



**Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres**

**‘Doelgerichte grilligheid’
Een discours theoretische lektuur van het werk van Charlotte Mutsaers**

**Thèse présentée par Sabrina Sereni
en vue de l’obtention du grade de
Docteur en Philosophie et Lettres
Année académique 2005-2006**

Inhoudsopgave

Bij wijze van inleiding	1
Deel 1: Theoretische inleiding tot de discours­theorie van Laclau en Mouffe	10
Inleiding	10
Ernesto Laclau en Chantal Mouffe – een beknopte biografie	11
Discoursanalyse – Discours­theorie	13
Situering van de discours­theorie van Laclau en Mouffe Wat is post-marxisme?	15
Enkele centrale concepten uit Laclau’s en Mouffes discours­theorie	18
1 Discours	19
1.1 Het discursieve of het veld van de discursiviteit	21
1.2 Discours als resultaat van een articulatie	22
1.3 Discours omvat linguïstische maar ook niet-linguïstische aspecten	23
2 Hegemonie – de logica van het ‘politieke’	25
2.1 Hegemonie en de selectie van knooppunten	26
2.2 Het leegmaken van betekenaren	28
2.3 Reactivering	32
2.4 Mythes en ‘social imaginaries’	32
2.5 Hegemonie ook buiten het strikt-politieke terrein	33
3 Antagonismen	35
3.1 Het ‘politieke’ en de politiek	37
3.2 Het belang van het constitutieve buiten	37
3.3 Excursie: Derrida, het ‘constitutieve buiten’, ‘binaire opposities’ en de logica van het supplement	38
3.4 De discursieve constructie van antagonismen via equivalentieketens	39
3.5 Žižeks bijdrage tot het concept van sociaal antagonisme	42
3.6 Een concreet voorbeeld van antagonisme: de rastafaribeweging in Groot-Britannië	44
4 Subject, subjectposities, identificatie, identiteit: over de discursieve constructie van identiteit	47
4.1 Een eerste stap: de subjectposities	47
4.2 Excursie: Het ‘structure/agency’-debat	50
4.3 Een tweede stap: ‘The subject before its subjectivation’ - Het subject als leemte	52
4.4 Constructie van een identiteit door het identificatieproces	53
4.5 Excursie: het spiegelstadium en de constructie van het ‘ik’	56
4.6 Het belang van de concepten ‘subject’ en ‘subjectposities’	58
4.7 Het identificatieproces en zijn belang voor het politieke leven	59
4.8 Identiteit, identiteitsconstructie en discours­theorie	63
4.9 Identiteit als sleutelbegrip in de discours­theorie en de ‘Cultural Studies’	64
5 Methodologie en mogelijke toepassingsdomeinen	65
Discours­theorie en literatuurwetenschap	68

Deel 2: analyse van Mutsaers' schriftuur 70

HOOFSTUK 1: ANTAGONISMEN 71

1 Inleiding	71
2 Het verschil tussen de 'werkelijkheid' en de 'waarheid' van een schrijver	72
3 De schrijver als inktvis. Het verhullen en het onthullen als vormprincipe	83
4 Pool en tegenpool. De antagonistische dimensie in Mutsaers' oeuvre	96
5 Binnen versus buiten-constructies in het werk van Mutsaers	102
5.1 Jaren '50 versus jaren '60	102
5.2 De Typoëten en de Theepoëten	108
5.3 De C-familie	111
5.4 De 'doorsnee-intellectueel' versus de 'alternatieve intellectueel'	115
6 De creatie van een mythe. Een bijzondere vorm van cultuurkritiek	118
7 Evolutie van de antagonistische dimensie in Mutsaers' werk	120
8 'Beweeglijkheid rond een onverzettelijke kern'. Over de continuïteit van sommige knooppunten in Mutsaers' werk	126
9 (De)constructie van antagonismen. Een schriftuur die berust op twee tegenstrijdige bewegingen	134
10 'Het weefsel licht én zwaar'. Hoe Mutsaers op de grens tussen licht en zwaar balanceert	135
11 'Een heimelijke dialoog met de stem van de Ander'. Het dialogische in Mutsaers' teksten	138

