolueren naar een relatie gaat hij na een ruzie bij haar weg en hij probeert zijn eenzellig bestaan weer op te nemen. Hij begrijpt haar verlatingsangst niet en hij bestempelt haar gedrag als 'zelfafbraak'.

Ook de naamloze vrouwelijke personages als de vrouw uit de wassalon en de ambtenaar van de Dienst Bevolking die in een relatie zitten, deinzen voor Louis mannelijkheid terug. Vooral Irma stelt zich daartegen afwerend op. Haar stugge houding tegenover Louis is een 'vorm van zelfverdediging' (78). Vrouwelijkheid zoals die door Irma wordt voorgesteld sluit mannelijkheid uit.

Contrariëteit en subcontrariëteit

De binaire antinomie die in de contradictorische constellatie wordt aangenomen, wordt genuanceerd door de aanname van een relatie van contrariëteit en subcontrariëteit. W1 en W2 / ~~W1~~ en ~~W2~~ zijn aan elkaar contrair. Ze verdragen elkaar niet en tegelijk kunnen ze niet zonder elkaar. Ze houden elkaar in een permanente afwisseling in stand zoals eros en thanatos dat doen (Verhaeghe, 2014, p. 238).

Mannelijkheid en vrouwelijkheid staan tegenover elkaar en tegelijk hebben ze elkaar nodig. Louis heeft zijn autonomie, zijn eenzelligheid en zelfgenoegzaamheid verworven door zich los te scheuren van zijn dorp en van zijn ouders, met andere woorden van de symbiose, van de gebondenheid aan relaties. Hij heeft alles achter zich gelaten. Hij heeft geen last van verlatingsangst en hij voelt zich niet bedreigd door zelfverlies. Integendeel, hij construeert zijn zelf autonoom.

Toch heeft hij af en toe behoefte aan contact met anderen. Geregeld overvalt hem een gevoel van 'rusteloosheid' dat hem naar anderen, naar een eventueel anonieme vrouw drijft. Zijn eenzellige manier van leven werd door dergelijke momenten van contact met een vrouw gekleurd (35-36). Op zo'n moment ook gaat hij in op Irma' annonce. Het is een 'ingeving' die hij meteen wantrouwt. Hij vraagt zich af of het geen 'vergissing' is (40). Al snel voelt hij zich 'in de val gelokt' (165). Maar zijn behoefte aan vrouwelijke

aanwezigheid, hoe kortstondig ook, is er vaak. Wanneer hij de hand van de vrouw in het gemeentehuis toevallig aanraakt en zij haar hand schielijk wegtrekt, overweldigt hem 'het verlangen om bij haar te zijn. Niet om te neuken, doch om haar aan te raken' (66). Als hij bij Irma weg is, drijft 'een vage verwachting [...] hem het huis uit' in de hoop dat hij de jonge vrouw uit de wassalon, 'waarmee hij, hoe lang geleden al, een vluchtig moment van hartstocht had beleefd', tegen het lijf zal lopen (176).

Ook bij Nellie en Josse voelt hij zich aanvankelijk ongemakkelijk. Hij kijkt meewarig neer op Josses hunker naar aanhankelijkheid en op zijn 'kleindorpsheid' (27). Tegelijk wordt hij erdoor aangetrokken. In al zijn eenzelvigheid en zelfgenoegzaamheid focust Louis bij zijn eenzame zwerftochten door de voorstad ook altijd op paren, 'gearmd tegen elkaar leunend, alsof ze bij elkaar beschutting zochten tegen de gure wind' (204).

Na de dood van Josse herkent Louis bij zichzelf diezelfde 'hunker naar aanhankelijkheid. Je kon het ook liefde noemen [...] of vriendschap. Die had Josse beleefd in zijn relatie met Nellie (208).

De man die zich zo op zijn autonomie en eenzelvigheid laat voorstaan, wordt aange-trokken door wat uitgaat van wat tot vrouwelijkheid behoort. Hij hecht ook veel belang aan zijn intense vriendschapsrelatie met Josse. 'Op een of andere manier meende hij dat vriendschap de een voor de ander onmisbaar maakte' (54). Die omschrijving komt dicht in de buurt van de vrouwelijke waarde symbiose. Als twee eenzaten komen ze pas tot leven in de ban van de hoogte. Daarop was een vriendschap gebaseerd, die niet aangetast was door wedijver of jaloersheid, 'alsof de afgrond [vanuit de hoogte gezien, bv] een reus-achtige kut was, een vat van wellust dat wel veroverd, maar niet gedeeld kon worden' (202).

Anderzijds zijn ook de vrouwelijke personages die zich geborgen weten in een symbiotisch aanvoelende relatie als huwelijk en moederschap aangetrokken door de mannelijkheid zoals die in W1 gestalte krijgt. Helemaal aan het uiterste punt van W2 staat een jonge moeder met kind in het park (67-68). Als hij zijn adreswijziging heeft afgehandeld, gaat Louis in het park naast een jonge vrouw op een bank zitten. 'De kinderwagen stond naast haar, er lag een slapende baby in.' De vrouw kijkt hem even aan: ze 'knikte schuch-ter, verdiepte zich weer in haar lectuur.' Dit vrouwelijk personage, dat er verder niet toe doet, toont geen enkele interesse voor Louis' mannelijke uitstraling. Zij is in de roman het enige vrouwelijke personage dat zo wordt voorgesteld. Ze zit in haar eigen wereld met de slapende baby. Als ze weggaat, glimlacht ze 'verontschuldiging: 'Ik moet voor het eten gaan zorgen' zei ze; ze legde het boek voorzichtig in de kinderwagen' (67-68).

Daarnaast zijn er vrouwelijke personages als de vrouw uit de wassalon, de vrouw bij de bevolkingsdienst die wel aangetrokken worden, maar die hun huwelijk niet op het spel willen zetten. Irma wil de relatie met haar dochter in stand houden. Haar verhouding met Louis dreigt die te verbreken. Toch hebben die vrouwen behoefte aan mannelijkheid en ze zijn er beducht voor omdat die de symbiotische relaties dreigt te vernietigen en zij verlaten zullen achterblijven en zichzelf als vrouwelijk subject zullen verliezen.

De vrouw in de wassalon wordt beschreven ‘met een hongerige uitdrukking in de ogen alsof ze voortdurend begaan was met was ze moest ontberen’ (35). Voor Irma is Louis’ mannelijkheid ‘eveneens een lokaas waarin ze niet graag bijt’ (113). Wanneer ze zich uiteindelijk toch overgeeft aan die aantrekkingskracht kijkt ze ‘als iemand die zich veroordeeld wist, of die zichzelf veroordeeld had’ (119). Haar verhouding met Louis ‘werd doortrokken met een hongerig ongeduld waarin roekeloosheid en geremdheid voortdurend tegen elkaar opbotsten’ (154)

Implicatie tussen W1 en ~~W~~2 en tussen W2 en ~~W~~1

W1, de mannelijke gerichtheid op autonomie, eenzelligheid en zelfgenoegzaamheid impliceert de afwezigheid van vrouwelijkheid (~~W~~2). W2, de vrouwelijke gerichtheid op symbiose, relatie, verlatingsangst en zelfverlies impliceert de afwezigheid van mannelijkheid (~~W~~1). Ze sluiten elkaar in, maar vallen niet met elkaar samen. Er is mannelijkheid die meer is dan de afwezigheid van vrouwelijkheid en er is vrouwelijkheid die meer is dan de afwezigheid van mannelijkheid. De dialectische spanning tussen die oppositionele positioneringen levert een inconsistente synthese op in de personages Josse en Nellie. In het slot van de roman weerspiegelen Louis en Irma ervan een aarzelende aanzet.

Josse is net als Louis een hoogtewerker. Hij was eerst. Louis kopieert zijn kledingstijl en luistert naar zijn ‘wijsheden in kwinkslagen’ die gaan over vrouwen en hoe je ze best seksueel benadert. Hij is het mannelijk personages dat het vaakst het woord ‘neuken’ in de mond neemt. Hij scoort hoog op mannelijkheid. Waar Louis vooral het effect wil zien in de ogen van de vrouw als in een spiegel, is Josse eerder gericht op de vagina, waarvoor hij graag het woord ‘kut’ gebruikt.⁹ Hij gaat ervan uit dat het bij vrouwen ‘om hetzelfde te doen is’ als bij mannen (65). Hij ziet geen verschil tussen mannelijkheid en vrouwelijkheid.

Maar Josse kan niet zonder gezelschap dat hij moeiteloos animeert. Met Nellie leeft hij kleinsteds; hij nodigt graag iedereen bij hem thuis uit. Daar heerst ’s ochtends een warme, gezellige gezinsfeer, die contrasteert met de enigszins gedwongen sfeer bij het welkomstontbijt bij Irma en Sophie. Nellie is de spil van dit huishouden (112-114). Als zij er niet is na het ongeval, is het een troep (197). Zij is ook de spil van de relatie met Josse. Josse heeft altijd alles voor haar gedaan. ‘Hij moest niks voor zichzelf hebben’ (200). Hij heeft het huis op haar naam gezet. Hij heeft haar ‘met jong geshopt’ omdat zij erom vroeg en hij wil officieel met haar trouwen (172-173). Volgens Nellie was hij een zachte man. ‘Josse was een goed mens’, zei Nellie. ‘Het leek niet altijd zo, hij deed zich vaak grof voor, het was zijn manier om zich tegen zijn eigen weekheid te beveiligen’ (202). Dat alles geeft

⁹ Louis heeft het over ‘die ene vochtige, broeierige plek’ waar een vrouw bij seks ervaart dat ze leeft (125) (109).

in het mannelijk personage Josse uitdrukking aan een mannelijkheid die het niet-vrouwelijke overstijgt. Louis denkt dat daarin de oorzaak ligt van de dood van Josse. Hij acht Nellie er ongewild schuldig aan. Als de zwangere Nellie dat ongeval niet had gehad, zou de man Josse nog leven (201).

Na de dood van Josse erkent Louis ook bij zichzelf die nood aan gezelschap. Toen hij Irma, nadat hij bij haar weg was, met haar collega's- vriendinnen naar buiten zag komen, dacht hij: 'Het was een tafereel dat onaf leek, dat ruimte scheen te laten: hij moest er slechts instappen om het compleet te maken.' Hij bleef evenwel zitten: 'Hij had het gevoel of hij tekortgeschoten was' (192). Aarzelend zoekt hij haar uiteindelijk toch op. Zij wijst hem eerst af en als hij weggaat, holt ze hem toch achterna. Ze struikelt en valt en in haar ogen, 'donker van ellende' herkent hij 'zijn eigen ontredding. [...] Hij begon met onhandige, stramme vingers de modderspatten van haar regenmantel te vege' (211).

Bovendien had ook hij als man zich geborgen gevoeld in zijn innige, homosociale vriendschap met Josse. Ook bij hem is er een gedrevenheid naar een vorm van symbiose. Er is ook nog een op het eerste gezicht vreemde passage. Vlak na de dood van Josse bezoekt hij de zwangere Nellie:

Hij boog voorover, stak gedachteloos een hand in de halsopening van haar nachtpajon, drukte met de rug van zijn vingers tegen de donkere, volle borst. Het kon een onhandige streling zijn, of een gebaar van aanmoediging. Of een toegeving aan een opwelling die al lange tijd in hem had liggen sluimeren? Hij bewoog de vingers weer, de borst gaf mee, warm, gewillig. [...] Hij trok zijn hand terug, bewoog de knokkels langs zijn tanden, hij had het verwarrend gevoel dat hij haar vrouwengeur opsnoof. (203)

De borst van een zwangere vrouw, de vrouwengeur: het neigt sterk naar de herinnering aan de moederborst, naar de sfeer van de initiële symbiotische ervaring.

Ook bij de vrouwelijke personages zijn er elementen waardoor vrouwelijkheid niet volledig samenvalt met niet-mannelijkheid. De naamloze vrouwelijke personages, maar ook Irma worden aangetrokken door de mannelijkheid die Louis uitstraalt. Zijn drang naar autonomie en eenzelligheid lokt hen aan. Ze fascineert hen en ze jaagt hen angst aan. Tremendum et fascinosum.

Ideologische eigenschappen van personages

Wat personages percipiëren en hoe dat verwoord wordt, reveleert volgens Jouve hun ideologische lading. In *De hoogtewerkers* zijn ze vooral genderideologisch gekleurd. Want in de gedecontextualiseerde personages wordt de constitutie van een seksuele identiteit

voorgesteld. In de analyse van de focalisatie bleek dat vooral het mannelijk bewustzijn gerepresenteerd wordt. De vrouwelijke perceptie van vrouwelijkheid (en mannelijkheid) komt slechts sporadisch aan bod en pas vanaf het vierentwintigste hoofdstuk. De lezer krijgt eerst en vooral voorgeschoteld hoe de mannelijke personages Josse en Louis vrouwelijkheid percipiëren in functie van hun mannelijke seksualiteitsbeleving. In de analyse van de bewustzijnsvoorstelling werd duidelijk dat de verwoording ervan ook reveleert hoe verschillend hun opstelling is. De eigen perceptie van vrouwelijkheid door de vrouwelijke personages komt amper aan bod. Mannelijkheid formuleren zij vooral als een aanvulling op hun beleving van vrouwelijkheid. Voor Irma is Louis' mannelijkheid een bedreiging; voor Nellie is Josses mannelijkheid 'heelmakend'.

De mannelijke perceptie van vrouwelijkheid

Het mannelijk personage Josse wordt gepresenteerd als een viriele macho, al is dit haantjesgedrag volgens Nellie een maskerade 'om zich tegen zijn eigen weekheid te beveiligen' (202). Hij gaat geregeld naar Denemarken op vakantie om er op forel te vissen (10). Op de kermis demonstreert hij voor de ogen van 'een groep Chirojongens' op de 'kop van Jut' zijn kracht (95). Hij is de fanatieke trainer van de jonge wielrenner, het neefje van Nellie. Hij jaagt hem vooruit, wil dat hij wint en als hij verliest vecht Josse met de trainer van de winnaar (100-101). Op weg naar huis stappen ze af in een café waar ze dansen. Josse danst er met Nellie. Voor Louis is het duidelijk dat hij de andere mannen, vooral de jongere, wil imponeren. 'Hij zond signalen van gewelddadigheid uit [...] een voortdurend uitdagen, een uitlokken van weerstanden, een speuren naar tekenen van gevaar, als een dier voortdurend met de neus in de wind' (105).

Josse: macho-maskerade

Josse oreert het vaakst over 'neuken'. 'Jij denkt aan niets anders', zegt Louis daarover (56). Zelf zegt Josse: 'Weet je, Lowie, neuken is het einde' (155). Hij is weg van Shirley Basseys nummer *Mr Goldfinger*, de titelsong van de gelijknamige James Bondfilm (43).¹⁰ Het typeert hem als de op seksbeluste macho.

Als Josse het over het vrouwelijk lichaam heeft, praat hij in onbedekte termen vooral over hun 'kut' of hun 'kont'. Van popmuziek beweert hij dat 'ze [...] de meiden weer bij d'r kut pakken' (10). Barbara Streisand, die hij niet kan luchten, typeert hij als 'een stem die met haar kont wiegt' (58). Hij vindt haar kontwiegen een vorm van 'smeergeld' (45). Ze lijmt er managers mee en ze zet mannen aan tot het kopen van haar platen. De

¹⁰ Ook het nummer *Night moves* uit Basseys lp *The Magic is You* vernoemt hij (57).

kantoormeisjes die hen als hoogtewerkers kwamen bewonderen, liepen 'kontwiegend' terug naar hun plaats (114). In een lange ochtendlijke gluurscène heet het over vrouwen in het algemeen:

Ze uit d'r bed zien stappen en op de emmer gaan, ze d'r kut zien droogwrijven met slip van d'r hemd, ze d'r kont naar achter zien duwen om een scheet te laten, boem, boem, krak. Althans de vrouwen doen het op die manier, net als de duivinnen die van hun nest komen. (49)

Het is de eerste passage waarin zijn personage als mannelijk individu aan de lezer wordt gepresenteerd. Hij is blijkbaar ook scatologisch geïnteresseerd. Toch gaat het bij hem vooral over de vagina. Over een prostituee die hij begluurt terwijl ze zich op haar kamer onder het dak staat te wassen:

Een lekker stuk [...] Lang zwart haar, ook onderaan op d'r buik [...] Je zag ze almaar bukken, overeind komen, wrijven, het laatst wreef ze 'd'r kut [...] Alsof ze alles daar in één beurt schoon wilde hebben, vooraan en achteraan. (76-77)

'Met een sappige kut in bed. Of waar dan ook' vindt hij het summum (116). Seks is bij hem een 'vrouw bij d'r kut grijpen' (155). 'Je moet ze vanonderen te pakken krijgen om te merken dat het ze stuk voor stuk om hetzelfde te doen is [...] Dan kan je zien [...] wat ze bezielt' (65). Vrouwen worden graag 'overrompeld.' Wanneer je

bijvoorbeeld onverwachts thuis[komt] en je grijpt je vrouw bij d'r kut terwijl ze wat dan ook aan het beredderen is [...] je eigen vrouw voelt aan als een bloedgeile god-vergeten stoot [...] De vrouwen dromen daar van, zonder dat ze er weet van hebben. Of willen hebben [...] je krijgt een geheel andere vrouw aan je pik, wat ik je zeg. (155)

Neuken is voor Josse een gedeelde behoefte. Hij beleeft er als man zijn plezier aan en hij voldoet daarmee aan een verdrongen behoefte bij vrouwen. Zien neuken, zoals in 'een neukfilm' zegt hem niets. Hij is alleen meegegaan omdat Nellie zo'n film wilde zien (50). Maar vrouwen willen 'niet al de tijd' geneukt worden. Ze zijn voor hem op hun best als ze 'een beetje op hun honger gelaten' zijn (208).

Het beantwoordt aan de patri focale visie op vrouwelijke begeerte. Seksualiteit wordt in de regel gelokaliseerd in de vrouw, maar verlangen is het prerogatief van de man (De Beauvoir, 1949 [1978]) (De Lauretis, 1987, pp. 104-105).¹¹

Zijn gerichtheid op genitale seks is een antwoord op de vrouwelijke gerichtheid op symbiose en op procreatie. Wanneer Louis aarzelt om zich in het bijzijn van Nellie om te kleden, heet het 'Nellie heeft al vaker een mensenmaker gezien'(170). En als hij Nellie op

¹¹ Ook bij het andere mannelijke personage wordt de wellust in de vrouw gelokaliseerd en is zij een belofte voor het genot van de man.

haar aandringen 'een jong geschopt' heeft, wil hij officieel met haar trouwen. Na haar ongeval is hij er vooral om bezorgd dat de foetus ongedeed is (197).

Louis: castratieangst

Louis' perceptie van vrouwelijkheid is niet in dezelfde mate op de vagina gericht. Hij komt ook minder aan genitale seks toe. De twee meisjes die hij oppikt, spelen alleen maar met zijn 'pik'(62). Met de vrouw uit de wassalon, met de gemeentebediende en met de verpleegster komt het ook niet tot seks omdat zij het niet zo ver laten komen. Irma 'bevredigt' hem twee keer met een fellatio. In zijn dagdroom beft hij haar (116).¹²

De vagina omschrijft hij als 'die ene plek' waar hij bij haar 'een heimelijke belofte van wellust' voor hem situeert en waar zijzelf 'niet eens meer zou weten dat zij leeft,' behalve daar' (109), waar zij 'eenmaal op gang alleen maar daaronder scheen te leven op die ene vochtige, broeierige plek' (125).

Louis' houding ten opzichte van de vrouwelijke wellust is ambivalent. Met een fellatio 'bevredigt' Irma in de eerste plaats hem (111). Van de verpleegster, die aan yoga doet, stelt hij zich voor dat ze 'allerlei houdingen uitprobeerde om zijn genot te verhevi- gen' (189). Als Irma zich bij het neuken laat gaan, komt hij 'verrassend snel en weerloos [...] klaar.' En hij stelt vast: 'Ze had kennelijk even fel genoten als hijzelf [...] ze stroomde over van vocht' (121). Door Irma's wellust wordt evenwel vooral 'zijn geilheid opgezweept' en hij concentreert zich op 'zijn eigen genot.' Van 'haar hartstocht doortrokken van een duistere wanhoop [...] maakte Louis [...] misbruik om haar dingen te laten doen waarvoor ze zich na afloop [...] dodelijk schaamde' (159). Haar wanhoop heeft ermee te maken dat hun hartstochtelijk vrijen hem er niet zal van weerhouden om haar in de steek te laten en haar alleen achter te laten in een voor haar als vrouw lege wereld. Zij zal hem niet aan zich kunnen binden. Louis is zelf bang dat hij als man zichzelf zal verliezen, dat de vrouwelijke wellust hem zal verzwelgen.