HOOFDSTUK 2: IDENTITEITSCONSTRUCTIES 144

1 Mutsaers' theorie van de 'nauwe blik'. 'Een zelfportret als zeepijn'	147
2 'Degeen die u voor u heeft is iemand anders'. Het schrijven over/van het 'ik' als onderwerp in <i>Rachels rokje</i>	163
3 Excursie: Het be- en vernoemen als strategie voor identiteitsconstructie	173
4 'Essayisten die over andere schrijvers spreken, hebben het op indirecte wijze vaak over zichzelf'	175
5 'Does it work and how does it work?'. Mutsaers' 'Deleuziaanse' manier van lezen	179
6 Enkele geselecteerde knooppunten en identificatiefiguren in Mutsaers' werk	188
7 Enkele procédés in verband met de identificatie	196
7.1 Allusies op haar eigen werk	196
7.2 Mutsaers' performatieve schriftuur	199
7.3 Identificatie en tegenidentificatie	200
8 Casestudies	203
8.1 De haas, Napoleon en de komkommer, drie facetten van Mutsaers' schriftuur	203
8.1.1 'Nu is schattig nooit interessant'. De haas	204
8.1.2 'Figuren die hun steek doodgewoon met één punt voor en één punt achter dragen laat ik erbuiten' Napoleon	204
8.1.3 'Ook moet zo'n pop niet lijken op een echt mens of dier, maar een geheel eigen identiteit bezitten' De komkommer	211
8.1.4 De poëtische praxis van <i>Hazepeper</i>	213
8.1.5 Mutsaers oefent in <i>Hazepeper</i> haar signatuur	220
8.2 'Carrington is aan haar eigen haard opgebrand'. Mutsaers over Dora Carrington	221
8.3 'Zusje hondhart'. Mutsaers over <i>De kleine Britt</i>	227
9 Excursie: Identiteit en locatie. Mutsaers en de koningin der badsteden	233
10 'Mutsaers is velen en niemand'	242

HOOFDSTUK 3: Orderly disorder of ‘Doelgerichte grilligheid’. Mutsaers’ subversieve schriftuur	249
Inleiding: discoursen en de literaire praktijk	249
‘Kronkelig in plaats van rechtlijnig!’. Ontregelingen binnen Mutsaers’ schriftuur	253
A Ontregeling op macroniveau	254
1 De keuze van het anti-genre	254
1.1 Het hybridische essay	256
1.2 ‘Omweg als methode’. Het associatieve, digressieve essay	259
1.3 Het kritische essay	269
1.4 Het essay als portret en zelfportret	271
2 ‘Deel en geheel’ en ‘Desintegratie’. Een poëtica van de ‘stukjes en beetjes’	272
3 Essayeren is zoeken zonder vinden	281
B Ontregelingen op micro-niveau	291
1 ‘De Van Slingelandroute bestaat ook en dat is toevallig de mijne’. Uitweidingen in Mutsaers’ schriftuur	296
1.1 Het procédé van de digressie	296
1.2 Enkele poëtische metaforen voor het digressieve in <i>Rachels rokje</i>	298
1.2.1 De wandeling – De Van Slingelandroute	299
1.2.2 De autosnelweg, de trein	300
1.2.3 Het plooirokje	301
1.2.4 De arabeske	302
1.2.5 Draaien en dansen	305
1.2.6 Het non-event	307
1.2.7 Het ruisen	308
1.2.8 Madame Bovary	309
1.2.9 Voorspel – voorschotel	311
1.2.10 De inktvis	312
1.3 Voorbeelden van digressies	313
1.4 Excursie over het prototype van de digressieve roman <i>Tristram Shandy</i>	317
1.5 Enkele functies van Mutsaers’ digressieve schriftuur	322
2 ‘Methodisch unmethodisch’. Chaos en samenhang bij Mutsaers	329
2.1 Een rizomatische samenhang	331
2.2 Allusies in <i>Rachels rokje</i> op het rizoomconcept	337
2.3 <i>Rachels rokje</i> als ‘rizoomboek’	340
2.4 Parallellen tussen Deleuzes filosofie (van het rizoom) en Mutsaers’ poëtica	350
2.5 ‘Ik weet wel dat het zien van samenhangen niet uw fort is’ De subversief dwangmatige samenhang in <i>Rachels rokje</i>	354
2.6 ‘Pli sur pli’. De poëtische metafoer van de plooi	359
2.7 Excursie: <i>Rachels rokje</i> en de chaostheorie	364
3 ‘Hoe poëtisch kan de retoriek der opsommingen zijn en hoe veelzeggend ook!’. De opsomming bij Mutsaers	368