In zijn mannelijke perceptie is de vagina een vochtige spelonk, zoals de schoorsteen, waarover Josse praat als over een te versieren griet, 'glibberig spul' is (47). De eerste keer dat Louis een schoorsteen beklom, overviel hem 'van binnenuit [...] een gevoel van volkomen vervreemding [...] van aangezogen te worden door de leegte' (25). Een andere keer valt hij van de schoorsteen en hem overvalt een gevoel van 'paniek, die hem tot in de ingewanden schroeide [...] Hij kon de leegte voelen die hem aanviel in de rug' (51). Josse redt hem en dat brengt bij Louis het verbijsterend gevoel teweeg dat hij 'leeft'. Het overspoelt hem als

¹² Louis gebruikt daarvoor de verouderde Engelse klinische term 'cuningulus' (190).

een golf van onzichtbaar warm water. Je bent deel van alles om je heen, dat zindert van leven en dat te zijner tijd dood en vergeten zal zijn. Zo kan het gebeuren dat je vreugde je bang maakt. (53)

Louis drukt zich hier uit in termen die kunnen worden gelezen als een beeld van de moederschoot met het vruchtwater, met de ervaring van een symbiotische eenheid met alles wat leven is en waar ook eros en thanatos met elkaar verstrengeld zijn. Eros, 'de levensdrift' die streeft naar een fusionele eenheid met alles om je heen en thanatos, 'de doodsdrift' die die eenheid open breekt en die het individuele leven verzekert tegen zijn verdwijnen in het geheel (Verhaeghe, 2004, p. 59).

Het verhaal van die val van Louis en de redding door Josse fungeert als een spiegelverhaal voor de latere val van Josse. Voor het personage Louis is de symbiose een gevaarlijke leegte; voor Josse hoort ze bij het leven. Louis, die zich spiegelt aan Josse zal weglopen van de bedreigende symbiotische relatie met Irma. Wanneer Nellie hem duidelijk maakt hoe Josse zijn relatie met haar beleefde, gaat Louis aarzelend naar Irma terug. Dat Josse zijn val niet overleefd heeft, illustreert de verstrengeling van eros en thanatos. De symbiose heft het individu op. In de eenheid gaat het autonome individu ten onder. Louis is bang dat hem hetzelfde zal overkomen. Het verklaart zijn aarzeling als hij naar Irma terugkeert.

Voor Louis is de vagina niet alleen een vochtige spelonk waarin hij dreigt neer te storten. Hij percipieert 'de donkere geuren in de verborgen delen van haar lichaam' (157). Hij denkt vooral aan 'het dichte schaamhaar dat zo lang het droog was stug aanvoelde' (154). Het is als een moeilijk doordringbare barrière. 'Het stugge schaamhaar hinderde hem' in zijn droom over een cunnilingus (190).

Hij ervaart de vagina ook als castrerend. Wanneer hij haar vingerde -'ze was warm, helemaal glibberig [werd] hij zo geil dat het bijna pijn deed, alsof zijn genitaliën geklemd zaten' (110).

Louis heeft enkel probleemloze seks met de jonge vriendin van Nellie bij wie hij zich niet betrokken voelt. 'Daarna waren ze moeiteloos van elkaar weggedreven' (15).

In Louis' interesse voor het vrouwelijk lichaam is er voor de vagina een blinde vlek. In zijn logies bij de weduwnaar en diens broer had hij posters aan de muur.

Het waren meestendeels naakte vrouwen, niet helemaal ontkleed toch, op dubbeltinnig berekende wijze telkens vanonderen door een stukje afgezakte kledij, een achteloos neerhangende hand bedekt. (29)

Scopofilie

Volgens Freud begint erotiek met kijken. Uit de verlangende blik volgen de aanrakingen en uiteindelijk de seksuele handelingen (Smelik, 2007, p. 189). Mannen zien de vrouw ook als een gefetisjeerd seksueel object (Mills, 2012, p. 75).

Louis schenkt veel aandacht aan het vrouwelijk lichaam als object van zijn begeerte. Bij vrouwen kijkt hij naar hun blote schouders en armen, naar hun haar, hun strakke kontjes, hun dijen, de beweging van hun heupen en vooral naar hun borsten.

Hij let op de 'mouwloze jurk' van de loketbediende (64). De 'naakte armen [van het dienstertje in de shop-choi] waren dun, overal rond, zelfs in de polsen en de elleboogholten waar ze normaal afgeplat zijn. Haar huid was glad, matgeel' (68). Irma heeft de ene keer 'een mouwloze, gestreepte jurk aan, met zweetranden onder de oksels' (71). Sophie raadt hij aan in de zon 'een ding zonder mouwen, helemaal bloot hierboven' te dragen. 'Wit vel ziet er ziekelijk uit, net of je geen bloed hebt. Het doet me altijd denken aan dooie vis' (83). Hij raadt haar aan als het even kan naakt te zonnen (117). 'Zo veel mogelijk bloot, dat je huid kan bruinen. Het is gezond. En mooier eigenlijk ook' (83). Hij kijkt verrast als Irma een andere keer naar buiten komt in 'een van die zogezegde balkanbloezen die de schouders helemaal bloot liet' (85). Irma 'krijgt een kleur' als hij haar daarmee complimenteert: 'Dat is een mooie bloes' (86). Voor het uitje met Josse en Nellie heeft ze een zomerjurk gekozen 'toch ene met met een ruime uitsnijding die een stuk van haar hals en rug blootliet' (88).

Hij taxeert in een eerste oogopslag bij vrouwen ook hun kont. Wanneer de vrouw uit de wassalon voor hem de trap naar haar flat opgaat, kijkt hij naar 'haar smalle achterwerk in de strakke jeans' (36). Zijn onderbuurvrouw in zijn laatste logies, de yogaënde verpleegster, heeft 'een stevig, goed gevormd achterwerk' (188).

Ook dijen hebben - zij het oppervlakkig - zijn interesse. Sporadisch let hij er op. Nellie 'toonde een flink stuk van haar dijen eer ze de panden van haar ochtendjurk weer over de knieën drapeerde' (113). Wanneer Irma in zijn auto stapt, noteert hij: 'De vrouw hief in één beweging de rok op om de plooiën niet te verkreukelen en schoof naar binnen. Het ging zo snel dat hij nauwelijks een glimp van haar dij had gezien' (85). Bij de gezamenlijke zwempartij contrasteren in zijn perceptie de 'witte dijen' van Irma met Sophies 'magere dijen' en de 'overal lichtgebruinde huid die verraadde dat ze poedelnaakt gezonnebaad had' (148-149). Louis interpreteert huidskleur als een teken van gezondheid. In de westerse cultuur wordt een gezonde huid vaak als een darwinistisch selectiecriterium geïdentificeerd. Mannetjes zouden er een teken van vitaliteit en seksuele geschiktheid in zien.

Bij de eerste ontmoeting vindt hij de kleurlinge Nellie een leuke vrouw. 'Ze geurde naar vanille. Ze had een kanariegele jurk aan die uitstekend stond op haar chocoladekleurige huid.' Hij let er meteen ook op hoe 'de stevige, vlezige heupen onder de stof bewegen' (89). Hij interpreteert de beweging van de heupen als een signaal van seksuele interesse bij de vrouwen. Op een van zijn avondlijke dwaaltochten door de voorstad meent hij de 'vrouw van de burgerlijke stand' te herkennen aan 'de wiegende manier van lopen die als het ware op het aantrekken van blikken berekend was' (186). Toen hij haar voor het eerst zag, had hij al opgemerkt hoe ze 'met beheerst wiegende heupen' liep (66).

Bij zijn eerste ontmoeting met Irma, toen ze voor hem de trap opliep om hem zijn kamer te tonen las hij haar 'onwilligheid' af van 'de manier waarop ze het lichaam zijwaarts gedraaid hield, alsof ze de beweging van haar heupen voor hem wilde verhullen' (20). En toen ze met Josse danste, merkte hij dat 'ze zich minder hoekig bewoog [...] Maar toen hij zelf met haar danste, voelde hij duidelijk hoe haar lichaam zich onbewust teweestelde' (104).

Louis interpreteert ook de haardracht bij de vrouwen. 'Vlak bij het loket zat een vrouw van achter in de dertig [...] Haar haar hoog op het hoofd opgestoken' (64). Bij die vrouw vermoedde hij dat ze seksueel geïnteresseerd was. Hij vindt haar 'begerenswaard. Het verlangen om bij haar te zijn overweldigde hem. Niet om te neuken, doch om haar aan te raken, haar uit te kleden, het kunstmatig opgemaakte, ongerepte haar voorzichtig, teder bijna overhoop te halen' (66). De barmeisjes die hij oppikt, zijn daarentegen 'allebei vaalblond, de ene met lang sluik haar, de andere kortgeknipt, bijna jongensachtig' (60). Zij zijn nog niet echt op seks uit; ze spelen allen maar een beetje met zijn pik. Achteraf 'herinnerde [hij] zich alleen dat het gestoei hem onvoldaan gelaten had' (189). Irma heeft 'van nature warrig haar' (88). Het doet hem denken aan 'omgewoeld beddegoed' (157). Het herinnert hem er bovendien vaag aan 'hoe zijn moeder er vroeger uitgezien had op sommige ochtenden wanneer ze geen moeite had gedaan om haar gemelijkheid te verbergen' (38).

Louis is evenwel vooral gefascineerd door de borsten van vrouwen: van de vrouwen op filmaffiches (33), op de posters in zijn eerste pension bij de twee oude broers (29). Ook van alle vrouwen en jonge meisjes die hij ontmoet. Van de meisjes die hij oppikte, kon hij 'bij allebei hun tieten zien. Die van de ene zagen er klein en rond uit, die van de andere peervormig' (60). Bij Sophie let hij er op hoe 'onder haar 'T-shirt, [...] de pril uitbottende borstjes zich aftekenden' (31). In de zomer hoe 'haar verrassend grote tepels doorheen [de lichte sponsstof van haar truitje] schemerden' (116). En bij het zwemmen 'de harde borstjes met de stompe, te grote tepels, die in de natte bh afgetekend stonden' (149). Bij de vrouw uit de wassalon raakte hij als eerste gebaar 'een van haar borsten aan, betastte ze door de dunne stof van haar bloes heen' (36).

Bij Irma vallen hem 'de volle borsten nauwelijks door de bh bedekt' op (148). In zijn natte dagdroom boven op een steiger haalt hij zich 'haar zware borsten' voor de geest (154). De belangrijkste borstscène komt voor bij zijn bezoek in het ziekenhuis aan de zwangere Nellie na de dood van Josse. Hij raakt er aarzelend haar 'donkere, volle borst' aan. 'Het kon een onhandige streling zijn, of een gebaar van aanmoediging. Of een toegeving aan *een opwelling die al lange tijd in hem had liggen sluimeren*' (203) (mijn cursivering). Het kan worden gelezen als een oedipaal recursief verlangen naar de moederborst.

De vrouwelijke perceptie van mannelijkheid

In vergelijking met de mannelijke komt de vrouwelijke perceptie van seksualiteit minder aan bod. De vrouwelijke personages kijken amper naar de mannelijke genitaliën. Wanneer de jonge wielrenner na de wedstrijd 'spiernaakt van onder de douche kwam', stelde Louis enigszins tot zijn verbazing vast dat 'de vrouwen met een soort van nuchtere belangstelling naar de slappe pik van de jongen gekeken [hadden]' (15). Enkel de twee jonge meisjes die hij oppikte, waren verrukt over de lengte van Louis' 'pik' in erectie (63).

De vrouwen worden aangetrokken door de stoere mannelijkheid die Louis ook fysiek uitstraalt. Reeds bij de eerste kennismaking keek Irma 'schichtig naar zijn lange [...] benen' (32). Daarvoor stonden ook de twee meisjes in bewondering: 'Wat heb je lange benen, knapperd' (62). Sophie kan 'niet genoeg krijgen van de naakte, bestofte benen' van de jonge wielrenner (102). Als ontluikende jonge vrouw raakt Sophie in bewondering voor Louis' mannelijk lichaam en ze beseft dat ze op die man verliefd is.

Louis heeft haar meegenomen om een schoorsteen te beklimmen waarop hij werkte. Hij heeft als beveiliging een touw om haar middel geknoopt. Hij klom eerst naar boven en zij overwon haar hoogtevrees.

Het touw droeg haar, het was alsof Louis achter haar stond met zijn sterke vingers onder haar oksels [...] Ze [...] keek naar Louis, ze zag hem wijdbeens staan, hoog boven haar [...] groot en sterk. Ze bewonderde hem mateloos, ze hield van hem op een vertwijfelde manier [...] Ze had het altijd geweten. Alleen om bij hem te zijn ging ze verder [...] gehoorzaamde ze gewillig aan de zachte, lokkende rukjes van het touw. Zijn sterke handen grepen haar bovenarmen [...] Zijn bestofte jeans, zijn gulp, zijn gevlochten leren broeksriem, zijn bruine buik tussen het openstaand hemd gleden vlak voor haar ogen voorbij. Met de handen onder haar oksels draaide hij haar om. Ze keek [...] onder haar was niets dan steile leegte, iets koels streek langs haar dijen, ze voelde dat ze kippevel kreeg. Ze durfde niet toegeven aan de aanvechting om zich tegen hem te schurken, te maken dat zijn handen verder zouden schuiven, dat ze zijn vingers op haar tepels zou voelen. (139-140)

In dit lange citaat, de enige passage waarin Sophies perceptie wordt gepresenteerd, wordt het hele proces van de vrouwelijke seksuele interesse weergegeven. Van de aantrekkingskracht van het grote, sterke mannelijk lichaam dat draagt en beschermt, over het stevige lijf en de gulp naar de wens door hem aangeraakt te worden.

Ook in de weergave van Irma's perceptie van de mannelijke aantrekkingskracht is het fysieke aspect gereconstrueerd. Ook zij vertrekt van haar meisjeservaring. Ze had de kamerannonce geplaatst in de heimelijke verwachting dat er een man als Louis zou op afkomen. Types met een andere mannelijke allure zou ze afgewezen hebben. (146). Toen ze hem voor de deur had zien staan had dat bij haar een heftige, meisjesachtige emotie losgemaakt, die zij als 'iets zondigs' had ervaren (41). Zijn verschijning paste 'in het duistere spel van hoop en vrees, de troebele verwachting die ze zelf opgeroepen had' (146).

Wat haar fysiek in hem aantrekt zijn zijn 'lange benen (65). En 'zijn dikke haar, zijn krachtige schouders [...] zijn diepgebronsde lichaam' en later ook zijn 'gezwollen pik [...] als een verlokken vrucht' (134-135).

Maar haar interesse reikt verder dan het puur uiterlijk fysieke aspect. Als vrouw houdt ze van de smaak van zijn sperma, van 'zijn smaak' en van de geur ervan als ze na een fellatio in haar hand ademt, waar ze zich vermengt 'met haar eigen lichaamsgeur' (120).

Het zijnstekort

Ze weerstaat de seksuele aantrekkingskracht van die man niet. 'Ze had zich overgegeven, zoals ze die eerste keer reeds geweten had toen ze de deur had opgedaan' (119). Haar eigen hartstocht herkent ze in 'hoe haar sappen welden' en dan gaan haar gedachten telkens weer naar 'die lange man.' In haar perceptie is vrouwelijke hartstocht gericht op het ontvangen van de man. Hij is voor haar het zijnstekort, het verloren object, bij Lacan 'object *a*'. Haar genot ligt in de 'beantwoorde hartstocht' (209). Na de seks voelt zij zich compleet. Ze is in de perceptie van Louis 'doorgloeid van een innerlijk behagen als een prettig geheim' (121). Voor haar gaat het verder dan het fysieke aspect. Die hartstocht moet bestendig worden in de liefde (153). Het moet uitmonden in 'een eigen geborgen bestaan' (160).

In essentie ligt voor haar zoals bij alle vrouwelijke personages in deze roman de aantrekkingskracht van de man in de mannelijkheid die hij uitstraalt: de geur van ongebondenheid (41). De man vertegenwoordigt het autonome, eenzellige bestaan los van de symbiotische gebondenheid. De patine die over hem lag, had haar onmiddellijk 'doorgloeid [...] van een emotie die ze sedert haar meisjesjaren niet meer had gevoeld, een soort zondige verwachting' (41). Ze vreest ook dat Sophie het als 'zondigheid' zal ervaren wanneer ze erachter komt dat Irma en Louis neuken. Als meisje is een vrouw in die vrouwelijkheidsconstructie voorbestemd voor de gerichtheid op symbiose. Maar de mannelijke levensdrift onderstelt de afbraak van die fusionele eenheid. Die mannelijke gerichtheid is een bedreiging voor de symbiose. Irma ervaart haar als een inbreuk op haar verbondenheid met Sophie voor wie de relatie van haar moeder met een man een vorm van 'afvaligheid' is. Irma vreest dat die drang bij de man zo sterk is dat hij haar in de steek laat, zoals haar eerste man. Ze is vooral bang dat ook Louis haar zal achter zich laten in een leeg geworden wereld. Maar ook meisjes hebben allicht 'nog erger' dan de jongens hun droom van een autonoom bestaan, 'al komt [er] doorgaans niet veel van terecht' (72).

Bovendien is er in de vrouwelijkheidsconstructie hier een verband met de procreatieve functie van vrouwelijkheid. Op de kermis kijken 'de vrouwen [Irma, Nellie, Sophie] vertederd naar de kleuters' (95). Nellie wil een kind. Irma is beducht voor seks als ze van de pil af is. Moeder en dochter zijn met elkaar vertrouwelijk beginnen praten over vrouwelijkheid toen Sophie begon te menstrueren (124-125). Wanneer Sophie met de jonge

wielrenner begint op te trekken, speurt haar moeder telkens naar signalen die er kunnen op wijzen dat die twee jonge mensen seks hebben gehad (131). Zij zelf heeft met haar eerste man vrij snel een kind gehad, maar dat heeft haar man niet belet haar in de steek te laten.

Vrouwelijkheid binnen het mannelijk model

De Lauretis (De Lauretis, 1984) gaat ervan uit dat vrouwelijke hartstocht zowel in de literatuur als in de Westerse cultuur geconstitueerd wordt binnen een mannelijk model (Meijer, 1996, p. 51).

De tonaliteit van de vrouwelijkheidsonstructie ligt vooral vervat in het beeld van Irma als de verkrampde vrouw, zoals dat vooral door Louis wordt neergezet. Bij hun allereerste ontmoeting komt ze op hem over als ‘een donkere vrouw met een opvallend harde trek op het gelaat.’ Ze kijken ‘elkaar ‘grimmig, vijandig bijna aan’ (19). Haar ‘stugge [...] gezicht met de gesloten mond’ geven hem de indruk dat hij te maken heeft met een vrouw die door een man ‘gehavend’ is (73). Haar schamper, vreugdeloos, wrang zelfbeklag stemt hem wrevelig (80). Geleidelijk aan ziet hij haar stuurse houding als een vorm van ‘onwillige berusting’, een masochistische verwachting dat ze afgestraft zal worden omdat ze als vrouw tekortschoot (118). Zijn wrevel daarover blijft omdat zij haar onredelijke onzekerheid blijft voeden (123). Af en toe stelt hij vast dat zij zichzelf laat gaan in jachtige seks, maar dat ze onmiddellijk opnieuw ‘ten prooi [valt] aan de vrees die haar [uitholt]’ (125). Finaal ziet hij haar als een vrouw met een neurose, op de rand van hysterie.

Hij had geleerd haar zeldzame buien van uitgelatenheid te nemen voor wat ze waren, ze te wantrouwen als onbestendige koortsvlagen die een *ziektebeeld* vervalsen. Hij hield er rekening mee dat ze even snel weer van stemming veranderde. Haar onzekerheid joeg haar van het ene uiterste in het andere, van luidruchtige, meisjesachtige speelsheid naar bijna wrokkige zwijgzaamheid. In de ene bui speelde ze de wulpse, aanhalerige griet, in de andere de *seksmartelares*; de vrouw die afgestoten wordt omdat ze te oud geworden is. (163) (mijn cursivering)

Als man begrijpt hij dat niet. Wanneer Nellie hem zegt dat Irma ‘erover heen geholpen [moet] worden’, reageert hij met de vraag: ‘waar overheen?’ (113). Hij ervaart het als een proces van zelfafbraak waarin hij dreigt te worden meegesleept. Haar houding van ‘een geboren verliezer’ houdt hij voor zichzelf als ‘een nooduitgang achter de hand’ (160).

De naam Irma valt op in de rij namen die de personages kregen. Louis, Josse, Nellie, Sophie zijn voor de jaren 1970 courante namen. Irma valt daartussen uit als een ouderwetse naam. Hij kan verwijzen naar de vrouw uit Freuds *Die Traumdeutung* (1900). Freud voert een fictieve Irma op in de beschrijving van zijn eigen droom, waaraan hij het grootste deel van zijn droomduiding ophangt. Freuds Irma is een ‘Sammelperson’ waarin zich

een aantal vrouwen uit Freuds leven verdichten: zijn patiënte Emma Eckstein, zijn dochtertje, een patiëntje uit het 'Kinder-Krankeninstitut'.

De 'Sammel'-Irma is een neurotica die weigert zich door Freud te laten behandelen. Ze weigert haar mond voor onderzoek open te doen, alhoewel ze daar met witte vlekken besmet is door een vervuilde spuit die dokter Rie, een collega van Freud, bij haar behandeling gebruikt heeft. In zijn droom verwijt Freud Irma: 'Wenn du noch Schmerzen hast, ist es deine eigene Schuld'. In zijn interpretatie van die uitspraak komt Freud tot de conclusie, 'ich bin unschuldig an dem Fortbestand von Irma's Schmerzen.' Uiteindelijk concludeert Freud dat zijn collega Oscar Rie verantwoordelijk is voor Irma's probleem (Freud, 1900 [2008]).

In *De hoogtewerkers* lijkt Louis een dergelijke conclusie te trekken. Irma is als vrouw door een andere man 'gehavend' en ze laat hem niet toe als de man die haar van het zijns tekort kan helen. Het ontslaat hem van zijn verantwoordelijkheid voor haar verkramptheid.

Karakterisering van personages en de vrouwelijkheidsconstructie

In *De hoogtewerkers* wordt vrouwelijkheid geconstrueerd in de meritocratische, neo-liberale context, waarin individuen noodzakelijkerwijze een gedecontextualiseerde en geïsoleerde seksuele identiteit constitueren. De identiteitsconstructie wordt opgebouwd conform het klassieke freudiaans-lacaniaanse (patrifocale) patroon. Vrouwelijkheid is de inname van een positie ten opzichte van de Fallus, die bij de vrouw staat voor het zijns tekort. Zij wordt aangedreven door de erosdrift die zich manifesteert in een gerichtheid op het symbiotische, een relatiecentrisme dat onvermijdelijk gepaard gaat met verlatingsangst en zelfverlies. De erosdrift is in een oneindige verbondenheid verstrengeld met de mannelijke thanatosdrift, die versplintering van de symbiose inhoudt. In de onderlinge verbondenheid en in de moeder-dochterrelatie zoeken vrouwen soelaas. Finaal wordt in het personage Irma een verkrampde, neurotische vrouwelijkheid geconstrueerd.

7.4 Vrouwelijkheid concreet: moeizame constructie van een vrouwelijke seksuele identiteit

Al gaat het in *De hoogtewerkers* in eerste instantie om de constructie van een mannelijke identiteit, toch is er ook een afgelijnde vrouwelijke identiteit te reconstrueren.

Met uitzondering van Nellie en uiteraard Sophie zijn de vrouwelijke personages werkende vrouwen. 'Ik moet de kost verdienen voor de kleine en mezelf', zegt Irma (70).

De vrouwen staan ook in voor het huishouden. De vrouw uit de wassalon doet de was. De jonge moeder in het park moet naar huis omdat ze voor het eten moet zorgen (68). Sophie steekt zonder morren een handje toe in het huishouden en ze doet het 'snel en handig' (63). Wanneer Nellie in de kliniek is opgenomen, is het huishouden bij Josse 'een troep. Zo zie je maar wat een goeie vrouw in huis betekent. Als je ze één dag moet missen loop je al rond als een kip zonder kop', zegt Josse (197).

Het is uiteraard niet het meest wezenlijke aspect van de vrouwelijkheidsconstructie in deze roman, al heeft het wel te maken met het verlangen van vrouwen naar een stabiele relatie, naar 'een geborgen', veilig bestaan, dat geconcretiseerd wordt in een huwelijk en een eigen huis. Vrouwen willen doorgaans dit huwelijk niet op het spel zetten wanneer hun hartstocht door een andere man wordt aangezogen. Irma verwerkt moeizaam haar scheiding. Ze voelt zich in de steek gelaten. Vrouwen zijn in deze roman dan ook jaloers op andere vrouwen met wie hun man iets zou kunnen hebben. Zelfs de puber Sophie wordt verondersteld als elke vrouw jaloers te zijn.

In de vrouwelijke personages wordt een sterke seksuele drift, 'een onbeheerste geilheid' gepresenteerd die zich uit in een vaginale wellust waarbij zij echt beseffen dat ze leven. Irma bevredigt bij gelegenheid zichzelf (120). Vrouwen als de yogaënde verpleegster gebruiken seks om een man te plezieren. Ook als mannen daarbij vrouwen uitbuiten en haar dingen laten doen waarvoor ze zich achteraf schamen, zoals bij Irma het geval is.

Toch is het vrouwen vooral te doen om de kortstondige euforische ervaring van eenheid, in haar 'beantwoorde hartstocht' (209). Irma ervaart die ook als de geur van Louis' sperma zich vermengt met haar eigen lichaamsgeur (120). Na regelrechte seks straalt zij van een 'innerlijk behagen' (121). In de coïtus ervaart zij een kortstondige vereniging van het mannelijke en het vrouwelijke. Het staat voor de momentane opheffing van het zinstekort, het even illusoir herbeleven van de oorspronkelijke symbiotische eenheid van het zelf, waarop de recursieve drift, de verstrengeling van eros en thanatos gericht is.

Het zinstekort wordt gesymboliseerd door de Fallus en mannelijkheid en vrouwelijkheid zijn positioneringen ten opzichte van die Fallus. Eros wordt verondersteld dominant te zijn in de vrouwelijke cathexis; thanatos in de mannelijke. Zo wordt het in de psychoanalytische theorie geformuleerd. De Fallus als het symbool van de mannelijkheid, die de vrouw 'moet ontberen' en waarnaar ze hongert, zoals voorgesteld in de vrouw uit de wassalon (35).

Vrouwen worden in deze roman inderdaad gepresenteerd als gericht op die symbiose. Irma hoopt die kortstondige vlagen van hartstochtelijke seks te bestendigen 'alsof ze getrouwd waren', wat haar een kans op een geborgen bestaan biedt (160). Die ervaring van symbiose vinden vrouwen ook in elkaars gezelschap, maar vooral in de moeder-kindrelatie, in casu Irma's moeder-dochterrelatie met Sophie. Met een kind hopen ze ook hun relatie met de man, hun huwelijk te bestendigen.

Irma's hartstocht is van een duistere wanhoop doortrokken. Haar man heeft haar indertijd ondanks hun kind in de steek gelaten voor een andere vrouw. Ze vreest dat het eigen is aan mannen om de vrouw achter zich te laten. De mannelijke thanatosdrift, zijn gerichtheid op autonomie, die ook in haar en in haar dochter met de erosdrift verweven zit, veroorzaakt per definitie de versplintering van de symbiose. Als ook Sophie met een jongen optrekt, of als ze zich door Louis aangetrokken voelt, dan zal ook zij de symbiotische relatie met haar moeder verbreken en haar moeder eveneens in de steek laten.

Die van wanhoop doortrokken hartstocht maakt van het personage Irma een verkrampte en neurotische vrouw. Ze stelt zich stug op tegenover mannelijkheid, omdat de gerichtheid op autonomie, het thanatosaspect, uiteindelijk de symbiose zal verkrumelen. De man zal haar telkens weer in de steek laten en haar afgeschreven, leeg achterlaten. Haar vrouwelijk personage wordt gekenmerkt door verlatingsangst en zelfverlies. Als mannen haar in de steek laten, heeft zij het gevoel dat ze als vrouw tekortschiet in het realiseren van haar vrouwelijkheid.

Als vrouw heeft zij die honger naar wat zij ontbeert. Aanvankelijk probeert ze door een fellatio haar hartstocht tegen die bedreigende mannelijke hartstocht af te schermen. Louis voelt zich daardoor uitgeschakeld, afgeweerd als een gevaar dat zij heeft afgewend. Regelrechte seks betekent voor haar zich overgeven, zichzelf veroordelen tot zelfverlies (119). Zich overgeven is de man toelaten die hoe dan ook de symbiose zal verbreken door zijn gerichtheid op autonomie. Haar eigen, voor haar onweerstaanbare, hartstocht kan dan zo maar omslaan. De wulpse griet wordt dan op de slag de seksmartelares; de vrouw die hoe dan ook afgestoten wordt (163).

Het is geen vlijend portret. De vrouwelijkheidsconstructie in *De hoogtewerkers* is sterk partifocaal-freudiaans gekleurd. De roman leest in eerste instantie als het verhaal van een gefrustreerde mannelijke oedipaliteit. Louis herkent in haar verkrampte houding tegenover mannen zijn eigen 'schuwheid' tegenover vrouwen (78).

Zijn portrettering van haar als een hysterische vrouw leest als een projectie van zijn mannelijke hysterie. In een grondige studie van het hysteriebegrip bij Freud en Lacan stelt Verhaeghe dat hysterie zich bij uitstek ontplooit in het spanningsveld tussen een man en een vrouw en dat het verbonden is met 'een maatschappelijk hooggewaardeerde mannelijke functie.' 'De Ander, het manco en het daaruit resulterend verlangen' maken de kern uit van de hysterie, waarvan de spelregel is 'dat van beide kanten de subjectiviteit niet onderdrukt mag worden, noch de eraan verbonden lust' (Verhaeghe, 2008, pp. 85-87). Dat mechanisme geldt zowel voor de man als voor de vrouw. Het mannelijk personage Louis projecteert zijn angst om zijn autonomie te verliezen in Irma's weerstand tegen haar overgave en zelfverlies.

De manier waarop het mannelijk personage in deze roman zijn neurotische omgang met de vrouwelijke libido voorstelt, correspondeert met de analyse door de psychoanalytica Joyce McDougall van Freuds Victoriaanse fallocratische visie op vrouwelijkheid en op

de vrouwelijke genitaliën: ‘a projection of man’s fear of his own inner space and all the early libidinal longings with which it may be inverted’ (McDougall, 2004).

7.5 De oedipale logica weerbarstig gelezen

Voor De Lauretis is er in de westerse cultuur een inherente oedipale narratieve beweging te onderkennen (De Lauretis, 1987). In *De hoogtewerkers* dringt een oedipale lezing zich op in de constructie van het belangrijkste mannelijke personage Louis. Hij is bovendien de voornaamste personagegebonden focalisator. Louis heeft als jongen zijn moeder verloren. Daardoor is zijn moederbinding problematisch geworden. Hij heeft zich bovendien nooit op zijn vader kunnen richten. Die verdween na de dood van de moeder uit het leven van zijn zoon, die de vaderfiguur daarna negeert. Nadat Louis de twee jonge meisjes had opgepikt, reed hij met hen naar de verwaarloosde rand van een van de kleiputten uit zijn jeugd. Een van de meisjes vroeg: ‘Wat kom je hier zoeken, knapperd?’ Hij antwoordde: ‘Ginds woont mijn vader’, waarop het meisje repliceerde: ‘Al woonde de koning daar’ (62) (mijn cursivering). Zelf overweegt Louis: ‘Het was niet zo dat hij zijn vader misprees, hij behoorde eenvoudig tot de dingen die, hoe dan ook, voorbij waren, waaraan hij geen deel meer wilde hebben’ (172). Met Josse ontwikkelt Louis bovendien een intense homosociale band.

Als man houdt Louis aan die mislukte moederbinding een fascinatie voor vrouwenborsten over en een onderbewuste angst voor de vagina. Zijn blik op de vagina is getroebleerd. In tegenstelling tot het andere mannelijke personage Josse heeft hij er geen woorden voor. ‘Vanonderen’, ‘daar beneden’, ‘die ene vochtige, broeierige plek’ zijn de omfloerste bewoordingen die hij gebruikt.

Toch gaat hij op zoek naar vrouwen. Bij het eerste vrouwelijke personage met wie hij contact heeft – de vrouw uit de wassalon – raakte hij als eerste gebaar haar borst aan en daarna pas haar ‘kruis’. Maar als hij ‘aan de gesp van haar jeans begon te frunniken duwde ze zijn hand weer naar beneden’ (36-37). Aan het einde van zijn oedipale Werdegang raakte hij in een onderbewuste ‘opwelling’ de volle borst van de zwangere Nellie aan. Terug naar de moederborst waarvan hij te bruusk gespeend werd.

Op zijn tocht naar de vrouw die zijn moeder moet vervangen komt hij bij een gefrustreerde vrouw terecht die in veel opzichten op zijn ‘gemelijke’ moeder lijkt. Ondanks veel obstakels op zijn weg vindt hij als man uiteindelijk, hoe aarzelend ook, de vrouw die voor hem in het oedipaal perspectief beloofd was. Zo is *De hoogtewerkers* een illustratie van wat De Lauretis de oedipale narratieve logica noemt (De Lauretis, 1987).

Ook de vrouwelijkheid die vooral in het personage Irma geconstrueerd wordt, beantwoordt aan de oedipale logica van de freudiaans-lacaniaanse vrouwelijkheidscon-

structie, waarvan feministische psychoanalytici vaststellen dat die, zoals de hele westerse cultuur, extreem patrifoocaal is. Het personage Irma is geconstrueerd als het prototype van de freudiaanse hysterica.

Deconstructie van die patrifoocale oedipale beweging kan de aanzet zijn voor een weerbarstige lezing zoals De Lauretis die suggereert (De Lauretis, 1987). Daarnaast kan ook een door de feministische psychoanalytica Nancy J. Chodorow geïnspireerde ontleiding van het personage Sophie in de moeder-dochterrelatie daaraan een bijdrage leveren.

Sophie wordt in die relatie als dochter oedipaal geconstrueerd. In haar weergave van een gesprek dat Irma met Nellie heeft gehad, overdenkt de moeder hoe 'Nellie haar had gevraagd of het meisje nooit haar vader miste; het zou slechts natuurlijk zijn als het kind nu op zoek ging naar iemand die haar vader verving' (145). Die opmerking van Nellie kadert in Irma's vrees dat Sophie zich van haar zou losrukken. Het meisje wendt zich af van de moeder en richt zich op de vaderfiguur. Tegelijk vreest Irma dat Sophie daarin samenspant met Louis. Ze vindt dat die twee te vaak met elkaar optrekken.

Sophie voelt zich wel degelijk seksueel tot Louis aangetrokken als naar een figuur die haar vader kan vervangen in haar cathexis. Moeder en dochter zijn ook reciproque jaloers. Sophie wringt zich tussen Louis en haar moeder: 'het gebeurde dat Sophie haar [moeder,bv] van geen vin loste tot ze [Irma en Louis, bv] goed en wel in [hun eigen, bv] bed lagen' (135).

Sophie daagt in de zwempartij haar moeder voor de ogen van Louis ostentatief uit. Irma verdenkt haar ervan Louis opzettelijk aan te trekken en dat doet ze ook (164). Irma ziet haar dochter als een concurrente: Ze stelt Louis voor de keuze: 'Je moet kiezen tussen Sophie en mij' (165). Het is de inzet van de ruzie die ze met Louis uitlokt. Daarna zal Louis de moeder verlaten. Onrechtstreeks had Sophie ook haar vader al van bij haar moeder weggejaagd. Volgens haar had haar man haar 'voorgoed in de steek gelaten [...] nadat hij zelf had kunnen waarnemen hoe sprekend Sophie op hem begon te lijken' (146). Zover correspondeert de constructie van het meisje met de traditionele freudiaanse versie van de oedipale ontwikkeling van het meisje. Het meisje wendt zich af van de moeder en richt zich op de vader en door het incesttaboe op een vervanger. Maar de personageconstructie is verder niet consistent uitgewerkt.

In een andere passage is Irma 'trots om de manier waarop Sophie zich naar de volwassenheid toe ontwikkelde, op de haarkleur na hoe langer hoe sterker op haar zelf ging lijken met de stevige, hoekig aandoende schouders en heupen, de prille borstjes die zinderogen groeiden, als zwellende vruchten die in de dikke, stompe tepels opstulpten' (123).¹³ Irma's trots 'wordt vergald door de vage, vergeefs verdrongen gedachte dat het

¹³ Hier lijkt Sophie in de ogen van haar moeder op haar. In een andere passage vond de moeder dat haar dochter op de vader leek. Er worden twee visies op de oedipale ontwikkeling van het meisje door elkaar gehaald.

ogenblik waarop ze [Sophie] zich van haar zou losscheuren even snel en zienderogen naderbij kwam' (123).

In Chodorows feministische constructie van het vrouwelijke oedipuscomplex, 'a possible gender oxymoron that several have critiqued', staat de moeder-dochterdynamiek centraal. Die vindt haar wortels in de preoedipale ervaring van de pregenitale en genitale componenten van vrouwelijkheid (Chodorow, 2004, p. 184). In de orale en de genitale fase verwerkt het meisje haar primaire fantasieën over de borsten en de inwendige genitaliën van de moeder door projectieve en introjectieve identificatie tot een particuliere constructie van een zelf. Die fantasieën worden gekleurd door het bewuste en onbewuste aanvoelen van de moeder van haar vrouwelijkheid. Bij Malkah T Notman (Notman, 2003) ontleent Chodorow de idee dat het zich ontwikkelende meisje niet de penis mist, maar de borst van de moeder met haar afmetingen en haar betekenis. Het meisje voelt in die fase van haar ontwikkeling ook aan dat ze nog niet zwanger kan worden zoals de moeder. Dat aanvoelen culmineert als het meisje begint te menstrueren en schaamhaar begint te krijgen. Sommige meisjes centreren hun beeld van vrouwelijkheid rond gewicht en lichaamsomvang (Chodorow, 2004, pp. 186-193).

Met die interpretatie van vrouwelijke oedipaliteit correspondeert de manier waarop Sophie Irma's onbewuste aanvoelen van vrouwelijkheid door projectie en introjectie integreert in de ontwikkeling van haar vrouwelijkheid. Sophie merkt kribbig op dat zij 'niet plat meer is' als Louis haar zegt dat er 'aan een bloot kind niet [zoveel] te zien' is (117). In de zwemscène worden Irma's 'witte, verrassend zware dijen, haar buikplooï [...], de volle borsten' in contrast gezet met Sophies 'donzige haarplukjes in de oksels, de harde borstjes [...] de platte buik, de magere dijen' (148-149). Sinds Sophie 'was gaan menstrueren' liep ze vaak zomaar de badkamer binnen om haar moeders 'onhandige uitleg over rijpheid en over het vrouwzijn [...] de intieme verzorging [...] de lichaamsbehandling' te horen.

De Lauretis pleit voor een grondig herschrijven van die patri focale logica vanuit de vrouwelijke ervaring (De Lauretis, 1987, p. 132). De herinterpretatie van het vrouwelijk personage Irma met als instrument de feministische psychoanalytische theorie van Karen Horney, Melanie Klein, Julia Kristeva, Nancy J. Chodorow en anderen zou inderdaad een interessante weerbarstige lectuur opleveren, die buiten het bereik van dit onderzoek valt.