4 '... nou ja, vult u zelf maar in'. Het (subversieve) gebruik van het gedachtestreepje en het beletselteken in <i>Rachels rokje</i>	388
5 Het ver-rückte procédé van het anagram. Een andere vorm van 'doelgerichte grilligheid'	392
6 'Van tekst tot vacht' Dierwordingen en vluchtlijnen in Mutsaers' schriftuur	403
6.1 'Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère'. De schrijver als stotteraar	404
6.2 De schrijver als tovenaer. Over 'wordingen'	408
6.3 'Als het woord vlees wordt, hinnikt het paard'. 'Dierwordingen' bij Mutsaers	411
6.4 'Het dier is af!'. Metamorfosen in <i>Rachels rokje</i>	417
7 'Doelgerichte grilligheid'. Een poging tot recapitulatie	426
Bij wijze van besluit?	428
'Van alles wat men u ooit leerde geldt evenzeer het omgekeerde'. Een allerlaatste excursie over Mutsaers' <i>Het circus van de geest</i>	434
Bibliografie	443
Verantwoording van het beeldmateriaal	469

Hoofdstuk 2: Identiteitsconstructies

Een humanistisch, essentialistisch concept van het 'zelf' is [...] door een keur aan filosofen en critici verworpen ten gunste van een model waarin identiteit talig en discursief is (Lacan, Foucault), nomadisch en vertakt als een 'rizoom' of wortelstok (Deleuze en Guattari), performatief (Judith Butler), hybridisch (Homi Bhabha) of in diaspora (Stuart Hall) (Fokkema 2003: 10).

De discoursstheorie van Laclau en Mouffe concentreert zich op de bijzondere manier waarop discoursen gearticuleerd worden. Daarbij speelt de discursieve constructie van antagonismen een fundamentele rol. In het eerste hoofdstuk heb ik onder meer geprobeerd om na te gaan welke antagonismen Charlotte Mutsaers in haar schriftuur in het leven roept en op welke manier ze haar 'vijanden' construeert. Daarbij heb ik vastgesteld dat ze haar identiteit vaak construeert als een identiteit die door een 'Andere' geblokkeerd wordt. In de theoretische inleiding hebben we gezegd dat onderzoekers die zich met de discoursstheorie bezig houden zich ook toespitsen op identiteitsconstructies. Identiteiten worden immers ook op een discursieve manier geconstrueerd. De discoursstheorie stelt dat volledig uitgebouwde identiteiten onmogelijk zijn. Ze begrijpt identiteiten dan ook niet als vooraf gegeven *essenties*, maar als *constructies*. Het gaat weliswaar om *noodzakelijke* constructies, maar het zijn niettemin constructies. Zoals ik heb laten zien worden identiteiten vanuit een discoursstheoretisch perspectief als overgedetermineerd gedacht.

Ook al is het voor subjecten onmogelijk een volledige sociale identiteit te verwerven, toch proberen ze hun identiteit te stabiliseren. Dat gebeurt zoals we hebben gezien via het mechanisme van de identificatie. Subjecten hebben met andere woorden nooit een gefixeerde identiteit, maar zijn permanent in processen van identiteitsconstructies verwickeld: 'Wir können nicht außerhalb des Felds der Identitätsstrategien stehen, was seinerseits impliziert, daß obwohl wir nie wirklich Positionen voll ausfüllen können, wir immer positioniert sind und daß unsere unmöglichen Identitätsansprüche Positionseffekte haben' (Smith in Butler 1998: 226-7). Wanneer men binnen het kader van de discoursstheorie van identiteit spreekt, heeft men dus altijd een dubbele beweging op het oog: een centerende beweging, enerzijds, die steeds weer probeert om partiële fixaties te realiseren, en een decentrerende beweging, anderzijds, die deze fixaties weer ongedaan maakt. Het zijn onder meer deze onoplosbare spanningsrelatie tussen fixatie en niet-fixatie en het identificatieproces zelf waarin discoursstheoretici geïnteresseerd zijn. De discoursstheoretische visie op identiteit, en met name op 'identiteit als discursieve constructie', 'identiteit als het voorlopige resultaat van een (nooit volledig afgesloten) identificatie met een of meerdere discoursen'¹ vormt een belangrijk uitgangspunt van mijn discoursstheoretische literaire analyse van Charlotte Mutsaers' schriftuur. In dit tweede hoofdstuk zal ik de identiteitsconstructies in de schriftuur van Mutsaers en in haar essaybundels in het bijzonder nader onder de loep nemen. Het mechanisme van de identificatie zal daarbij een rol spelen.

¹ Carpentier en Spinoy (2006: 24).