Besluit

Mijn grootvader van vaders kant was helemaal in het begin van de twintigste eeuw als jonge jongen beginnen werken in een prille industriële onderneming die zou uitgroeien tot een multinational. Hij zette als zeventienjarige met een kompaan een solidaire arbeidersbond op. Daarin leek hij, alle verhoudingen in acht genomen, op de Mankepoot en Rik de Winkelier uit *Het begeren*. Hij werd meester-gast en voorzitter van een vakbond. Mijn vader (1918-1982) kreeg als een van de weinigen van zijn generatie de kans om te studeren en hij werd onderwijzer. Zijn geschiedenis lijkt op die van de auteur Piet van Aken en op die van het personage Claude.

Ook mijn grootvader van moederskant was een arbeider in datzelfde bedrijf. Voor haar afkomst was mijn moeder (1923-2014) een goed opgeleide jonge vrouw. In een meisjespensionaat had zij in het Frans een ‘degelijke’ opvoeding gekregen. Het heeft haar gevormd tot een zelfbewuste burgervrouw die fier was op haar intellectuele vorming en op de verantwoordelijke job die dat haar had opgeleverd. Toen ze trouwde moest ze, zoals toen wettelijk voor vrouwen de regel was, ophouden met werken. Ze werd huisvrouw en ze kwam met mijn sociaal geïnspireerde vader terecht in een klein gehucht van steenbakkers en pannembakkers tussen de kleiputten. Zoals Roza uit *Het hart en de klok* en Godelieve uit *De duivel vaart in ons* begreep ze niet altijd wat haar buurvrouwen dreef. In een vrouwenbeweging zette zich in tot ‘verheffing’ van die arbeidersvrouwen. Ik kan me voorstellen dat zij zich als lezeres in de subjectpositie van Van Akens vrouwelijke personages verplaatste.

Maar personages zijn geen mensen van vlees en bloed. Het zijn narratieve effecten. In realistische literatuur verwijzen ze naar de bredere context van instituties, gemeenschappen en verwantschapsbetrekkingen waarin zij fungeren (Eagleton). Ze zijn de spreekbuizen van historisch gegroeide klassendisposities (Keunen). Ze reflecteren de contradicties uit de imaginaire politieke constructie die als een subtekst onder de oppervlakte van de realistische roman schuilgaat. Dat is de conclusie waar marxistische literatuurkritiek op uitkomt.

Literatuur is meer dan een esthetische ervaring of vakmanschap. Met Mieke Bal ga ik er dan ook van uit dat narratologie meer te bieden heeft als ze zich niet beperkt tot de

analyse van haar constituerende nomologische proposities. Als een van de ideologische apparaten speelt literatuur ook haar rol in de constitutie van de hegemoniale vertogen die de subjectconstitutie bepalen en normeren. Teksten produceren politieke effecten ook op het vlak van gender. Dat is ook wat de postklassieke feministische narratologie poneert.

Onderzoeksfocus: kruispunt van gender en klasse

Centraal in mijn onderzoek stond de vraag naar de manier waarop in de geanalyseerde sociaal-realistische romans vrouwelijkheid werd geconstrueerd op het kruispunt van gender en klasse. Ik koos daarbij voor het perspectief van de feministische narratologie, die zich bij monde van Mieke Bal en andere cultuuranalisten als Judith Butler en Teresa de Lauretis inschrijven in de ideologiekritiek, die zich oriënteert op het emancipatorisch belang. Impliciet schuilt daaronder de vraag of de analyse van Van Aken's romans emanciperende inzichten in gender kan opleveren.

In hun analyse komen deze feministen steevast uit bij het marxisme en bij de psychoanalyse, die zij beschouwen als conceptuele benaderingen van complexe, contradictorische ervaringen van subjectiviteit. In die narratieven wordt de realiteit die ons overkomt, geordend en beheersbaar gemaakt. Dat is ook wat literatuur en fictie in het algemeen doen. Zij simuleren probleemoplossend gedrag.

Literaire teksten leveren geen reproductie van de werkelijkheid. Het zijn representaties waaruit we attitudes kunnen afleiden, geen feiten of toestanden uit de reële wereld. Dat geldt ook voor de vrouwelijkheidsconstructies. Vrouwelijke personages stellen een habitus voor. Anderzijds zijn personages door hun affectieve appeal een cruciale narratieve categorie. Ze worden voorgesteld met karakteristieken die de lezer uit de realiteit (her)kent. Bij de analyse loert het moeilijk te omzeilen gevaar voor antropomorfiseren steeds om de hoek.

Een kruispuntanalyse van gender en klasse in de sociaal-realistische romans van Piet van Aken leek dan ook geschikt om die ideologische, politieke effecten te deconstrueren om zo de historisch gegroeide contradicties in de genderconstructie inzichtelijk te maken. Want Van Aken schetst in de geselecteerde romans nadrukkelijk de historische sociale context. Hij kiest daarbij voor de periode einde negentiende, begin twintigste eeuw waarbij hij focust op de opkomst van een kapitalistische klassenmaatschappij. Hij besteedt daarbij ruime aandacht aan de positionering van de vrouw en van gender.

De manier waarop hij die onbewuste ideologische contradicties in zijn personageconstructies vertaalde, leverde hem de banbliksems op van de toenmalige dominante katholieke literaire kritiek. De onderliggende controversen bleek de voortzetting te zijn van

de vehemente discussies over literatuur en gender die in de laatnegentiende-eeuwse kranten *Het Volk* en *Vooruit* gevoerd werden. Van Aken had zich blijkbaar goed gedocumenteerd over de historische genderrelaties en over de tegengestelde ideologische visies daarop.

Door zijn politieke positionering neemt hij, samen met zijn kompaan Louis Paul Boon een eigen stek in in de traditie van de Vlaamse sociaal-kritische roman. Bij hen lijkt vrouwelijkheid nadrukkelijker geconstrueerd tegen de achtergrond van een kapitalistische, patri focale heteronormatieve matrix. Al is dat op dit ogenblik een voorzichtige hypothese die een grondigere en uitvoerigere analyse vergt.

Een narratologische analyse vanuit feministisch perspectief stelt ook vragen bij de genderdistributie in de narratologische constitutieve elementen. Die zouden in de westerse literatuur getuigen van een inherente androcentrische, patri focale partijdigheid. Vrouwelijke narratieve subjecten komen minder aan bod met als gevolg dat het vrouwelijk bewustzijn doorgaans in het opgeld doende patriarchale scenario wordt voorgesteld. Dat is ook het geval in de romans van Piet van Aken. De burgerlijke context waarin hij zijn personages construeert is inderdaad dominant patri focaal. En dat weerspiegelt zich ook in de narratologische structurerende componenten.

Toch geeft Van Aken in deze romans – met uitzondering van *Het begeren* – in zijn opzet een ruim aandeel aan vrouwelijke vertellers en focalisatoren. Maar hij omkadert ze ook altijd met mannelijke stemmen en focussen. Daardoor wordt de voorstelling van het vrouwelijk bewustzijn toch sterk androcentrisch gekleurd. Ook daar waar in de vrouwelijke personages een kern van ‘authentieke’ vrouwelijkheid geconstrueerd werd. De romans besteden wel degelijk expliciet aandacht aan de voorstelling van de vrouwelijke ervaring van de orgastische jouissance. Het maakt deel uit van Van Aken's eigenheid als sociaal-kritisch auteur.

Het is evident dat Van Aken geen feministische auteur in strikte zin is. Daarvoor is zijn voorstelling van het vrouwelijk bewustzijn te vaag en te veel in de romantische traditie van natuurbeelden verwoord. Dat behoort tot de androcentrische culturele code waardoor de voorstelling van vrouwelijkheid minder bedreigend overkomt (Mills, 2012, pp. 72-73). Als *White European Male* in de tweede helft van de twintigste eeuw slaagt hij er niet helemaal in de vrouwelijke ervaring voor te stellen buiten het ‘male-centered frame of reference’ (De Lauretis).

Ter vergelijking citeer ik hier de hedendaagse feministische cultuurcritica Cathérine Ongenae. In een recensie van Karen Connelly's roman *De meisjeskamer* schrijft zij:

Zonder te vervallen in clichématige verzuchtingen pende Connelly het vrouwelijk verlangen neer [...] [Zij] zet vrouwen neer zoals vrouwen zijn: complexe, menselijke paradoxen met een rijk innerlijk leven. Dat is soms irritant, want het belemmert het escapisme waar de lezer allicht op anticipeert, maar tegelijk is het een verademing. (Ongenae, 2017, p. 11)

Dat kan van Van Aken's voorstelling van 'authentieke' vrouwelijkheid niet gezegd worden. Zijn vrouwelijkheidsconstructies bieden de lezer nog altijd een escapistische uitweg. Toch streken ze tegelijk ook in bepaalde opzichten tegen de haren in. Niet alleen presenteren Van Aken's romans vrouwelijke personages met een zekere handelingsbekwaamheid in de keuze aan welke man zij zich binden. Ze reflecteren op hun positie in de patriofocale orde. Ze zijn zich ook bewust van hun eigen extatische ervaring van vrouwelijkheid. De katholieke recensenten weerden die romans uit hun openbare bibliotheken voor 'het onbemaneld en overdreven huldigen der vleeschelijke liefde' (Coenepols in *Boekengids*, 1945 (23), p. 26-27).

Ondanks de oedipale narratieve beweging, die *De Lauretis* en *Fetterley* onderstellen, bieden Van Aken's vrouwelijkheidsconstructies daardoor toch ook aanknopingspunten voor een weerbarstige lezing. Ik kan me daarbij voorstellen dat zijn romans voor lezers als mijn moeder destijds een emancipatorisch kijkvenstertje boden.

De bevindingen

De feministische kruispuntanalyse van Van Aken's sociaal-kritische romans leidde naar de vaststelling dat de vrouwelijkheidsconstructie gevat is in een patriofocale narratologische partijdigheid. Zelfs daar waar vertelinstantie, focalisatie en bewustzijnsvoorstelling initieel vrouwelijk zijn, worden ze in een mannelijk referentiekader ingebed.

De correlatie tussen gender en klasse van haar kant is manifest bedoeld. In alle romans wordt vrouwelijkheid aan klasse gerelateerd. De vrouwelijke personages worden geconstrueerd in de context van de burgerij, van een middenklasse of van het proletariaat. Omdat zowel gender als klasse door de hegemoniale kapitalistische cultuur bepaald zijn, is die context patriarchaal.

Toch construeert Van Aken in elk van de romans een 'authentieke' vrouwelijkheid, in de zin dat hij vrouwelijke personages uitwerkt die hij laat reflecteren op hun ervaring van de vrouwelijke begeerte, vaak vanaf de eerste symptomen ervan bij het jonge vrouwelijke personage. In hoofdte van Van Aken is dat een essentialistische constructie van vrouwelijkheid, die voorbij lijkt te gaan aan de idee van de feministische cultuurkritiek dat vrouwelijkheid een ideologische constructie is die de opvoering (performance) van de complexe menselijke ervaring normeert in een dwingende patriofocale heteroseksuele context. 'On ne naît pas femme. On le devient' (De Beauvoir, 1949 [1978]).

Dat hegemoniaal vertoog verklaart ook dat de verhaalstructuren in hun opzet oedipaal zijn, zoals *De Lauretis* het stelt. De spanning tussen essentialisme, dat inherent is aan

de personageconstructie in de roman, en het constructivisme van de benadering, die valkuil van escapistisch antropomorfiseren, biedt tegelijk een aanknopingspunt voor een eventuele weerbarstige feministische lezing.

Vrouwelijkheid en de patrifocale narratologische partijdigheid

Een feministische analyse van de gendervoorstelling in fictie begint bij de vaststelling van de verdeling van vertelling, focalisatie en bewustzijnsvoorstelling langs de lijnen van gender.

Bij de vertelinstanties

In de gevalstudies was er bij de vertelinstanties telkens een ongelijk aandeel van de vrouwelijke en de mannelijke vertellers. In *Het begeren* was Balten Reusens de vrijwel exclusieve verteller. Als extradiëgetische verteller werd hij bijgestaan door Rik de Winkelier als intradiëgetische verteller. Het vrouwelijk personage Maria had slechts heel even een inbreng in intradiëgetische uitspraken.

Ook in *Klinkkaart* werd de vertelling gedomineerd door een ongemarkeerde bevoogdende extradiëgetische-heterodiëgetische verteller, die door de lezer vermoedelijk als mannelijk wordt ervaren. Hij laat tussendoor ook Nel en in mindere mate Fientje en het meisje met intradiëgetische uitspraken aan het woord. Mandus krijgt als intradiëgetische vertelinstantie op zijn minst een even groot aandeel.

Eenzelfde als mannelijk ervaren niet-gemarkeerde extradiëgetische verteller beheerst de vertelling in *De hoogtewerkers*. Het aandeel van de door hem vertelde intradiëgetische vertellers is aanzienlijk. Louis en Josse komen vaak en uitgebreid aan het woord. De inbreng van de vrouwelijke personagegebonden vertellers Irma, Nellie en Sophie is vrij bescheiden.

In *De duivel vaart in ons* is de vertelling in aanleg vrouwvriendelijker. Na Claude en de Joker domineert Godelieve in het derde vertellersdeel als extradiëgetische vertelinstantie. Maar de vertelling verschuift naar een soort van bewustzijnsstroom waarin vooral mannelijke vertelinstanties de strategische locus van de vertelling bezetten. Zo ontstaat het beeld van Godelieve als een verwarde vrouwelijke verteller. Zij wordt in haar vertellersdeel bovendien bevoogdend geflankeerd door de gnomische figuur van de Dominee. Het intradiëgetische aandeel van de moeder compenseert die mannelijke inbreng maar gedeeltelijk.

In *Het hart en de klok* is Roza Steenklamp expliciet de dominante extradiëgetische verteller. Ze wordt als vrouwelijke verteller bovendien bijgestaan door tante Lieze als intradiëgetische vertelinstantie. Maar daarnaast is er een niet onaanzienlijke inbreng van mannelijke intradiëgetische vertellers als haar broer Lieven, Chris Heylen en vooral van

de gnomische vader Bertels, die de jonge vrouwelijke verteller inzicht verschaft in haar situatie als vrouw en dochter.

Die constellatie bevestigt op het eerste gezicht de hypothese van feministische cultuurcritici, Fetterley voorop, dat de westerse literatuur vooral een mannelijk referentiekader biedt, wat voor vrouwelijke lezers vervreemdend kan werken.

Bij de focalisatie

De vertelsituatie heeft ook consequenties voor de genderdistributie van de focalisatie. Er is een nauw verband tussen 'wie zegt' en 'wie ziet'. Hier is evenwel de betrokkenheid van de verteller bij de vertelde wereld van belang. Een homodiëgetische verteller vertelt over zichzelf. De heterodiëgetische staat buiten de vertelde wereld.

In *Het hart en de klok* en in het Godelievedeel van *De duivel vaart in ons* zijn respectievelijk Roza en Godelieve vrouwelijke homodiëgetische ik-vertellers. In *Het begeren* is Baltens een mannelijke homodiëgetische ik-verteller. Zij zijn ook de dominante focalisator. Als zij tegelijk object ervan zijn, is de focalisatie isoperspectivisch. Indien anderen object ervan zijn – of als zij sporadisch hun ik-toen percipiëren – is de focalisatie exoperspectivisch. Dat heeft zijn consequenties voor de apperceptie van vrouwelijkheid.

Baltens exoperspectivische focalisatie van Maria als vrouw is extreem mannelijk. Voor zover de focalisatie door Roza en Godelieve isoperspectivisch is, is hun vrouwelijkheid het object van hun perceptie en apperceptie. Maar bij hen zijn vooral mannen object van hun exoperspectivische focalisatie. Zij lenen de vertelling en dus vaak ook de focalisatie uit aan intradiëgetische vertellers. Hun focalisatie wordt als object ingebed in de focalisatie door de vrouwelijke focalisatoren. De focalisatie is er multifocaal. Daarbij is in die romans de focalisatie door de mannelijke intradiëgetische focalisatoren exoperspectief en met vrouwelijkheid als object ervan. Zij brengen dan in de overkoepelende multifocale focalisatie een mannelijke perceptie van vrouwelijkheid aan. Tante Lieze's isoperspectivische focalisatie biedt de jonge Roza een vrouwelijke visie op vrouwelijkheid als tegengewicht.

In *Klinkaart* is er een ongemarkeerde heterodiëgetische verteller die de focalisatie vrijwel volledig aan de personages overlaat. De kern van de focalisatie ligt bij het centrale meisjespersonage. Maar zij wordt voorgesteld als een onschuldig, onwetend kind. De bevoogdende ongemarkeerde (mannelijke) heterodiëgetische verteller bepaalt de inhoud van haar focalisatie. Het meisje is bovendien niet het eigenlijke en unieke subject van de focalisatie. Zij geeft vooral weer wat andere personages focaliseren. Voor de perceptie en apperceptie van vrouwelijkheid is vooral haar oudere zus Nel het eigenlijke subject van de focalisatie. Van de besproken romans is *Klinkaart* het meest vrouwelijk. De lezer wordt vanuit de focus van een onschuldig meisje geconfronteerd met het schrijnende, aliënerende wat vrouwen wordt aangedaan. De novelle wordt daardoor een hard verwijt aan

het extreme patrifocale kapitalisme. Zo wordt het wellicht ook ervaren door de lezer (m/v) die in de subjectpositie van het kindmeisje geplaatst wordt.

In *De hoogtewerkers* overkoepelt de panoramische focalisatie van de extradiëgetische - heterodiëgetische verteller de focalisatie. Hij laat ze meestal over aan de personagegebonden focalisatoren en hij distribueert ze schijnbaar willekeurig over de verschillende personages, doch vooral aan de mannelijke focalisatoren Josse en Louis. In de exoperspectivische focalisatie door die mannen krijgt de lezer een vrouwelijkheid voorgeschoteld van wellustige wezens bij Josse en van een verkrampde vrouw bij Louis. Ook al is die hysterische connotatie van vrouwelijkheid eerder een projectie van zijn mannelijke castratieangst, ze wordt bevestigd door de isoperspectivische focalisatie van Irma. Dit soort vrouwelijkheid krijgt daardoor als het ware een certificaat van echtheid.

Bij de bewustzijnsvoorstelling

In de bewustzijnsvoorstelling komen vertelinstantie en focalisatie samen. Of het nu een egovertelling is zoals in *Het hart en de klok*, of een bewustzijnsmonoloog zoals bij Godelieve in *De duivel vaart in ons*, of een zelfvertelde monoloog als in *Het begeren*, een consonant bewustzijnsverhaal als in *Klinkkaart* en in *De hoogtewerkers*, het vrouwelijk bewustzijn wordt voorgesteld in een mannelijk vertoog. Bij momenten wordt het vrouwelijk bewustzijn vanuit een vrouwelijk perspectief gepresenteerd, maar ook die passages blijven ondergeschikt aan de mannelijke voorstelling.

In *Het begeren* en in *De hoogtewerkers* zijn de dominante vertellers-focalisatoren expliciet mannelijk, waardoor de voorstelling van het vrouwelijk bewustzijn ondubbelzinnig mannelijk gekleurd is. Maar ook als de dominante vertellers of focalisatoren zoals in de andere romans vrouwelijk zijn, wordt het vrouwelijk bewustzijn in hoge mate mee voorgesteld vanuit een mannelijke optiek. Die mannelijke personages hebben vaak ook een hogere gnomische status dan de vrouwelijke waardoor zij zeer bepalend zijn.

Vrouwelijkheid wordt door de bank als een afgeleide van mannelijkheid gepresenteerd. Ze wordt geconstrueerd binnen een heteronormatieve matrix, die de samenleving en het denken overheerst. Als cultureel en ideologisch concept creëert die matrix vrouwelijkheid (en mannelijkheid) van een welomschreven gereguleerd type.

Gender en klasse

In elk van de romans uit het corpus wordt vrouwelijkheid gekaderd in een veranderende expliciete sociale en ideologische context van het historisch kapitalisme.