Wanneer men Mutsaers' teksten leest wordt snel duidelijk dat 'identiteit' in haar werk een belangrijke plaats inneemt, ook al duikt het abstracte, theoretische woord 'identiteit' zelf daarbij zo goed als nooit op. Mutsaers belicht in haar teksten erg heterogene onderwerpen, maar doorgaans worden die toch op de een of andere manier – soms vrij direct, dan weer op een heel subtiële, zijdelingse wijze - met haar eigen persoon en voornamelijk met haar eigen schriftuur in verband gebracht. Of het nu over een portret van een ander (vaak geestverwant) auteur gaat, over de badplaats Oostende, over een boek dat om de een of andere reden haar aandacht heeft getrokken of om een maatschappelijk verschijnsel als de onrechtvaardige behandeling van dieren, steeds worden deze verschillende onderwerpen in Mutsaers' schriftuur in verband gebracht met haar eigen 'logica van het gevoel'. Marc Reugebrink (in Hermans 2000: 34) schrijft in *Fik & Snik* treffend: 'heel haar werk, of het daarbij nu gaat om haar essaybundels (waarin men zoiets verwacht) of om het als een roman gepresenteerde *Rachels rokje* (waarin men zoiets veel minder verwacht, maar ook dat spreekt boekdelen), staat in het teken van de blik die iemand op zichzelf werpt, van iemand die zichzelf bevoelt en die zich afvraagt: Ben ik dat?'. Wat Reugebrink 'de blik op zichzelf werpen', het 'zich bevoelen' noemt – het schrijven over het 'hoe ik ben' - kan als een van de hoofdkenmerken van Mutsaers' schriftuur worden beschouwd.

Het schrijven over (of beter het construeren van) het 'ik' heeft in Mutsaers' schriftuur echter een paradoxaal karakter. Aan de ene kant wordt de vraag 'Wie ben ik' immers permanent gesteld en is het zoeken naar identiteit duidelijk te bespeuren, maar aan de andere kant gaat het er ook om het feit dat een (definitief) antwoord op deze vraag niet kan en vooral niet mag worden gegeven. Pieter de Buysser (2000: 8-9) wijst in 'Brand in de takkenbossen' op Mutsaers' ambivalente en paradoxale verhouding ten opzichte van identiteit:

'Ken jezelf'. Mutsaers stelt zich die vraag, telkens opnieuw en iedere keer anders, en het antwoord mijdt ze als de dood. Het is haar te doen om het stellen van de vraag en dat, zo lijkt, met tegelijk een even bodemloze afkeer als aantrekking voor het antwoord. Het antwoord zelf, de vrucht onder de schil, het gelaat achter de sluier, die krijg je niet te zien.

Het verlangen naar een antwoord op de 'Wie ben ik?'-vraag enerzijds en de angst en de afkeer voor dit antwoord anderzijds zijn typerend voor Mutsaers' schriftuur. Haar werk is doordrongen van het idee dat het geven van een (definitief) antwoord op de vraag zou neerkomen op het doden van het 'ik', dat immers door metamorfose en beweeglijkheid gekenmerkt wordt. Bovendien wordt uit haar schriftuur duidelijk dat er niet zoiets bestaat als een vooraf gegeven *essentie* van een identiteit, een soort vaste kern die men dan in een tekst op een 'realistische' manier zou kunnen weergeven, *beschrijven*. Het 'ik', de identiteit - die volgens de discoursstheorie sowieso nooit volledig uitgebouwd kan zijn, die voortdurend opnieuw geconstrueerd moet worden - wordt al schrijvende geconstrueerd en vaak ook meteen weer uitgewist.

De vraag 'wie ben ik?' speelt in Mutsaers' schriftuur dus een even fundamentele als

paradoxale rol. Ze wordt steeds weer - maar dan op verschillende manieren - gesteld, hoewel het vanaf het begin duidelijk is dat er nooit een (vaststaand) antwoord zal worden gegeven. Dat neemt echter niet weg dat er voortdurend gepoogd wordt om antwoorden te suggereren. Ik meen te mogen stellen dat Mutsaers in haar teksten op zoek gaat naar procédés en strategieën die het haar mogelijk maken de vraag op een niet-definitieve manier te beantwoorden. Zoals zal blijken poogt ze onder meer door middel van haar vitalistische, beweeglijke en grillig-subversieve schrijftuur telkens weer het 'ik' te omcirkelen zonder het te benoemen.