In *Het hart en de klok* wordt de genese van een burgervrouw geconstrueerd. In de negentiende eeuw koppelde de dominante klasse haar patrifocale ideologische concepten impliciet aan de kapitalistische organisatie van economie en samenleving. Roza Steenklamp,

de dochter van een succesvolle industrieel, kijkt neer op zedenloosheid en de anomie die de paupers, maar ook haar broers en zelfs de jonge tante Lieze hebben overgehouden aan de voorburgerlijke, in haar ogen "barbaarse", door instincten gedreven levenswijze.

Zij bewondert de burgerlijke waarden waarvoor haar vader staat: daadkracht, affectcontrole en beheersing en de suprematie van redelijkheid boven instinct. Die waarden lagen voor haar aan de basis van het kapitalistisch succes van haar vader. Ze bewondert haar tante Lieze die haar jeugdige 'zwakte' overwonnen heeft en die geworden is zoals haar broer, Roza's vader. Zoals door de mannen in haar familie was voorbeschikt, trouwt zij uiteindelijk met een al even succesvolle industrieel. Ze verzorgde daarmee de sociale cohesie, de continuïteit van het systeem. Ze maakte 'hun bloed niet te schande'. Zo een vrouw wilde Roza worden en ze werd het ook. Als vrouw is haar bovendien een beschavende rol toegedicht. Haar atavistische broers, die als zonen de gedoodverfde opvolgers waren, sterven of verdwijnen, waardoor zij, dank zij haar burgerlijke waarden, het bedrijf in de familie houdt. Maar zij civiliseert ook haar verloofde. Ook in hem woeden onderhuids nog de krachtige instincten die haar broers fataal werden. Door de liefde bedart zij als vrouw die wilde krachten in zijn bloed. Hij zegt zelf dat zij het beste in hem boven haalde. Ze maakt hem burgerfähig.

In *de duivel vaart in ons* wordt de genese van een middenklasse vrouw geconstrueerd. De burgerlijke beschaving wordt als decadent weggezet. De apollinische waarden worden uitgedaagd door de dionysische. Door haar relatie met de Joker zal Godelieve de proletarische waarden integreren in de burgerlijke middenklassecultuur. Claude en Godelieve zetten zich als verburgerlijkte personages af tegen het hartstochtelijk uitleven van de elementaire instincten, dat de proletariërs waartussen zij leven, hebben overgehouden uit de voorburgerlijke, subagrarische levenswijze. In de figuur van de Joker krijgt die een nietzscheaanse dionysische connotatie. Godelieve wordt in haar 'ziel' geraakt door de dierlijke, dionysische zinnelijkheid van de Joker.

Voor de vrouwelijkheidsconstructie worden die atavistische waarden respectievelijk vertaald in promiscuïteit, bronstige wellust en een rusteloos, opwindend leven versus monogamie, liefde en trouw en reproductieve zorg. De burgerlijke Claude sterft in het gevecht met de proletarische-dionysische Joker. De jonge vrouw Godelieve beseft dat de instinctieve, bronstige wellust die de nabijheid van de Joker in haar animeerde haar 'Instinkt des Lebens', haar 'Geschlechtlichkeit' (Nietzsche), de essentie van haar vrouwelijkheid uitmaakt. Het is haar 'ziel'. Liefde heeft voor haar van dan af eeuwigheidswaarde. Het 'Geschlechtlichkeitsinstinkt' verbindt een man en een vrouw fundamenteel en voor altijd, voorbij geboorte en dood. Het geeft haar als vrouw gelijke rechten om hun gezamenlijk leven te oriënteren. Ze levert de Joker aan het gerecht uit om hem voor haarzelf en voor de samenleving te redden, om hem te behoeden voor zichzelf. Zij wil de atavistische proletariërs integreren in een middenklasse tussen proletariaat en burgerij.

In *Het begeren* wordt een socialistische vrouw geconstrueerd. Het extreem patriofocale kapitalisme heeft geen volwaardige plaats voor vrouwen en voor proletariërs. Maar in de vrouw en in de verdrukten biedt eenzelfde fundamentele begeerte weerstand. Het vrouwelijke personage Maria wordt begeerd door de patriofocale - 'kapitalistische' Balten die staat voor het recht van de sterkste, macht over anderen en grijpen wat men begeert. Als vrouw heeft Maria ervaren wat het betekent telkens weer het weinige dat men heeft te worden afgenomen. Maria is als vrouw gepredisponerd voor solidariteit en rechtvaardigheid, voor emotie en begeerte. Dat zijn waarden die ook de socialistische Mankepoot drijven. De vrouw wordt voorgesteld als van nature uit zorgend voor wie gekwetst of verdrukt wordt. Ze is 'warm' én 'hartstochtelijk'. Zij is finaal de katalysator die Baltens onversneden mannelijke begeerte op het spoor zet van de gemeenschappelijke begeerte van de uitgebuite proletariërs.

Begeerte ontstaat uit het besef van een tekort. Het besef van wat zij ontberen zet de verdrukten aan te streven naar een rechtvaardig aandeel in de maatschappelijke meerwaarde. Individueel wordt begeerte geïnitieerd in het verbreken van de fusionele eenheid met de moeder. De vrouw wordt door mannen geconcipieerd als het 'tekort', als substituuat van de fantasmatisch verloren moeder. Voor Balten wordt Maria de incarnatie van zijn 'zaligheid'. Dat is ook wat de arbeiders verwachten van de klasseloze maatschappij. Marxistisch geïnspireerde Lacanianen spreken van 'matriarchaal marxisme' versus een 'patriarchaal kapitalisme' (Pavon-Cuellar).

In *Klinkaart* wordt het meisje geconstrueerd als het prototype van de onderworpen proletarische vrouw. De vrouw als het lijdzame, zich machteloos verzettend slachtoffer van een paternalistische-kapitalistische ideologie (De Beauvoir). Op haar eerste werkdag wordt het meisje geïnitieerd in die harde wereld. Op het einde van de dag moet ze ook het herenrecht van de 'omnipotente Vader' ondergaan. Wat Krevelt en zijn bastaard haar aandoen, zal zij ook van de mannen te verduren krijgen. Dat is wat ze opvangt uit de gesprekken van haar oudere zus Nel. Het kindmeisje dat zich geboren wist in de symbiose van het huisje en de zorg voor de kleintjes wordt in een lange werkdag van haar vrouwelijke subjectiviteit vervreemd en aan de gewelddadig opgedrongen heteronorm onderworpen, waarop ook het kapitalisme zijn hegemonie bouwt (Althusser).

De hoogtewerkers wordt gesitueerd in de postindustriële context van het nieuwe neoliberale meritocratische kapitalisme. Gedecontextualiseerde en geïsoleerde individuen vallen voor hun identiteitsconstitutie terug op hun seksuele identiteit. De evenzeer patriofocaal geïnspireerde psychoanalyse onderkent daarbij twee fundamentele gerichtheden. Enerzijds het verlangen naar symbiose, 'eros', die aan vrouwelijkheid gelieerd wordt. Anderzijds het verlangen naar autonomie, 'thanatos' die met mannelijkheid geassocieerd wordt. Autonomie veronderstelt verboddeling van de symbiose, die van haar kant door de autonomie bedreigd wordt. De hereniging van beide houdt de vernietiging in van het subject (Verhaeghe).

Irma wordt geconstrueerd als een verkrampde vrouw met een aanleg tot hysterie. Als vrouw is zij gericht op symbiose. Relaties, zoals met haar dochter, staan voor haar centraal. Zij wordt vooral aangetrokken door Louis' sterke drang naar autonomie die zij ook bij zichzelf herkent. Want eros en thanatos zijn met elkaar verstrengeld. Zij is er vooral voor beducht dat Louis haar 'leeg' zal achterlaten, zoals ook haar eerste man haar in de steek gelaten heeft. Die verlatingsangst maakt van haar personage een verkrampde, neurotische vrouw. Dat beeld van haar vrouwelijkheid wordt hoofdzakelijk gecreëerd vanuit de mannelijke visie van Louis. Het komt over als een projectie van zijn mannelijke castratieangst.

De patrifocale context

Niet alleen de kapitalistische context is patrifocaal ingevuld. Ook de intermenselijke relaties worden in deze romans geconstrueerd tegen een achtergrond van patrifocale heteronormativiteit. Vrouwelijkheid wordt gedefinieerd als afgeleid van mannelijkheid.

Volgens tante Lieze in *Het hart en de klok* dienen vrouwen in de patrifocale logica 'ter bevrediging van de gemak- en genotzucht' van de mannen. In elk van de romans verzorgen vrouwen het huishouden. Het is Roza Steenklamps concrete taak. Ook in *De duivel vaart in ons* wordt Godelieve terloops als huisvrouw opgevoerd. Haar bijdrage wordt beperkt tot boodschappen doen. De arbeidersvrouwen in *De duivel vaart in ons* en die in *Het begeren* hebben daar alle moeite van de wereld mee. Maria houdt het huis ook schoon en ze ontleent daaraan enige vrouwelijke fierheid. Irma moet als alleenstaande moeder naast haar job ook het huishouden doen. Haar dochter Sophie is daarin al handig. Het meisje in *Klinkaart* vindt de zorg voor de kleintjes weldadig en ze is fier op de schaftzak die ze zelf gemaakt heeft.

In het verlengde daarvan verzorgen alle vrouwen ook wie ziek of gekwetst is. Het duidelijkst wordt die zorgfunctie met vrouwelijkheid verbonden in de constructie van het personage Maria. Maar ook Roza zorgt voor haar stervende broer en hun tante Lieze heeft kennis van helende kruiden en zalven. Al zijn er ook uitzonderingen. Daarvan is Godelieves moeder het prototype.

Vrouwen dienen ook ter bevrediging van de genotzucht van de mannen. Zo gaan Rudde en Lieven met vrouwen om en Roza is blij verrast dat Chris daar boven lijkt te staan. In *De duivel vaart in ons* zijn vrouwen voor Balten prooien, die hij desnoods met geweld pakt. Voor de arbeiders in *Klinkaart* zijn het kluifjes die hen door de onnipotente Vader zouden moeten worden toegeworpen. In die twee romans convergeren het patrifocale en het kapitalistische vertoog en zijn vrouwen het slachtoffer van wat mannen en kapitaal hun aandoen. Maria blijft als sterke vrouw overeind, maar het meisje wordt van haar vrouwelijke subjectiviteit vervreemd. In *Klinkaart* krijgt die vervreemding een fundamentele dimensie door de connotatie van de oervadermythe. Dit freudiaans facet bepaalt ook in

De *hoogtewerkers* de genderconstructie. De mannelijke thanatos bedreigt de vrouwelijke eros. Irma dreigt 'leeg' achtergelaten te worden.

Oedipaal

Patrifoocaal en heteroseksueel zijn voor De Lauretis, Butler en andere feministische cultuurcritici als het ware synoniemen. In een heterosamenleving is de ander, diegene die verschillend is, de noodzakelijke basis op alle niveaus: economisch, politiek en symbolisch. Die ander is ook diegene die onderdrukt wordt en dat zijn niet alleen vrouwen, maar ook veel categorieën van mannen (Wittig).

Voor de interpretatie van seksuele differentie valt het 'fallisch feminisme' terug op het freudiaans/lacaniaans gedachtegoed waarvan het oedipale offer de kern uitmaakt (Armstrong). Vrouwelijkheid en mannelijkheid zijn posities die worden ingenomen in relatie tot de begeerte die in gang wordt gezet door de verbreking – op last van de Vader – van de symbiose, de fusionele eenheid van infans en moeder. Dan ontstaat het zijnstekort en daarmee het nooit te voldeene verlangen om het op te heffen, verbeeld in de Fallus 'die de man wil hebben en die de vrouw is'. De telos van de begeerte is het imaginaire herstel van die symbiose die door het incestverbod voorgoed gebarreerd is. Het mannelijk subject leidt zijn begeerte af naar een substituut voor de Moeder. Voor hem wordt het 'hebben' van de vrouw zijn 'zaligheid', zoals Balten het uitdrukt. Daarin bereikt hij zijn imaginaire 'volle aanwezigheid'. Voor het vrouwelijk subject ligt die in het besef dat zij het object van die begeerte is. In de patrifoocale logica is de man het subject en de vrouw als de andere het object (De Beauvoir).

Die logica wordt het explicietst uitgedrukt in de figuur van Balten in *Het begeren*. Hij wil en zal Maria hebben. Met die vrouw zal hij zijn 'zaligheid' vinden en die is verbonden met zijn dode moeder. Geen haar op zijn hoofd denkt eraan dat Maria zal blijven weigeren het object van zijn begeerte te zijn. Nog rücksichtsloser is die mannelijke logica in *Klinikaart*. Vrouwen worden daar 'gedesubjectieerd', herleid tot objecten waarop mannen recht hebben. Zij kunnen hun lot alleen maar lijdzaam ondergaan. Ook in *Het hart en de klok* is Roza het element waarnaar Chris op zoek is om met haar en het bedrijf zijn 'tweede ik' te vinden. Voor de jonge vrouw Roza appelleert die man van bij hun eerste ontmoeting aan de vrouwelijke begeerte die in haar sluimerde. Chris vindt wat hij zoekt. Hij krijgt van haar vader de dochter en het bedrijf. Roza van haar kant is er op het einde van het verhaal van overtuigd dat zij haar geluk gevonden heeft.

Ook in *De duivel vaart in ons* wordt in het personage Godelieve een inherente vrouwelijkheid geconstrueerd. Claude en de Joker willen haar hebben, maar de focus ligt op wie zij kiest. Zij wordt daarbij geanimeerd door een animale wellust, die in de figuur van de moeder nog nadrukkelijker gearticuleerd wordt. Godelieve beseft dat zij als vrouw nooit tot ontbolstering zou zijn gekomen met de platonische Claude die er nooit in zou slagen

‘het vuur’ in haar aan te wakkeren. De Joker raakt haar wel in haar ‘ziel’. Na de ontmoeting weet zij dat zijn onverwoestbare levensdrift voor altijd ‘in haar’ zal zijn en dat dit eeuwigheidswaarde heeft, voorbij geboorte en dood.

In *De hoogtewerkers* is de oedipaliteit complexer uitgewerkt. De roman concentreert zich op de seksuele differentie bij gedecontextualiseerde individuen. De mannelijke oedipale logica wordt gedemonstreerd in het personage Louis. Als man is hij manifest gericht op autonomie (thanatos). Toch wordt hij vanuit een gefrustreerde moederbinding geregeld door vrouwen aangezogen. Zij zijn in eerste instantie objecten die zijn genot dienen. Irma’s vrouwelijke wellust is voor hem een castrerende bedreiging. Hij vreest opgeslokt te worden en als individu te verdwijnen in de symbiotische relatie. Hij projecteert zijn castratieangst in de vrouw en hij vlucht van haar weg. Maar als hij de drang niet kan weerstaan om de borst van de zwangere Nellie aan te raken, keert hij toch aarzelend terug naar Irma.

In haar personage wordt de vrouwelijke positionering ten opzichte van het zijns-tekort uitgebeeld. Als vrouw is zij gericht op symbiose (eros). Ook voor haar als vrouw is die verstikkend en door het incestverbod verboden. Als subject is ook zij gericht op autonomie, die haar in Louis aantrekt. Na een goede vrijpartij glimt zij als een eventjes voldane vrouw. Maar ook bij haar dreigt de thanatos de eros te doden. Om een autonoom individu te worden moet het subject de symbiose versplinteren. Als de man haar in de steek zou laten, vreest zij leeg achter te blijven. Die angst verkrampst haar. Wanneer Louis naar haar terugkeert, wijst ze hem eerst af. Uiteindelijk loopt ze hem huilend achterna. Ze wil hem en zichzelf niet voorgoed verliezen. In het personage van de puberale Sophie vond ik ook een aanzet van een alternatieve interpretatie van de vrouwelijke oedipaliteit. Die wordt voor feministische psychoanalyticae niet als penisnijd begrepen, zoals bij Freud het geval was. Meisjes zouden zich eerder richten op de vrouwelijke erogene attributen van de moeder. Het leek mij een interessante hypothese om ze even aan te halen, al valt ze buiten het bereik van dit onderzoek.

‘Authentieke’ vrouwelijkheid

Ondanks de nadrukkelijk patri focale dwingende context wordt in elk van de vijf romans een ‘authentieke’ vrouwelijkheid geconstrueerd. De vrouwelijke personages zijn niet louter het passieve object van de mannelijke begeerte. Zij worden ook voorgesteld met een vrouwelijk bewustzijn. De meest elementaire kenmerken van die vrouwelijkheidsconstructie komen vrijwel in alle vrouwelijke personages aan bod. Bij Roza en Godelieve zijn ze bepalend. Zij worden neergezet als handelingsbekwame subjecten die binnnen de patri focale context hun vrouwelijkheid opvoeren (‘performen’). Maria en Nel van hun kant

zijn het slachtoffer van extreme onderdrukking. Toch zit er ook in hen een kern van weerbarstige vrouwelijkheid. In *De hoogtewerkers* wordt de indruk gewekt dat een neoliberale, meritocratische context schadelijker is voor vrouwen dan voor mannen.

Er is een patroon te constueren dat in elk van de vijf romans terug te vinden is, al komen niet alle aspecten ervan telkens even uitgebreid aan bod.

In het meisje zit een vrouw verscholen

Het allereerste, nog ongedefinieerde aanvoelen van vrouwelijkheid wordt in het meisje geconstrueerd. De jonge vrouw Roza reconstrueert hoe zij als puber ervaren heeft dat ‘in de vrouwen het rijpend bloed onrustig op zijn wisselend getij [gaat], die uit de nachtelijke bloedslag van het verlangen waren ontstaan’. Het is de bewustwording van een nog onbegrepen jouissance, die aan de natuur gelieerd wordt. Bij Roza aan ‘het bronstig geroep van dieren’ en aan het water dat een meisje bij het zwemmen streelt alsof het de handen van een man was.

Ook Godelieve verbindt die fysieke onrust met het geluid van de muizen en de duiven onder het dak van haar kinderkamer. Zij denkt eraan terug als ze onmiddellijk na de ontmaagding de extatische wellust evoceert die van haar een ‘teef’, een vrouwelijk ‘dier’ maakte. Ook Sophie, Irma’s dochter, kent die puberale seksuele aandrang, zij het dat die hier en in de andere romans niet meer aan het dierlijke gekoppeld wordt. Toch zijn ook Elske in *Het begeren* en het meisje in *Klinkkaart* gevoelig voor het opbloeien van erotische gevoelens.

Bij hen gaat het evenwel gepaard met pudeur. Ook bij Roza was er een besef van schaamte als een vrouw voor het eerst naakt voor een man staat. Tille kent die eveneens, net als het meisje onder de starende blik van zwarte Joke. Na de eerste seks vreesde Roza even dat zij louter object van Chris’ mannelijke begeerte was. Ze voelt zich vernederd, als ze beseft dat ze naakt was geweest voor een man van wie ze nog niet wist of hij van haar hield.

De mannelijke scopofilie activeert de jouissance

Die kern van vrouwelijkheid, die bloedslag van het verlangen, zit diep in elke vrouw verscholen. Zo wordt het meestal door het mannelijk bewustzijn voorgesteld. ‘Woman [...] the site of sexuality and masculine desire’ (De Lauretis). Voor Louis en Josse is de vagina, de ‘kut’, de plek waar vrouwen pas beseffen dat ze echt leven als ze neuken. Voor Balten zit het bij Maria diep binnenin, als in een diepe bronput. Die metafoor gebruikt ook Claude. Bij Roza en Godelieve maakt die jouissance deel uit van de essentie van vrouwelijkheid.

Die verdoken vlam van de begeerte moet door een man opgepookt worden, om de Joker aan te halen. Ook Roza beseft dat. Ze voelt zich aangesproken door de mannelijke

blik van de Nielenaar, de ruige vriend van haar broer Rudde. Maar vooral de fysieke aanwezigheid van en de aanraking door de man woelen de wellust los. Roza's eerste ervaringen daarvan deed ze op bij het zien van haar naakte broers. En als de Nielenaar haar aanstaart, huivert ze bij de gedachte aan het effect dat het op haar zou hebben als zijn handen haar zouden aanraken. Ook in de mannelijke visie van Balten is het bekijken van Maria en het voelen van haar helende handen een bewijs dat zij een hartstochtelijke vrouw is, dat er diep in haar verscholen net als bij iedere vrouw een bron van wellust zit, die hij kan activeren als hij haar zou aanraken.