Men kan Mutsaers' ambivalente houding ten opzichte van 'identiteit' ook in verband brengen met haar problematische houding ten opzichte van 'werkelijkheid'. Voor Mutsaers bestaat dé werkelijkheid niet. Zoals ik heb aangetoond is de relatie tussen taal en 'werkelijkheid' in Mutsaers' poëtica dan ook een gecompliceerde en problematische. Centraal staat het idee dat Mutsaers geen werkelijkheid wil *beschrijven*, maar een werkelijkheid wil scheppen. Dit facet van haar literatuuropvatting heeft uiteraard consequenties voor haar creatieve praxis. Mutsaers saboteert en ontregelt herhaaldelijk allerlei procédés die tot het technisch arsenaal van het realisme behoren. Ze metamorfoseert, vernoemt, verwringt² woorden om op het onzegbare te alluderen. Iets soortgelijks geldt wellicht ook voor het schrijven over het 'ik'. Mutsaers wil in haar schrijftuur geen 'ik' *beschrijven* - dat zou voor haar immers neerkomen op het doden van het 'ik' - ze wil proberen een 'ik' of beter 'ikken' te evoceren en dat doet ze voornamelijk door ze te omcirkelen. Mutsaers wijst een aantal literaire procédés af die uit de realistische traditie stammen omdat het haar ambitie is een werkelijkheid te *schrijven* en geen werkelijkheid te *beschrijven*. Op een soortgelijke manier wijst ze een aantal literaire stijlmiddelen (vaak met behulp van ironie en parodie) die normaliter gehanteerd worden in teksten die het schrijven over het 'ik' niet problematiseren. Ze gebruikt in haar schrijftuur stijlmiddelen en procédés die het haar mogelijk maken om 'ikken' te evoceren, te *schrijven* in plaats van te *beschrijven*.

In dit tweede hoofdstuk wil ik proberen inzicht te geven in de complexe manier waarop Mutsaers identiteit(en) construeert en deconstrueert. Eerst wil ik een aantal literaire procédés bespreken die ze in haar teksten hanteert en die illustreren dat ze niet alleen geregeld over zichzelf schrijft, maar dat ze dit schrijven over het 'ik' in haar boeken geregeld problematiseert. Daarbij zal ik vooral ingaan op Mutsaers' meest recente essaybundel *Zeepijn* en op de roman *Rachels rokje*. Deze twee boeken zijn in hoge mate zelf-reflexief en thematiseren beide het schrijven over het 'ik'.

Nadien zal ik me toespitsen op het mechanisme van de identificatie in Mutsaers' werk. Daarvoor zal ik gebruik maken van concepten die Laclau en Mouffe in hun discours-theorie hebben geïntroduceerd, zoals het concept van de 'vijand' en het concept van de 'equivalentieketen'. Ik zal

² Ik ontleen de formulering aan Hafid Bouazza. In diens novelle *Momo* zeggen Momo's demonen op een bepaald moment: 'We verwringen woorden om het nauwelijks definieerbare te definiëren' (Bouazza 2001: 23-24). Deze passage laat zich ook lezen als een poëtische passage, ze zegt immers iets over Bouazza's eigen ambities. Hij verwringt woorden, verzint woorden om met taal op het sublime te alluderen.

daarbij een soort inventaris opmaken van een aantal krooppunten die Mutsaers selecteert. Mutsaers zet in haar schriftuur vaak uiteen hoe een ‘waarachtige’ schrijver volgens haar dient te zijn. Daarbij laat ze een reeks voorbeelden, maar ook anti-voorbeelden zien. Ik zal mij concentreren op het beeld dat Mutsaers van de ‘ideale’ kunstenaar construeert. Wanneer subjecten pogen om een discours te hegemoniseren, om discourses kracht bij te zetten dan construeren ze vaak een ‘vijand’, dat wil zeggen iemand die hun identiteit blokkeert en dat doet ze dan via de constructie van equivalentieketens. In equivalentieketens worden zoals gezegd verschillende identiteiten aan elkaar gelijk gesteld en tegenover een andere negatieve identiteit geplaatst. Deze negatieve identiteit wordt dan voorgesteld als een bedreiging voor de groep van identiteiten. Ik zal laten zien hoe Mutsaers ‘vijanden’ benoemt en hoe ze equivalentieketens construeert om haar literaturopvatting te verdedigen. Haar identificatie met verschillende discourses en personages en de subjectposities die ze in haar teksten inneemt, zijn interessant aangezien ze een invloed hebben op haar literaire praxis. Nadien zal ik met behulp van drie ‘casestudies’ laten zien hoe Mutsaers zichzelf in haar teksten via de ‘omweg’ - hoewel men hier eigenlijk niet van een omweg mag spreken omdat deze ‘negatieve’ strategie uiteindelijk de enig mogelijke blijkt te zijn - van andere auteurs, andere figuren als het ware opvoert, performt. In een korte excursie ga ik bovendien in op de relatie tussen identiteit en lokatie. Ook hier zal er sprake zijn van constructie van ‘vijanden’ en equivalentieketens.

1 Mutsaers’ theorie van de nauwe blik. ‘Een zelfportret als zeepijn’³

Er is trouwens ook geen ik meer dat vreemd en eigen kan (onder-)scheiden. Het vertelde en vertellende subject is voortdurend in verandering. Het ervaart zich niet meer als oorzaak of resultaat van zijn handelingen, maar in en tijdens deze handelingen. Continuïteit en coherentie worden vooral ‘ironisch’ ervaren.⁴

Zoals aangekondigd bespreek ik eerst enkele procédés die verband houden met het zelfreferentiële karakter van Mutsaers’ schriftuur in haar meest recente essaybundel *Zeepijn*. Qua vorm en structuur lijkt *Zeepijn* op Mutsaers’ eerdere essaybundels *Hazepeper*, *Kersebloed* en *Paardejam*. Het idee dat deze boeken bij elkaar horen, dat ze ‘verwant’ zijn met elkaar en elkaar aanvullen⁵ wordt al gesuggereerd door de verwante titels. Telkens gaat het immers om een suggestieve samenstelling. De woorden ‘hazepeper’ en ‘zeepijn’ hebben weliswaar een woordenboekbetekenis, maar roepen - typerend voor Mutsaers’ poëtica van het suggereren - nog andere betekenissen op; ‘kersebloed’ en ‘paardejam’ daarentegen zijn neologismen die Mutsaers aan andere kunstenaars ontleent⁶. De

³ Mutsaers (1999: 73).

⁴ Herbert van Uffelen (2004: 4).

⁵ Zoals we zullen zien kunnen Mutsaers’ essaybundels onder meer als *zelfportretten* worden gelezen. De overeenkomsten tussen de verschillende titels verwijzen misschien naar het idee dat deze bundels allemaal deel uitmaken van een soort groot, oneindig *zelfportret*.

⁶ Het woord ‘kersebloed’ komt uit Maurice Gilliams’ tekst ‘Ottofoon’: ‘Smart en gal, - en dan een beetje dichterlijke vrijheid om te doen geloven dat de kleine vogelbek druïpt van kersebloed’ (in Mutsaers 1990: 7). Het woord ‘paardejam’ ontleent Mutsaers aan een schilderij van René Magritte dat een potje ‘confiture de cheval’ voorstelt. De

woorden ‘hazepeper’ en ‘paardejam’ bevatten beide een dierennaam en geven daarmee aan dat dieren in deze teksten een prominente rol zullen spelen. Voorts verbinden de titels ongelijksoortige elementen met elkaar en zijn ze ambigu. Een zeepijn, bijvoorbeeld, is een soort van dennenboom, maar de titel roept ook de zee op en doet denken aan heimwee, een soort nostalgisch verlangen, meer bepaald naar de zee. Men zou in dit verband ook kunnen denken aan het adjectief ‘zeeziek’. Hella Haasse (in Hermans 2000: 24) vertaalt zeepijn in *Fik & Snik* naar het Frans: ‘Zeepijn, letterlijk verfranst: mal de mer’. Hiermee legt ze een erg verhelderend verband, aangezien het motief van de moeilijke moeder-dochterverhouding in *Zeepijn* nadrukkelijk uitgewerkt wordt. De ‘plastische’ titels van Mutsaers’ essaybundels zijn in ieder geval opvallend, ze wekken de indruk dat ze op iets onzegbaars, iets subliems alluderen. Dat lijkt me dan ook een van Mutsaers’ voornaamste ambities te zijn.

De essaybundels⁷ bevatten vele heterogene teksten, over uiteenlopende onderwerpen en in verschillende genres, zoals verhalen, brieven, gefingeerde interviews, gedichten, meer filosofisch getinte essays, auteursportretten, enzovoorts. Deze teksten hangen niet door een expliciete verhaallijn samen – in Mutsaers’ essaybundels wordt immers geen lineair verhaal verteld. Toch gaat het om bijzonder samenhangende essaybundels⁸. Dat komt niet in de laatste plaats door een aantal motieven die steeds weer terugkeren, waardoor permanent nieuwe betekenissen worden gegenereerd. Wat een groot aantal van deze teksten met elkaar gemeen hebben is het feit dat Mutsaers zichzelf herhaaldelijk op de meest diverse manieren opvoert. Reugebrink (in Hermans 2000: 34) heeft het in dit verband over het feit dat de teksten in het teken staan van de blik die iemand op zichzelf werpt.