'Wij vrouwen ontdekken ons lichaam langs de handen van de man.' Zo verwoordde Roza het. Zo ontdekte ze haar 'lichaam tot in zijn diepste raadselen'. Toen de Joker de 'naakte schouders' van Godelieve aanraakte, transformeerde zij in haar aanvoelen tot 'een gezond en dierlijk wezen dat met alle zintuigen aan een ander wezen vast geankerd lag'. En toen de Joker haar uitkleedde, 'sidderden' haar naakte borsten onder zijn blik van verlangen.

In *Klinkaart* worden de eerste erotische gewaarwordingen bij het meisje uitgelokt door de glimlach van de jongen. In *De hoogtewerkers* is er minder aandacht voor de rol van scopofilie in de genese van vrouwelijkheid. De subjecten zijn er zodanig herleid tot hun seksuele identiteit dat het voorspel er niet zoveel meer toe doet. Louis' kijken wordt gereduceerd tot de afbeeldingen van borsten op filmaffiches en reclame voor lingerie. Louis vindt ze wanstaltig. Het valt wellicht te situeren in zijn manke moederbinding. Toch stelt Irma zich zijn lange benen voor als ze naar hem ligt te verlangen.

Extatische jouissance

Voor de vrouwelijke personages is die jouissance een extatische ervaring van de eigen wellust. Niet enkel de dionysische Godelieve ervaart die verrukking. Roza verwoordt het zo: 'Wat wij [vrouwen, bv] slechts in vluchtige ogenblikken van extase weten te bereiken – het scheppen van een ruimteloze wereld die ongebonden en gewichtloos in de kosmos zweeft'.

Voor Godelieves moeder is het de kern van haar vrouwelijkheid. Het enige wat ertoe doet Zij bouwt er haar 'rusteloos', 'opwindend' leven op. Zelfs de vrouwelijke personages in *Klinkaart*, die tot objecten van de mannelijke begeerte verdinglijkt worden voorgesteld, kunnen er zelf 'pret' aan beleven, zoals Nel en Fientje het uitdrukken. Ook de verkrampete vrouw Irma kent de kortstondige ervaring van 'onbeheerste geilheid' die zij ook oproept door zichzelf te bevredigen.

Voorbij de lichamelijkheid

Roza ontdekt niet alleen zichzelf als vrouw. In die verrukking verkent ze ook 'de diepste geheimen van het [mannelijk, bv] lichaam'. Het is de fenomenologische wederkerige intentionaliteit van het lichaam dat volgens een seksueel schema gestructureerd wordt

(Merleau-Ponty). Net als haar tante Lieze ontdekt Roza dat er meer is dan lichamelijk genot. Ze ontdekt bij vrouwen en bij mannen daaronder een ‘verinnerlijkt’ leven dat liefde heet, een verlangen ‘dat lichaam en ziel als een enkel bezit omvatten wou’. Liefde is een spiegel waarin man en vrouw zichzelf als rijker en beter ontdekken.

In het personage Godelieve wordt dat aspect uitgediept tot het dionysische levensinstinct, de ‘Geschlechtlichkeit’ die voorbij goed en kwaad de lichamelijke liefde sublimiert en haar ontdoet van het christelijk stigma van de erfzonde. Dat was ook even aangeraakt bij Roza, voor wie ‘liefde [...] geen zonde’ was, maar iets ‘grootser dan ieder woord dat van de kansel gepredikt wordt’.

Die diepere dimensie ontbreekt in de latere romans. In de klassieke sociale romans en in de postindustriële ontbreekt het begrip liefde. Dat is een effect van de voortschrijdende reïficatie onder het kapitalisme die subjecten steeds verder verdinglijkt, ze onsubjectiveert en die de identiteit als dusdanig bedreigt. Het kapitalisme fragmenteert de subjecten om ideologische redenen (Jameson).

Liefde en melancholie

Roza noemt liefde ook ‘deze wonderlijke melancholie [...] en het verdroomd gevoel of er een verre muziek door het geruis van de regen waart’. Met Freud heb ik het geïnterpreteerd als het nostalgisch terugverlangen naar de initiële versmelting tussen moeder en infans. Naar die imaginaire paradijselijke toestand waarin de begeerte van de ander samenvalt met de begeerte naar het ik-subject (Moyaert). Die melancholie zet volgens Freud het individu aan om attributen van het eerste liefdesobject af te leiden naar objecten van de andere sekse.

Dat aspect komt ook in de latere romans aan bod. Balten verwacht van Maria zijn ‘zaligheid’ die in zijn onbewuste herinnering bij zijn overleden moeder hoort en die door de geur van munt naar boven wordt gewoeld. Van Maria verwacht hij heling. Hij vreest en hoopt dat zij de tederheid naar boven haalt, die hij na de dood van zijn moeder onderdrukt heeft. Het meisje in *Klinkaart* voelt zich op het einde van haar eerste werkdag totaal vervreemd van de symbiotische ervaring die zij gekend had toen ze thuis de kleintjes bevoederde. Het wordt mooi verwoord in het beeld van de sinaasappel. Ook bij Louis is de nagenoeg onbewuste aanraking van de borst van de zwangere Nellie de impuls om terug te keren naar Irma. Die melancholische verwachting is wederzijds. Ze heft bij mannen en bij vrouwen de leegte, het zijnstekort tijdelijk op.

De bron van de liefde die de begeerte sublimiert is de Moeder. Zelfs harde mannen als Balten en als Rudde en de Joker, maar ook Chris en Louis verwachten de vervulling ervan van de vrouw die voor hen de verloren Moeder imaginair vervangt. Het geeft de vrouwen die zij begeren een overwicht Het biedt hen de mogelijkheid de man te ‘beschaven’. Roza hoopt dat Rudde bij de zigeunerin de ‘weldadigheid’ vindt die een man van een vrouw kan verwachten Dat komt ook bij de Joker expliciet aan bod. Hij voelt zijn betere

ik aangesproken. Maar ook Chris beseft dat hij onder invloed van Roza een beter mens wordt en een meer sociaal geïnspireerde werkgever. Maria zet Balten op het spoor van solidariteit met de verdrukten Wanneer zijn eenzaamheid Louis te veel wordt, zoekt hij bij een vrouw als de yogaënde verpleegster eerder gezelschap dan seks. Het maakt hem vatbaar voor een terugkeer naar Irma.

Procreatie

Met uitzondering van Maria in *Het begeren* ervaren de vrouwelijke personages ook een wel zeer direct verband tussen seks en procreatie. Zowel Roza als Godelieve gaan er na de eerste coïtus van uit dat ze zwanger zouden kunnen zijn. Alle meisjes gaan bij Tutti langs voor een bezwering die hen van zwangerschap moet vrijwaren. Irma wil eerst geen genitale seks omdat ze van de pil af is.

Het effect van de procreatie op vrouwen is dubbel. Het kan een middel zijn om de relatie onverbreekbaar te maken, zoals bij tante Lieze en oom Vinus. Ook Tille wil op zoek naar Rudde omdat ze zwanger van hem is. Of bij Godelieve die ervan overtuigd is dat de mogelijkheid alleen al de Joker aan haar zou binden. Ook Irma had verwacht dat hun kind haar eerste man ertoe zou brengen bij haar te blijven. Een cynische Balten vindt het een middel voor minder sterke mannen als zijn broer Tonne om een vrouw aan zich te binden. Al vermoedt hij dat Maria daarvoor niet geschikt zou kunnen zijn. Vrouwen kiezen altijd voor de sterkste man, zoals Godelieves moeder het verwoordt. Misschien omdat sterke mannen zorgen voor sterke kinderen. De moeder ziet in de Joker zijn vader op wie zij verliefd was geweest en zij heeft veel sympathie voor de Joker. Zij wordt zijn meest overtuigde verdediger.

Maar het zadelt vrouwen ook op met een last. De buitenechtelijk zwangere schooljuffrouw in *Het hart en de klok* pleegt zelfmoord. De moeder van Godelieve had die zorg voor haar kind van zich afgezet. Omdat het haar libidineuze leven zou hinderen, had ze zich amper om haar dochter bekommerd. Ook Nel wil zich als vrouw niet laten inperken door de zorg voor haar 'kleine'. Ze heeft gezien hoe hun moeder er door de combinatie van arbeid en zorg afgesloofd uit ziet. Proletarische vrouwen moeten mee werken om rond te komen.

Oedipale narrativiteit weerbarstig gelezen

Ter afronding heb ik bij elke analyse ook de (veronder)stelling van De Lauretis en Fetterley afgetoetst dat de narratieve beweging – op zijn minst in de westerse fictie - oedipaal is en dat zich voor vrouwen een weerbarstige lezing opdringt als antidotum voor een bedreigende vermannelijking ('immascultation'). In alle romans was een oedipale beweging te reconstrueren. Voor alle mannelijke personages was de vrouw, als substituut van de Moeder, het object dat hen op het einde van hun Werdegang te wachten stond. De meeste

vrouwelijke personages, met uitzondering van Maria, beseften en aanvaardden in meerdere of mindere mate dat zij het beloofde waren. De deconstructie van die oedipale narratieve logica kan de aanzet zijn voor een weerbarstige feministische lezing.

Tegelijk werd in de sterke vrouwelijke personages een ‘authentieke’ weerbarstige vrouwelijkheid gecreëerd, een kern die zich door die mannelijkheid niet laat aantasten. Roza, tante Lieze, Godelieve, Maria en Nel worden voorgesteld met een besef van een eigen vrouwelijke begeerte, die als jouissance fundamenteeler is dan de mannelijke en waardoor vrouwen inzake liefde de sterkste zijn. Zij bepalen aan wie ze zich geven. Zelfs Irma ervaart voor zichzelf hoe heftig haar vrouwelijke wellust voor haarzelf is. Die kern van ‘authentieke’ vrouwelijkheid kan voor een weerbarstige lezing een aanknopingspunt zijn van waaruit een feministische lectuur mogelijk wordt.

Slotsom

Piet van Aken kreeg indertijd als ‘socialistisch propagandist’ en als ‘belager van het christelijk - burgerlijk mensbeeld’ de dominante katholieke literaire kritiek over zich heen, onder meer om de constructie van het vrouwelijk personage Godelieve in *De duivel vaart in ons* en Roza in *Het hart en de klok*. Met andere woorden om de (gender)ideologische, politieke effecten van zijn sociaal-kritische romans.

Om de basis van die intrigerende controversie te detecteren, is de analyse van de vrouwelijkheidsconstructies op het kruispunt van gender en klasse bruikbaar gebleken. Omdat zij zich ook als ideologiekritiek aandient, bood de postklassieke feministische narratologie een geschikt instrumentarium om de klassenbepaalde genderconstructies in de romans in kaart te brengen.

De analyse toont aan dat Van Aken als White European Male vrouwelijkheid construeerde binnen het ‘male-centered frame of reference’, dat volgens De Lauretis en andere feministische cultuurcritici zowel op politiek, economisch als cultureel vlak hegemoniaal dominant was (is) in de westerse kapitalistische burgerlijke wereld.

Ondanks het feit dat in de romans in wisselende mate plaats was ingeruimd voor vrouwelijke vertellers en focalisatoren was er op narratologisch vlak toch patrifocale partijdigheid aan te tonen, waardoor ook de voorstelling van het vrouwelijk bewustzijn mannelijk ingekleurd was.

De dwingende heteronormatieve patriarchale hegemonie manifesteerde zich ook in de constructie van de sociale context van de romanwereld. De positionering van onderdrukking, in zijn stringentste vorm onderdrukking, van vrouwelijkheid wordt in Van Aken's romans voorgesteld als inherent aan het kapitalisme.

Uit de analyse valt ook te concluderen dat de essentialistische, ‘authentieke’ vrouwelijkheid in de romans toch ook geconstrueerd werd binnen een mannelijk, patrifocaal referentiekader. In de kern van die vrouwelijkheid construeren de romans de jous-

sance, de vrouwelijke variant van de begeerte, als de motor van alle begeerte. Ze verleent vrouwelijkheid bovendien een beschavende, gemeenschapsvormende kracht omdat de man, zij het tijdelijk aan die vrouwelijke begeerte deelachtig wil worden.

Maar die mannelijk gekleurde voorstelling vertaalt niet onversneden de complexe, paradoxale vrouwelijke werkelijkheid. Ze drukt toch eerder een mannelijke visie op vrouwelijkheid uit. Toch kan ze voor vrouwelijke lezers een punt van weerstand bieden tegen de potentieel schizofrene leeservaring, om onder de dreigende vermannelijking weg te komen. Misschien kan het postuum ook een verklaring zijn waarom mijn moeder die romans in haar bibliotheek had staan.

Een kruispuntanalyse vanuit het perspectief van de feministische narratologie kan wellicht ook een relevante aanvulling zijn bij de bestaande grondige en waardevolle analyses van sociaal-realistische (en andere) romans.

Bibliografie

Primaire bibliografie

Van Piet van Aken werden voor de gevalstudies volgende romans gebruikt:¹

Het hart en de klok (1987) [1944] [1955] [1961] [1968], Antwerpen, Baarn: Hadewijch

De duivel vaart in ons (1988) [1946] [1953] [1969], Schoten, Hadewijch

Het begeren (1965) [1952] [1955] [1974] [1985], Brussel, Den Haag: Manteau

Klinkaart (1971) [1954] [1956] [1959] [1967] [1979] [1984], Antwerpen, Ontwikkeling

De hoogtewerkers (1982) [1983], Antwerpen, Amsterdam: Manteau

Sporadisch werd ook verwezen naar:

De falende god (1942), Brussel: Uitgeversmij A. Manteau N.V.

Secundaire bibliografie

Althusser, L. (1970 [2008]). *Idéologie et appareils idéologiques d'Etat. (Notes pour une recherche)*. (J. Tremblay, Red.) doi:10.1522/030140239

¹ Eerste datum: de geraadpleegde uitgave. Bold: de datum van de eerste publicatie

- Arendt, H. (1958). *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press.
- Armstrong, I. (2011). The Radical Aesthetic. In M. Eagleton (Red.), *Feminist Literary Theory. A Reader* (pp. 248-251). Chicester: Wiley-Blackwell.
- Arnold, E. T. (sd). *Tobacco Road and God's Little Acre*. Opgehaald van New Georgia Encyclopedia: <http://www.georgiaencyclopedia.org/articles/arts-culture/tobacco-road-and-gods-little-acre>
- Auwera, F. (1969). Piet Van Aken. In F. Auwera, *Schrijven of Schieten. Interviews*. (pp. 163-169). Antwerpen/Utrecht: Standaard Uitgeverij.
- Bakker, R. (1987). Maurice Merleau-Ponty. In C. P. Bertels, & E. J. Petersma (Red.), *Filosofen van de 20° eeuw* (pp. 104-119). Assen/Maastricht: Van Gorcum.
- Bal, M. (1978 [1990]). *De theorie van vertellen en verhalen. Inleiding in de narratologie* (4 ed.). Muiderberg: Dirk Coutinho.
- Bal, M. (1981). The Laughing Mice: Or: On Focalization. *Poetics Today*, Vol 2 No 2, 202-210. Opgehaald van www.jstor.org/stable/1772198
- Bal, M. (1985 [2009]). *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative* (3 ed.). Toronto: University of Toronto Press.
- Bal, M. (1986). *Femmes Imaginaires. L'ancien testament au risque d'une narratologie critique*. (Collection EF/ Ecrite les Femmes, sous la direction de Mieke Bal et Rosi Braidotti ed.). Utrecht / Paris: HES Publishers / AG Nizet.
- Bal, M. (1988). *Verkrachting verbeeld: seksueel geweld in beeld gebracht*. Utrecht: HES.
- Bal, M., & Tavor, E. (1981). Notes on Narrative Embedding. *Poetics Today*, 41-59. Opgehaald van www.jstor.org/stable/1772189
- Barrett, M. (1985). Ideology and the Cultural Production of Gender. In J. Newton, & D. Rosenfelt (Red.), *Feminist Criticism and Social Change. Sex, Class and Race in Literature and Culture* (pp. 65-85). New York: Methuen.
- Bebel, A. (1879 [2015]). *De vrouw en het socialisme. De vrouw in het verleden, in het heden en in de toekomst*. (A. Verlee, Red.) Opgehaald van Marxists Internet Archive: <https://www.marxists.org/nederlands/bebel/1879/vrouw/index.htm>
- Belsey, C. (2011). Critical Practice. In M. Eagleton, *Feminist Literary Theory. A Reader* (pp. 340-343). Chicester: Wiley-Blackwell.
- Berensmeyer, I. (2014). The Genius and the Hyve. Travelling Concepts of Authority. In M. Sergier, H. Vandevoorde, & M. Van Zoggel, *De auteur* (Vol. CLW6, Cahier voor Literatuurwetenschap, pp. 33-45). Gent: Academia Press.
- Bernaerts, L. (2009). Nieuwe stilistiek en de lectuur van Ivo Michiels' experimentele proza. *Handelingen van de Koninklijke Zuid-Nederlandse maatschappij voor taal-en letterkunde en geschiedenis*(63), 27-41.
- Bernaerts, L. (2011). *De retoriek van waanzin. Taalhandelingen, onbetrouwbaarheid, delirium en de waanzinnige ik-verteller* (Vol. Academisch Literair 3). Antwerpen/Apeldoorn: Garant.
- Bidwell, M. (sd). *The Amateur Gentleman*. Opgehaald van Jeffery Farnol Pages: <https://sites.google.com/site/jefferyfarnolpages/farnol-bibliography/the-amateur-gentleman>
- Bleeker, M. (2007). De sekse van Peter Pan en de feministische theaterwetenschap. In R. Buikema, & I. Van der Tuin, *Gender in media, kunst en cultuur* (pp. 172-186). Bussum: Coutinho.
- Blom, G. (1994-1995). Theseus, travestie en de angst voor het ambivalente. *Vooy's*, 13(1). Opgehaald van http://www.dbnl.org/tekst/_voo013199501_01/_voo013199501_01.pdf
- Blume, L. B., & Blume, T. W. (2003). Toward a Dialectical Model of Family Gender Discourse: Body, Identity and Sexuality. *Journal of Marriage and Family*, 65(4), 785-794.
- Bowling, L. E. (1950). What is the Stream of Consciousness Technique? . *PMLA*, 65(4), 333-345. Opgehaald van <http://www.jstor.org/stable/459641>
- Braidotti, R. (1987). Envy: or With My Brains and Your Looks. In A. Jardine, & P. Smith, *Men in Feminism* (pp. 233-241). New York and London: Methuen.