In het eerste hoofdstuk ben ik ingegaan op het onderscheid dat Bart Vervaeck maakt tussen transparante en niet-transparante autobiografieën. Zoals gezegd gaat het hier voornamelijk om een formeel onderscheid. Ik wil het hier kort over een soortgelijke tweedeling hebben die naar mijn idee goed als inleiding kan fungeren tot de identiteitsproblematiek bij Mutsaers. Misschien kan ze ook nuttig zijn om Mutsaers’ essaybundels tot op zekere hoogte te typeren, ook al streven deze teksten er juist naar om aan elke vorm van classificatie en etikettering te ontkomen. Michel Beaujour maakt in *Miroirs d’encre. Rhétorique de l’autoportrait* (1980) het onderscheid tussen een autobiografie en een ‘autoportret’ (zelfportret)⁹. Hij vindt de term ‘autoportrait’ overigens niet helemaal adequaat voor dat zo complexe, proteïsche genre – men zou bijna van een soort anti-genre kunnen spreken -

twee ‘neologismen’ houden allebei verband met het idee dat kunst ertoe in staat is om een eigen werkelijkheid te creëren. Door een potje met ‘paardejam’ te schilderen maakt Magritte immers dat ‘paardenjam’ echt gaat bestaan. Dit heeft op de toeschouwer een vervreemdend effect. Als reactie op het kunstwerk gaat hij de werkelijkheid immers op een andere manier bekijken, een ambitie die Mutsaers allicht ook met haar schriftuur koestert.

⁷ Een uitzondering hierop vormt *Hazepeper*, dat een ietwat andere structuur heeft omdat het niet in een reeks afgesloten essays onderverdeeld is, maar in vier delen.

⁸ Op de bijzondere samenhang in Mutsaers’ schriftuur ga ik in het derde hoofdstuk van dit proefschrift nader in (3 B 2).

⁹ Beaujour gebruikt in het Frans het woord ‘autoportret’. Ik zal ‘autoportret’ in het vervolg door ‘zelfportret’ vertalen. Met het woord ‘zelfportret’ verwijs ik dan naar een literair genre dat zich van het genre van de autobiografie onderscheidt.

en neemt dan ook een aantal andere concepten in overweging waaronder ‘autographie’, ‘autoscription’, ‘autospécularisation’, ‘essai’, ‘méditation’, ‘promenade’, ‘anti-mémoires’, ‘biographie’ en ‘autoabstraction’ (Beaujour 1980: 7). Ook deze termen blijken echter niet zo geschikt te zijn om naar dit complexe genre te verwijzen. Daarom kiest hij uiteindelijk toch voor de term ‘autoportrait’. Dat het zo moeilijk is om het genre te benoemen is symptomatisch, en vormt meteen al een illustratie van het feit dat de relatie tussen het schrijven en het ‘ik’ die in dit genre aan de orde wordt gesteld als problematisch wordt ervaren. Beaujour noemt onder meer Montaignes *Essais*, Rousseaus *Rêveries* en *Roland Barthes par Roland Barthes* als voorbeelden van een zelfportret. Een fundamenteel verschil tussen een autobiografie en een zelfportret is volgens hem (1980: 9) de intentie. Een schrijver van een autobiografie heeft volgens hem de intentie om een autobiografie te schrijven, terwijl een schrijver van een zelfportret vooraf niet de intentie heeft omzichzelf te (be)schrijven:

Beaucoup ‘forment le projet’ d’écrire leurs mémoires, ou bien une autobiographie; ils rassemblent à cette fin des documents, prennent des notes, compulsent leur journal, puis ils entreprennent la rédaction de leur récit. Sans parler des nombreuses ‘autobiographies’ rédigées par des ‘collaborateurs’. Mais se met-on jamais à écrire un ‘autoportrait’? L’autoportrait n’est-il pas plutôt le recentrement, le déploiement, la prise de conscience et la mise en oeuvre *après coup* d’une écriture désœuvrée et dépourvue de but qui se perdait dans le vague champ des imaginations, des gloses, et des notes (Beaujour 1980: 341).