- Braidotti, R. (2007). Dimpna en de figuratie van de krijgsheldin. In I. Van der Tuin, & R. Buikema (Red.), *Gender in media, kunst en cultuur* (pp. 247-268). Bussum: Coutinho.
- Braidotti, R. (2011). Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory. In M. Eagleton (Red.), *Feminist Literary Theory. A Reader* (pp. 437-438). Chicester: Wiley-Blackwell.
- Brems, H. (2006). *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2006*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Brügmann, M. (1982). Shakespeares zuster zwijgt niet langer. Aspecten van een feministische literatuurwetenschap. In S. Sevenhuijsen, P. De Vries, J. Outshoorn, & A. Meulenbelt (Red.), *Socialisties-Feministische Teksten 7* (pp. 125-160). Amsterdam: Feministische Uitgeverij Sara.
- Buelens, G. (2002). Recensies: Judith Butler: Genderturbulentie. *Tijdschrift voor Genderstudies*, 5(1), 51-53.
- Buelens, G. (2006). Judith Butler (1956-). In A. Masschelein, & D. De Geest (Red.), *Engelse Literatuur na 1945* (Vol. 3: Theorie, Kritiek en Essay, pp. 129-143). Leuven: Peeters.
- Buijs, L. (2010). *De afbraak van homocultureel Amsterdam*. Opgehaald van Joop.nl: <https://joop.bnnvara.nl/opinies/de-afbraak-van-homocultureel-amsterdam>
- Buikema, R. (2007). De verbeelding als strijdtoneel: Sarah Baartman en de ethiek van representatie. In R. Buikema, & I. Van der Tuin, *Gender in media, kunst en cultuur* (pp. 78-93). Bussum: Coutinho.
- Butler, J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40(4), 519-531. Opgehaald van <http://www.jstor.org/stable/3207893>
- Butler, J. (1990 [2007]). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. (Routledge Classics 2° ed.). New York: Routledge.
- Butler, J. (1993 [2000]). Gendermelancholie: ontzegde identificatie. In A. Halsema, & M. Wilmink (Red.), *Genderturbulentie* (I. Van der Burg, & N. Helsloot, Vert., pp. 123-140). Amsterdam: Boom/Parrèsia.
- Butler, J. (1993). *Bodies that Matter. On the discursive Limits of Sex*. New York: Routledge.
- Butler, J. (1997 [2001]). *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung* (Vol. 1744). (R. Ansén, Vert.) Frankfurt/Main: Suhrkampf.
- Butler, J. (2004 [2012]). *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen* (Taschenbuch Wissenschaft 1989, 2° ed.). (K. Wördemann, & M. Stempfhuber, Vert.) Frankfurt/Main: Suhrkampf.
- Butler, J. (2004). *Undoing Gender*. New York: Routledge.
- Butler, J., & Weed, E. (2011). *The Question of Gender. Joan W. Scott's Critical Feminism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Celis, K., & Meier, P. (2006). *De macht van het geslacht. Gender, politiek en het beleid in België*. Leuven/Voorburg: Acco.
- Chodorow, N. (2004). Beyond sexual difference: Clinical individuality and same-sex crossgeneration relations in the creation of feminine and masculine. In I. Matthis (Red.), *Dialogues on Sexuality, Gender and Psychoanalysis* (pp. 181-203). London/New York: Karnac.
- Claes, J. (1987). Vrouwen in het oeuvre van Piet van Aken. *Creare*, 16(3), pp. 41-53.
- Cohn, D. (1978). *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
- Cohn, D. (1981). The Encirclement of Narrative. On Franz Stanzel's Theorie des Erzählens. *Poetics Today* (Vol 2, No 2), 157-182. Opgehaald van www.jstor.org/stable/1772195
- Cohn, D. (1999). Signposts of Fictionality. A Narratological Perspective. *Poetics Today* (Vol 11 No 4), 775-7780. Opgehaald van www.jstor.org/stable/17733077
- Copmans, W. (1987). Over Mankepoot, Manschouwer en de laatste Goddemaer. (G. Dams, F. Verboven, & W. Copmans, Red.) *Creare*, 16(3), pp. 22-39.

- Coward, R., & Ellis, J. (1977). *Language and Materialism: Development in Semiology and the Theory of the Subject*. London: Routledge and Reagan Paul.
- De Baerdemaeker, R. (2010). *Masculinity that Matters. Reading Hemingway and Lawrence with Butler*. Gent: Ghent University. Faculty of Arts and Philosophy.
- De Baerdemaeker, R. (2011). Mannelijkheid en maskerade. Ernest Hemingway als twijfelachtig rolmodel. In M. Demoor, L. Vandenbussche, & M. Van Remoortel (Red.), *Verslagen van het Centrum voor Genderstudies- UGent* (pp. 17-25). Gent: Academia Press.
- De Beauvoir, S. (1949 [1978]). *De tweede sekse*. (J. Hardenberg, Vert.) Utrecht: Erven J. Bijleveld.
- De Lauretis, T. (1984). *Alice doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- De Lauretis, T. (1987). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington : Indiana University Press.
- De Lauretis, T. (2007). *Figures of Resistance. Essays in Feminist Theory*. (P. White, Red.) Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- De Lauretis, T. (2008). *Freud's Drive: Psychoanalysis, Literature and Film*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- De Lauretis, T. (2011). 'Upping the Anti (Sic) in Feminist Theory'. Conflicts in Feminism. In M. Eagleton, *Feminist Literary Theory. A Reader* (pp. 355-357). Chicester: Wiley-Blackwell.
- De Nil, B. (1999). Het sublieme onderscheid tussen naturalisme en 'geslachtsrealisme'. De Vlaamse sociaal-democratie en seksualiteit in de roman voor 1914. In D. De Weerd, & W. Steenhaut (Red.), *Begeerte heeft ons aangeraakt. Socialisten, sekse en seksualiteit* (pp. 419-440). Gent: Provinciebestuur Oost-Vlaanderen/AMSAB.
- De Schrijver, K. (2006). *Cholera in Antwerpen in de negentiende eeuw*. Opgehaald van Bronnen van de Antwerpse geschiedenis: https://www.zorg-en-gezondheid.be/sites/default/files/atoms/files/Cholera.19de.eeuw_2006_56_2_De.Schrijver.K.pdf
- De Vleminck, J. (2007). Kaïn en Abel. De verloren zonen van de psychoanalyse. *Psychoanalytische perspectieven*, 23(3-4), 347-375. Opgehaald van <http://www.psychoanalytischeperspectieven.be/wp-content/uploads/2012/10/2007-3-4-De-Vleminck.pdf>
- De Weerd, D. (Red.). (1999). *Gender and Class in the 20TH Century. International Colloquium (April 27-30, 1999)*. Gent: AMSAB/MIAT.
- De Weerd, D. (1999). Begeerte heeft ons aangeraakt. Een inleiding op een verhaal over socialisten, sekse en seksualiteit. In D. De Weerd, & W. Steenhaut (Red.), *Begeerte heeft ons aangeraakt. Socialisten, sekse en seksualiteit*. (Vol. nr. 16 in de reeks Bijdragen Museum van de Vlaamse Sociale Strijd., pp. 9-15). Gent: Provinciebestuur Oost-Vlaanderen/ AMSAB.
- De Weerd, D., & Steenhaut, W. (1999). *Begeerte heeft ons aangeraakt. Socialisten, sekse en seksualiteit*. Gent: Provinciebestuur Oost-Vlaanderen/AMSAB.
- De Wilde, B. (1999). Seks op en naast de werkvloer. In D. De Weerd, & W. Steenhaut (Red.), *Begeerte heeft ons aangeraakt. Socialisten, sekse en seksualiteit* (pp. 143-178). Gent: Provinciebestuur Oost-Vlaanderen/AMSAB.
- De Witte, P. (1986). *Alles is omgekeerd hoe de werklieden leefden. 1848-1918*. (L. Witte, Red.) Leuven: Kritak.
- Demedts, A. (1947). Kroniek van het Nederlands proza door André Demedts. *Dietsche Warande en Belfort*, 92, nr. 8, september - oktober, pp. 499-503.
- Deseyn, G. (1999). Rode cinema = rode wijven. Creëerde het medium film in het Interbellum een progressiever zelfbeeld voor de Vlaamse vrouw? In D. De Weerd, & W. Steenhaut (Red.), *Begeerte heeft ons aangeraakt. Socialisten, sekse en seksualiteit* (pp. 441-464). Gent: Provinciebestuur Oost-Vlaanderen/AMSAB.
- Deseyn, G., & Linters, A. (1989). *Industriële archeologie Het verleden van onze toekomst*. Opgehaald van Tento: Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen: <http://www.tento.be/OKV-artikel/industri%C3%ABle-archeologie-het-verleden-van-onze-toekomst>

- Dhaenens, F. (2012). *Gays on the small screen: a queer theoretical study into articulations of queer resistance in contemporary television fiction*. Opgehaald van <http://hdl.handle.net/1854/LU-2048300>
- D'Hoker, E. (2005). *Over het hoe en waarom van een feministische narratologie*. Opgehaald van www.sophia.be: [http://www.sophia.be/app/webroot/files/Acten 2005](http://www.sophia.be/app/webroot/files/Acten%202005)
- Dupuis, M. (1988). V. De vernieuwing van de romankunst 1913-1941. In M. Rutten, & J. Weisgerber, *Van Arm Vlaanderen tot De voorstad groeit. De opbloei van de Vlaamse literatuur van Teirlinck-Stijns tot L.P. Boon (1888-1946)* (pp. 440-493). Antwerpen: Standaard Uitgeverij.
- Eagleton, M. (2011). *Feminist Literary Theory. A Reader*. Chicester: Wiley-Blackwell.
- Eagleton, T. (1976 [1980]). *Marxisme en Literatuurkritiek*. (L. Van Duin, & H. Hoeks, Vert.) Nijmegen: Sun.
- Eagleton, T. (1981). *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*. London: Verso Editions and NLB.
- Eagleton, T. (2013). *How to Read Literature*. New Haven, London: Yale University Press.
- Edmiston, W. F. (1989). Focalization and the First-Person Narrator: A Revision of the Theory. *Poetics Today* Vol. 10 No. 4 (<http://www.jstor.org/stable/1772808>), 729-744.
- Felski, R. (2003). *Literature after Feminism*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Fetterley, J. (1978). *The Resisting Reader. A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington: University of Indiana Press.
- Florquin, J. (1979). Piet Van Aken. Winkelstraat 48, 2931 Leest. In *Ten huize van*. (Vol. 15° reeks, pp. 47-83). Leuven: Davidsfonds.
- Fludernik, M. (2009). *An Introduction to Narratology*. London: Routledge.
- Freud, S. (1900 [2008]). *Die Traumdeutung - Kapitel 6*. Opgehaald van Projekt Gutenberg-DE: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/vorlesungen-zur-einfuehrung-in-die-psychoanalyse-926/6>
- Fromm, E. (1951 [1980]). *Dromen, sprookjes, mythen. Een inleiding tot het verstaan van een vergeten taal*. (M. Y. Bellema, Vert.) Utrecht: Bijleveld.
- Füger, W. (2001). *Narration and Narratology in the Twentieth Century*. Heidelberg: Winter.
- Ganzevoort, A. (1999). Tussen norm, ideaal en politieke realiteit. 'Afwijkend' seksueel gedrag en Belgisch links. In D. De Weerd, & W. Steenhaut (Red.), *Begeerte heeft ons aangeraakt. Socialisten, sekse en seksualiteit* (pp. 237-278). Gent: Provinciebestuur Oost-Vlaanderen/AMSAB.
- Gay, P. (1998). *The Pleasure Wars. The Bourgeois Experience. Victoria to Freud* (Vol. V). New York/London: Norton & Company.
- Geerdink, N., Joosten, J., & Oosterman, J. (2015). *De leeslijst. 222 werken uit de Nederlandse literatuur*. Nijmegen: Vantilt.
- Gerits, J. (1989). Karakters en personages in de novelle en het kortverhaal. In A. Van Assche (Red.), *Karakters en personages in de literatuur* (pp. 73-93). Leuven: Acco.
- Greimas, A. (1976). *Maupassant. La sémiotique du texte. Exercices Pratiques*. Paris: Editios du seuil.
- Habermas, J. (1968 [1981]). *Erkenntnis und Interesse* (6 ed., Vol. Taschenbuch Wissenschaft 1). Frankfurt/Main: Suhrkampf.
- Halsema, A. (2012). Judith Butler. In C. Ceton, A. Halsema, I. Van der Burg, K. Vintges, & V. Vasterling (Red.), *Vrouwelijke filosofen. Een historisch overzicht* (pp. 498-504). Amsterdam/Antwerpen: Atlas.
- Halsema, A. (2012). Luce Irigaray. In C. Ceton, A. Halsema, I. Van der Burg, K. Vintges, & V. Vasterling (Red.), *Vrouwelijke filosofen. Een historisch overzicht* (pp. 429-434). Amsterdam/Antwerpen: Atlas.
- Hardy, P. (1946). Vlaamse romans. Kroniek. *Boekengids. Algemeen Nederlands Critisch-Bibliografisch Tijdschrift*, pp. 303-304.
- Hardy, P. (1947). Vlaamse romans. Kroniek. *Boekengids. Algemeen Nederlands Critisch-Bibliografisch Tijdschrift*, 25, 302-304.

- Hardy, P. (1952). Vlaamse romans. *Kroniek. Boekengids. Algemeen Nederlands Critisch-Bibliografisch Tijdschrift*, 30 nr 9.
- Hartsock, N. C. (1983). The Feminist Standpoint. Developing the Ground for a Specifically Feminist Historical Materialism. In S. Harding, & M. B. Hintikka (Red.), *Discovering Reality: Feminist Perspectives on Epistemology, Metaphysics, Methodology and Philosophy of Science* (pp. 283-310). Dordrecht: Reidel.
- Heath, S. (1985). Men in Feminism. Men and Feminist Theory. *Critical Exchange*, 18(Spring), 9-14.
- Heath, S. (1986). Joan Rivière and the Masquerade. In V. Burkin, J. Donald, & C. Kaplan (Red.), *Formations of Fantasy* (pp. 45-61). London and New York: Routledge.
- Hellemans, F. (2011, 07 27). *Het Vlaamse literaire erfgoed in 15 vensters*. Opgehaald van Knack.be: <http://www.knack.be/nieuws/boeken/het-vlaamse-literaire-erfgoed-in-15-vensters/article-normal-24315.html>
- Henrichs, A. (1984). Loss of Self, Suffering, Violence: The Modern View of Dionysus from Nietzsche to Girard. *Harvard Studies in Classical Philology*, 205-240. Opgehaald van <http://www.jstor.org/stable/311453>
- Herman, D. (2009). *Basic Elements of Narrative*. Chicester: Wiley-Blackwell.
- Herman, L., & Vervaeck, B. (2009). *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse* (4° ed.). Antwerpen, Leest: Van Tilt.
- Herman, L., & Vervaeck, B. (2013). *Ideology and Narrative Fiction*. (P. Hühn, & al, Red.) Opgehaald van The living handboek of narratology: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/ideology-and-narrative-fiction>
- Hiatt, M. P. (1977). *The Way Women Write*. New York: Teachers College Press.
- Hoofd, I. (1997). *De constructie van mannelijkheid in de engelstalige Esquire*. Opgehaald van Ingrid Hoofd: homepage: www.klari.net/ingrid/articles/esquire.html
- Huffer, L. (2001). Foucault and Feminism's Prodigal Children. In J. Butler, & E. Weed (Red.), *The Question of Gender: Joan W. Scott's Critical Feminism*. (pp. 255-286). Bloomington: Indiana University Press.
- Hulsker, J., & Stuiverling, G. (1956). *Van jaar tot jaar, van boek tot boek: hoogtepunten uit vijftig jaar Nederlandse letterkunde*. Den Haag: Bert Bakker.
- Humphrey, R. (1968). *Stream of consciousness in the modern novel*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Ijsseling, S. (1981). Michel Foucault en de strategie van de macht. In E. Berns, S. Ijsseling, & P. Moyaert, *Denken in Parijs. Taal en Lacan, Foucault, Althusser, Derrida* (Vol. reeks moderne filosofie, pp. 69-94). Alphen aan den Rijn/Brussel: Samson Uitgeverij.
- Jahn, M. (1999). More Aspects of Focalization: Refinements and Applications. *Recent Trends in Narratological Research. Papers from the Narratology Round Table* (pp. 85-110). Debrecen, Hungary: GRAAT. Revue des Groupes de Recherches Anglo-Américaines de l'Université François Rabelais.
- Jahn, M. (2007). Focalization. In D. Herman (Red.), *The Cambridge Companion to Narrative* (pp. 94-108). Cambridge: Cambridge University Press.
- Jameson, F. (1981[2002]). *The Political Unconscious. Narrative as a socially symbolic act*. London and New York: Routledge Classics.
- Janssens, M. (1967). Een staatsprijs voor Piet van Aken. *Dietsche Warande en Belfort. Tijdschrift voor letterkunde en geestesleven*, 112, pp. 124-128.
- Janssens, M. (1984). Sterke verhalen van Piet van Aken. Bij wijze van In Memoriam. *Dietsche Warande en Belfort. Tijdschrift voor letterkunde en geestesleven*, 129(6), pp. 454-457.
- Jespers, H.-F. (2013, april 1). *Henri-Floris Jespers: Losse mededelingen (XIV)*. (H.-F. Jespers, Red.) Opgeroepen op september 18, 2015, van Mededelingen van het Centrum voor Documentatie & Reëvaluatie: <http://mededelingen.over-blog.com/article-henri-floris-jespers-losse-notities-xiv-116700116.html>
- Jouve, V. (2001). *Poétique des valeurs*. Paris: Presses Universitaires de France.

- Kablitz, A. (2003). Realism as a Poetics of Observation. The Function of Narrative Perspective in the Classic French Novel: Flaubert - Stendhal - Balzac. In T. Kindt, & H.-H. Müller (Red.), *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory* (pp. 99-135). Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- Kaplan, G. (2004). The Economy of Freedom. In I. Matthis (Red.), *Dialogues on Sexuality, Gender and Psychoanalysis*. London/New York: Karnac.
- Keunen, B. (2006). Fredric Jameson (°1934). In *Engelse literatuur na 1945* (Vol. 3. Theorie, Kritiek en Essay, pp. 219-237). Leuven: Peeters.
- Keunen, B. (2015). *Ik en de stad. Fantasmagorie-, ideologie- en utopiekritiek in literatuur en cultuur 1800-2010*. Gent: Academia Press.
- Keunen, B. (2016). De pauper en de metropool. De stedelijke migrant in de negentiende- en twintigste-eeuwse roman. In B. Eeckhout, V. Joosen, & A. Sepp (Red.), *Stad en migratie in de literatuur* (pp. 15-42). Gent: Academia Press.
- Klaus, P. (1979). Het concept personage. Een poging tot definiëring. In M. Bal (Red.), *Mensen van papier. Over personages in de literatuur* (pp. 72-76). Assen/Brugge: Van Gorcum/Orion.
- Kolakowski, L. (1976 [1981]). *Geschiedenis van het marxisme* (Vol. 3). (K. Lesman, & G. Rasch, Vert.) Utrecht/Antwerpen, Het Spectrum.
- Kristeva, J. (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: ColumbiaUniversity Press.
- Lacan, J. (1971-1972). Séminaire XIX bis: Le savoir du psychanalyste. *Jacques Lacan ...Ou Pire et Le savoir du psychanalyste*. (P. Valas, Red.) Opgehaald van <http://www.valas.fr/Jacques-Lacan-Ou-Pire-et-Le-savoir-du-psychanalyste-1971-1972,285>
- Lacan, J. (2015). Of Structure as an Inmixing of an Otherness. Prerequisite to Any Subject Whatever. In D. Finkelde, & S. Žižek (Red.), *Struktur. Andersheit. Subjektconstitution. Lacanian Explorations I* (pp. 45-59). Berlin, August Verlag.
- Laeven, F. A. (2006). *De tijd als operadramaturg. Een semiotisch-temporeel onderzoek naar het enceneringspotentieel in operapartituren*. Opgehaald van <http://hdl.handle.net/11245/2.41214>
- Lampo, H. (1946). Een nieuwe generatie van Vlaamsche prozaschrijvers. *De Gids, jaargang 109*, pp. 87-96.
- Lampo, H. (1991). Voorwoord. In P. Van Aken, J. P. Coppens, & P. Van Aken, jr (Red.), *Twee van 't gehucht, met een voorwoord van Hubert Lampo en een nabespreking van Jan Lampo en Paul van Aken* (pp. 7-12). Antwerpen: Humanistisch Vrijzinnig Centrum voor Lectuurbegeleiding (H.V.L.C.).
- Lampo, J. (1991). Schijver in de Rupelstreek. Piet van Aken en "Twee van 't Gehucht". In P. Van Aken, J. P. Coppens, & P. Van Aken, jr (Red.), *Twee van't Gehucht* (p. 75). Antwerpen: Humanistisch Vrijzinnig Centrum voor Lectuurbegeleiding (H.V.C.L.).
- Lampo, J. (2011). *Literatuur - Piet van Aken's "Twee van 't gehucht" (1991)*. Opgehaald van Jan Lampo Blog over literatuur, geschiedenis en Antwerpen: <https://janlampo.com/2011/12/02/piet-van-akens-twee-van-t-gehucht-1991/>
- Lanser, S. S. (1986). Toward a Feminist Narratology. *Style*, 20(3), 341-363.
- Lanser, S. S. (1995). Sexing the Narrative: Propriety, Desire, and the Engendering of Narratology. *Narrative*, 3(1), 85-94.
- Lanser, S. S. (2011). The implied Author. An agnostic Manifesto. *Style*, 45(1), 153-160. Opgehaald van www.jstor.org/stable/105325
- Lanser, S. S. (2013). *Gender and Narrative*. (P. Hühn, Red.) Opgehaald van the living handbook of narrative: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/gender-and-narrative>
- MacKinnon, C. A. (1983). Feminism, Marxism, Method and the State: An Agenda for Theory. *Signs*, 8(4), 515-544. Opgehaald van <http://www.jstor.org/stable/3173687>
- Mak, G., & Waalwijk, B. (2007). De politiek van Florence Nightingale in de feministische geschiedschrijving. In R. Buikema, & I. Van der Tuin (Red.), *Gender in media, kunst en cultuur* (pp. 224-229). Bussum: Coutinho.

- Mandel, E. (1972-1973 [2003]). *Beginselen en toepassing van de marxistische economie. 10. De historische ontwikkelingsfasen van het moderne industrieel kapitalisme: kapitalisme van de vrije concurrentie – monopoliekapitalisme – neokapitalisme*. Opgehaald van Marxistisch Internet-Archief van Ernest Mandel: <https://www.marxists.org/nederlands/mandel/cursus/h10.htm>
- Mandel, E. (1980 [2005]). *Ernest Mandel. Inleiding tot het marxisme*. Opgehaald van Marxists Interne Archive: <https://www.marxists.org/nederlands/mandel/1980/inleiding/>
- Marling, W. (1994). The formal ideologeme. *Semiotica*, 98 (3-4), 277-300. doi:10.1515/semi.1994.98.3-4.277
- Marxistisch verklarend woordenboek*. (2008). Opgehaald van Marxistisch internetarchief: <https://www.marxists.org/nederlands/woordenboek/r/reificatie.htm>
- Matthis, I. (2004). Dialogues on sexuality and gender. In *Dialogues on Sexuality, Gender and Psychoanalysis* (pp. 1-22). London/New York: Karnac.
- McDougall, J. (2004). Freud and Female Sexualities. In I. Matthis (Red.), *Dialogues on Sexuality, Gender and Psychoanalysis* (pp. 23-40). London/New York: Karnac.
- McHale, B. (1978). Free Indirect Discourse: a Survey of Recent Accounts. *PTL, A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*(3), 249-287.
- McHale, B. (1981). Islands in the Stream of Consciousness: Dorrit Cohn's Transparent Minds. *Poetics Today*, 2(2), 183-191. Opgehaald van www.jstor.org/stable/1772196
- McHale, B. (2012). Transparent Minds Revisited. *Narrative*, 20(1). doi:10.1010.1353/nar.20120004
- Meert, M. (2014). In gesprek met Beer-Hofman. Auteursbeelden in literaire interviews. In M. Sergier, H. Vandevorode, & M. Van Zoggel, *De auteur* (Vol. CLW 6, Cahier voor Letterkunde, pp. 129-142). Gent: Academia Press.
- Meijer, M. (1991). *Vrouw-en-literatuur*. Opgehaald van <http://pub.maastrichtuniversity.nl/http://pub.maastrichtuniversity.nl/ffd71229-ccf1-40d2-83c2-33dc1d9d91c3?fid=1474>
- Meijer, M. (1996). *In tekst gevat. Inleiding tot een kritiek van representatie*. Amsterdam: University Press.
- Meijer, M. (2007). Helène Swarth en de constructie van mannelijkheid in de feministische literatuurbeschuwing. In R. Buikema, & I. Van der Tuin, *Gender in media, kunst en cultuur* (pp. 230-244). Bussum: Coutinho.
- Merleau-Ponty, M. (1949). *Phénoménologie de la perception* (8° ed.). Paris: Gallimard.
- Merquior, J. G. (1988). *De filosofie van Michel Foucault*. (R. Veen, Vert.) Utrecht: Het Spectrum.
- Mills, S. (2012). *Gender Matters. Feminist Linguistic Analysis*. London: Equinox Publishing.
- Mohanti, C. T. (2011). Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses. Third World Women and the Politics of Feminism. In M. Eagleton, *Feminist Literary Theory. A Reader* (pp. 399-402). Chicester: Wiley-Blackwell.
- Moi, T. (1989). Feminist, Feminine, Female. In C. Belsey, & J. Moore (Red.), *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism* (pp. 117-132). New York: Basil Blackwell.
- Mooij, A. (1987). *Taal en Verlangen. Lacans theorie van de psychoanalyse* (6° ed.). Boom: Meppel.
- Mooij, A. (2015). *In de greep van de taal. Symbolisering en betekenisgeving: Lacan en Cassirer*. Amsterdam: Sjobbolet.
- Moors, H. (1999). De drempels van de droom. Vrouwen, vrouwelijkheid en socialisme. In D. De Weerdt, & W. Steenhaut (Red.), *Begeerte heeft ons aangeraakt Socialisten, sekse en seksualiteit* (pp. 19-58). Gent: Provinciebestuur Oost-Vlaanderen/AMSAB.
- Moyaert, P. (1981). Jacques Lacan: begeerte-taal-subjectiviteit. In E. Berns, S. IJsseling, & P. Moyaert (Red.), *Denken in Parijs. Taal en Lacan, Foucault, Althusser, Derrida* (2° ed., pp. 33-68). Alphen aan den Rijn/Brussel: Samson.
- Nieragden, G. (2002). Focalization and Narration: Theoretical and Terminological Refinements. *Poetics Today*, 33(4), 685-697. doi:DOI: 10.1215/03335372-23-4-685
- Nietzsche, F. (1869-1889 [2009 eKGWB]). *Die dionysische Weltanschauung/ Nachgelassene Schriften*. Nietzsche Source. Digitale kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe. Opgehaald van <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/DW>

- Nietzsche, F. (1872 [2009 eKGWB]). *Die Geburt der Tragödie. Griechentum und Pessimismus. Vorwort an Richard Wagner*. Nietzsche Source. Digitale kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe . Opgehaald van <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/GT-Vorwort>
- Nietzsche, F. (1886 [2009 eKGWB]). *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*. Nietzsche Source. Digitale kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe. Opgehaald van <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/JGB>
- Nietzsche, F. (1887 [2009 eKGWB]). *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*. Nietzsche Source. Digitale kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe. Opgehaald van <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/GM>
- Nietzsche, F. (1889 [2009 eKGWB]). *Der Antichrist. Fluch auf das Christentum*. Nietzsche Source. Digitale kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe. Opgehaald van <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/AC>
- Nietzsche, F. (1889 [2009 eKGWB]). *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert*. Nietzsche Source. Digitale kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe. Opgehaald van <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/GD>
- Nietzsche, F. (1908 [2009 eKGWB]). *Ecce homo. Wie man wird, was man ist*. Nietzsche Source. Digitale kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe. Opgehaald van <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/EH>
- Notman, M. T. (2003). The female body and its meanings. *Psychoanalytic Inquiry*, 23(2), 572-591.
- Nünning, A. (1989). *Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung. Die Funktion der Erzählinstanz in den Romanen George Eliots*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag.
- Ognibeni, C. (2013, 11 15). *Amare è un gesto politico*. Opgeroepen op 12 26, 2013, van Costanzaognibeni blogspot: <http://costanzaognibeni.blogspot.be/2013/11/amare-e-un-gesto-politico.html>
- Ongenaë, C. (2017, 10 11). Vrouwelijk verlangen zonder clichés. 'De meisjeskamer' van Karen Connolly: erotisch intelligent én politiek correct. *De Morgen. Boeken*, pp. 10-11.
- Oosterling, H. (sd). *Vertoog en subjectiviteit. Jacques Lacan en Roland Barthes*. Opgehaald van De actualiteit van de geschiedenis Van Hegel tot Sloterdijk: <https://www.henkoosterling.nl/Hegelprop/lacan-barthes.html>
- Page, R. (2007). Gender. In D. Herman, *Cambridge Companion to Narrative* (pp. 189-207). New York: Cambridge University Press.
- Pavon-Cuéllar, D. (2017). Marxism, Psychoanalysis and the Critique of psychological dualism: from dualist repression to the return of the repressed in hysteria and class consciousness. *Symposium: Lacan, Marx and a Third Thing 2017-01-13*. Gent.
- Peiren, L. (1999). Socialisme en de vrouwenbeweging in de tweede helft van de 19^e eeuw. In D. De Weerd, & W. Steenhaut (Red.), *Begeerte heeft ons aangeraakt. Socialisten, sekse en seksualiteit* (pp. 59-98). Gent: Provinciebestuur Oost-Vlaanderen/AMSAB.
- Perchuk, A., & Posner, H. (1995). *The Masculine Masquerade: Masculinity and Representation*. Cambridge Massachusetts: MIT List Visual Arts Center,.
- Petrella, R. (1997). *Het algemeen belang. Lof van de solidariteit*. Brussel: VUB Press.
- Petrella, R. (2007). *Pour une nouvelle narration du monde*. (A. Rondelet-Petrella, Vert.) Montréal: Ecosociété.
- Popelier, E. (1972). *Piet van Aken* (Vol. Ontmoetingen. Literaire Monografieën 99). Brugge: Orion,.
- Register, C. (2011). American Feminist Literary Criticism: A Bibliographical Introduction. *Feminist Literary Criticism*. In M. Eagleton, *Feminist Literary Theory. A Reader* (pp. 210-216). Chicester: Wiley-Blackwell.
- Regniers, G. (2017). *De Witte Pol*. Opgehaald van Literair Gent: <http://literairgent.be/lexicon/auteurs/de-witte-pol/>
- Rosenthal, M. (1994). Isherwood, Huxley and the Thirties. In J. Richetti, J. Bender, D. David, & M. Seidel (Red.), *The Columbia History of British Novel* (pp. 740-760). New York/Chicester: Columbia University Press.

- Salamon, G. (2011). The Sexual Schema: Transposition and Transgenderism in Phenomenology of Perception. In J. Butler, & E. Weed (Red.), *The Question of Gender. Joan W. Scott's Critical Feminism* (pp. 233-253). Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Scott, J. W. (2011). *The Fantasy of Feminist History*. London: Duke University Press.
- Sennet, R. (2007). *De cultuur van het nieuwe kapitalisme*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Sergier, M. (2014). Wachten op de androgyn. Paratopie, scenografie en ethos aan de hand van Jan Emiel Daeles Een placenta, de achtervolgers, de moedergodinnen. In M. Sergier, H. Vandevoorde, & M. Van Zoggel, *De auteur* (Vol. CLW6, Cahier voor Literatuurwetenschap, pp. 99-114). Gent: Academia Press.
- Sergier, M., Vandevoorde, H., & Van Zoggel, M. (2014). Inleiding. In M. Sergier, H. Vandevoorde, & M. Van Zoggel, *De auteur* (Vol. CLW 6, Cahier voor Literatuurwetenschap, pp. 5-19). Gent: Academia Press.
- Showalter, E. (1971). Woman and the Literary Curriculum. *College English*, 32(8), 855-862. Opgehaald van <http://www.jstor.org/stable/375623>
- Showalter, E. (1986). Toward a Feminist Poetics. In E. Showalter, *The New feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*. (pp. 125-143). London: Virago.
- Silverman, K. (1983). *The Subject of Semiotics*. New York/Oxford: Oxford University Press.
- Simons, L. (1987). *Geschiedenis van de uitgeverij in Vlaanderen*. Tielt: Lannoo.
- Smelik, A. (2007). Lara Croft, Kill Bill en de strijd om theorie in feministische filmwetenschap. In R. Buikema, & I. Van der Tuin (Red.), *Gender in media, kunst en cultuur* (pp. 187-201). Bussum: Coutinho.
- Straatman, B. (1994). Reconstructie van een differentie: Freud, Lacan en de vrouw. *Tmesis.Cahier voor Cultuur*(5), 52--70.
- Stuyck, J. (2003-2004). 'Een ideaal hebben wij allen'. Over Piet van Aken's intrede in de Vlaamse literatuur. *Zacht Lawijd*, 3, 55-76.
- Talbot, M. M. (1998). *Language and Gender. An Introduction*. Cambridge: Polity Press.
- Tomšič, S. (2015). *The Capitalist Unconscious: Marx and Lacan*. London/New York: Verso.
- Trinh T., M.-H. (2011). Woman, Native, Other. Writing Postcoloniality and Feminism. In M. Eagleton (Red.), *Feminist Literary Yheory. A Reader* (pp. 402-404). Chicester: Wiley-Blackwell.
- Van Aken (jr), P. (1989, juni). De doodgeboren kansen. *Kruispunt* 123, 30, pp. 3-17.
- Van Aken (jr), P. (2004). Het getijdenboek van Piet van Aken. Over God, duivel, onschuldige barbaren en Goddemaers. *Ruwe stenen ... gave letters I Gierik en Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 22, nr. 84, 6-36.
- Van Aken, P. (1938 [1991]). *Twee van 't gehucht*. (J. Coppens, Red.) Antwerpen: Humanistisch Vrijzinnig Centrum voor Lectuurbegeleiding.
- Van Aken, P. (1949, juli 30). De geboortestreek als inspiratiebron. *De Bron.Jaarboek, 1948-1949*, pp. 17-18.
- Van Aken, P. (1953). Verdichting en Werkelijkheid. *Opvoeding*, 6 nr.3 , pp. 9-11.
- Van Aken, P. (1967). *Agenda van een heidens lezer*. Antwerpen: Ontwikkeling.
- Van de Maele, R. J. (1987). De duivel vaart in ons, of het relaas van een tweepolig onvermogen. *Kreatief, Driemaandelijks literair- en kunstkritisch tijdschrift*, 21(5), pp. 3-19.
- Van de Maele, R. J. (1989, juni). Macht en onmacht in het werk van Piet van Aken - een dialoog. *Kruispunt* 123, pp. 71-160.
- Van der Voort, C. (1991). De analyse van verhalend proza. In P. Zeeman (Red.), *Literatuur in context. Inleiding tot de literatuurwetenschap* (pp. 24-58). Nijmegen: Sun.
- Van Hulle, J. (1984). Piet van Aken posthuum. *Kreatief*, 18(5), 51-55.
- Van Luxemburg, J., Bal, M., & Weststeyn, W. G. (1983). *Inleiding tot de literatuurwetenschap* (3° herziene ed.). Muiderberg: Dick Coutinho.
- Van Luxemburg, J., Bal, M., & Weststeyn, W. G. (1987). *Over Literatuur*. Muiderberg: Dick Coutinho.
- Van Vlierden, B. F. (1969). *Van In 't wonderjaar tot de Verwondering. een poëtica van de vlaamse roman*. Antwerpen: De Nederlandsche Boekhandel.

- Vanheule, S. (2016). *Capitalist Discourse, Subjectivity and Lacanian Psychoanalysis*. doi:<https://doi.org/10.3389/fpsyg.2016.01948>
- Venderickx, J. (2010). *Van Aken, Piet*. Opgehaald van Schrijversgewijs. Vlaamse auteurs 1830-heden: <http://schrijversgewijs.be/schrijvers/van-aken-piet/>
- Verbruggen, P. (1999). Het land waar de vrouw een mens is. De visie van de socialisten op gezin, huwelijk en seksualiteit van het interbellum tot vandaag. In D. De Weerd, & W. Steenhaut (Red.), *Begeerte heeft ons aangeraakt. Socialisten, sekse en seksualiteit* (pp. 79-110). Gent: Provinciebestuur Oost-Vlaanderen/AMSAB.
- Verhaeghe, P. (2000). "Wat niet stopt zich niet te schrijven": Millennial fantasies. *Sophia, Vrouwenstudies*(21/22), pp. 31-40. Opgehaald van [www.pschoanalysis.ugent.be/index.php?position=4x1x0&page=Verhaeghe Paul](http://www.pschoanalysis.ugent.be/index.php?position=4x1x0&page=Verhaeghe%20Paul)
- Verhaeghe, P. (2004). Phallacies of binary reasoning: drive beyond gender. In I. Matthis, *Dialogues on Sexuality, Gender and Psychoanalysis* (pp. 53-60). London/New York: Karnac.
- Verhaeghe, P. (2008). *Tussen hysterie en vrouw. Van Freud en Lacan: een weg van honderd jaar psychoanalyse* (6° ed.). Leuven/Voorburg: Acco.
- Verhaeghe, P. (2011). Het oedipuscomplex bij Freud en Lacan: een noodzakelijk samenspel. In J. Dirckx, M. Hebbrecht, & A. Mooij (Red.), *Handboek psychodynamiek. Een verdiepende kijk op psychiatrie en psychotherapie* (pp. 73-83). Utrecht: De Tijdstroom.
- Verhaeghe, P. (2012). *Het einde van de psychotherapie* (9° ed.). Amsterdam: De Bezige Bij.
- Verhaeghe, P. (2014). *Liefde in tijden van eenzaamheid. Over drift en verlangen*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Verloo, M., Meier, P., Lauwers, S., & Martens, S. (2012). Putting Intersectionality into Practice in Different Configurations of Equality Architecture: Belgium and the Netherlands. *Social Politics. International Studies in Gender, State and Society*, 19(4), 513-538. Opgehaald van https://www.researchgate.net/profile/Mieke_Verloo/publication/265956522_
- Verstraete, B. (1990). Voorbij Kant en Marx. De samenhang van kennis en belang bij Habermas. *Onuitgegeven sriptie, bijdrage aan seminarie van Filosofische Academie KULCK*.
- Vitse, S. (2014). Ideologiekritiek na het postmodernisme. In M. Sergier, H. Vandevoorde, & M. Van Zoggel, *De auteur* (Vol. CLW 6, Cahier voor Literatuurwetenschap, pp. 145-166). Gent: Academia Press.
- Vlasselaers, J. (1989). Het concept 'personage' in de moderne verhaalttheorie. In A. Van Assche (Red.), *Karakters en personages in de literatuur* (pp. 21-43). Leuven/Amersfoort: Acco.
- Warhol, R. R. (1992). The Look, the Body and the Heroine: A Feminist-Narratological Reading of "Persuasion". *Novel: A Forum on Fiction*, 26(1), 5-19. Opgehaald van <http://www.jstor.org/stable/12345602>
- Warhol, R. R. (2012). A Feminist Approach to Narrative. In D. Herman et al., *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates* (pp. 9-13). Columbus: The Ohio State University Press.
- Warhol-Down, R., & Price Herndl, D. (2009). *Feminisms Redux. An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Warner, M. (1990). Homo-Narcissism; or, Heterosexuality. In J. A. Boone, & M. Cadden (Red.), *Engendering Men. The Question of Male Feminist Criticism* (pp. 190-206). New York and London: Routledge.
- Weeks, J. (1999). Sex, Gender and Society. *Gender and Class in the 20th Century. International Colloquium; April 27-30, 1999* (pp. 11-24). Gent: AMSAB/MIAT.
- Weisgerber, J. (1964 [1968]). Aspecten van de Vlaamse roman 1927-1960. Van vorm tot betekenis. In J. Weisgerber, *Aspecten van de Vlaamse roman* (2° ed.). Amsterdam: Atheneum - Polak & Van Genneep.
- Willebrandts, J. G. (1985). *Het Oude Testament / in verkorte vorm met inleidingen en verklaringen naar de vertaling uit de grondtekst vervaardigd in opdracht van de Apologetische Vereniging "Petrus Canisius"*. Utrecht: Het Spectrum.

- Wilson, S. (1997). 'Feminites/Mascarades. In *Rose is a Rose is a Rose: Gender Performance in Photography* (pp. 135-155). New York: Solomon R. Guggenheim Museum. Opgehaald van <https://courtauld.pure.elsevier.com/en/publications/feminitesmascarades>
- Wittig, M. (2011). 'The Straight Mind'. *Feminist Issues*. In M. Eagleton, *Feminist Literary Theory. A Reader* (pp. 372-75). Chicester: Wiley-Blackwell.
- Zima, P. V. (1979). De crisis van het personagebegrip in de socio-ideologische context. In M. Bal (Red.), *Mensen van papier. Over personages in de literatuur* (pp. 84-91). Assen/Brugge: Van Gorcum/Orion.
- Zunshine, L. (2003). Theory of Mind and Experimental Representtion of Fictional Consciousness. *Nature*(Vol 11 No 3), 270-291.
- Zunshine, L. (2006). *Why we Read Fiction. Theory of Mind and the Novel*. Ohio: Ohio State University Press.