Het idee van het ‘après coup’, de eigenschap dat het zelfportret zich pas achteraf als zelfportret manifesteert kan men naar mijn idee in verband brengen met *Zeepijn*. *Zeepijn* is immers in eerste instantie een boek waarin Mutsaers gepoogd heeft om allerlei onverwachte verbanden tussen dennenbomen en de zee op te sporen en zodoende een bewijs te leveren voor haar intuïtie dat deze twee elementen op een of ander manier samenhangen. Het boek laat zich echter ook lezen als een speurtocht naar de ingewikkelde relatie met haar ouders, naar haar fascinaties (zoals voor de badstad Oostende) en naar haar ‘logica van het gevoel’.

Beaujour (1980: 8) stelt ook dat men in verband met het zelfportret eigenlijk niet van een genre kan spreken aangezien elk zelfportret op zijn manier uniek is: ‘Les autoportraitistes pratiquent l’autoportrait sans le savoir. Ce “genre” n’offre aucun “horizon d’attente”. Chaque autoportrait s’écrit comme s’il était unique en son genre’. Ook deze eigenschap van het zelfportret kenmerkt *Zeepijn* en Mutsaers’ andere essaybundels. Mutsaers’ bundels zijn heterogeen, ecclectisch en hybride, ze ontwricht herhaaldelijk de genreregels. Vandaar ook dat critici vaak de grootste moeite hebben om het genre van haar boeken te bepalen. Het idee dat een zelfportret enig is in zijn soort resoneert onder meer in de naam ‘Charlottesque’ die Heumakers (1999) aan de essaybundel *Zeepijn* geeft. Hiermee refereert Heumakers wellicht aan ‘arabeske’. Een arabeske is een ‘versiering, hetzij vlak of plastisch, bestaande uit een slingerende grondlijn, bekleed met bladeren, bloemen, vruchten, gedeelten van mensen- of dierenbeelden in grillige vormen, maar op sierlijke wijze geschikt en

aaneengestrengeld'¹⁰. 'Arabesken' noemt men ook muziekstukken in vrije vorm. Beide betekenissen kunnen met *Zeepijn* in verband worden gebracht. De arabeske is een treffende metafoor¹¹ voor Mutsaers' grillige schriftuur. In 'Charlottesque' resoneert voorts ook 'grotesk'¹², een verdere allusie op Mutsaers' grillige stijl. Heumakers genre aanduiding 'Charlottesque' is echter ook nog in andere opzichten treffend, onder meer omdat de term naar Mutsaers' naam verwijst. 'Charlottesque' laat zich dan ook lezen als een allusie op het sterk zelfreferentiële karakter van de bundel. Met de genre aanduiding 'Charlottesque' verwijst Heumakers bovendien naar het 'unieke' karakter van de tekst.

Volgens Beaujour (1980: 9) luidt het motto van een zelfportret: 'Ik zal jullie niet vertellen wat ik allemaal gedaan (meegemaakt) heb, maar ik zal jullie laten zien wie ik ben'. Aangezien dat een buitengewoon complexe onderneming is, kan dat anders dan bij de autobiografie niet op een relatief lineaire, geordende manier gebeuren. Het zelfportret wordt volgens Beaujour dan ook gekenmerkt door discontinuïteit, deformatie en ontregeling¹³:

Celui-ci [l'autoportrait] tente de constituer sa cohérence grâce à un système de rappels, de reprises, de superpositions ou de correspondances entre des éléments homologues et substituables, de telle sorte que sa principale apparence est celle du discontinu, de la juxtaposition anachronique, du montage, qui s'oppose à la syntagmatique d'une narration, fût-elle très brouillée, puisque le brouillage du récit invite toujours à en 'construire' la chronologie (1980: 9).

Ontregeling kenmerkt ook *Zeepijn*. Mutsaers hanteert daarbij een soort van montagetechniek. Ze monteert immers een aantal uiterst heterogene elementen tot een sterk samenhangend en daardoor raadselachtig geheel. *Zeepijn* wordt vanwege zijn slingerende stijl, die herinnert aan de ornamentiek van de arabeske, maar ook door het aan elkaar rijgen van heterogene teksten gekenmerkt door discontinuïteit.

Ik zal hier niet nader ingaan op *Zeepijn* als zelfportret. Dit thema biedt op zich al ruim voldoende stof voor een aparte studie. Ik meen echter te mogen stellen dat men de bundel op grond van de hierboven genoemde karakteristieken met het anti-genre van het zelfportret in verband kan brengen. In wat volgt zal ik aan de hand van een aantal concrete voorbeelden aantonen dat Mutsaers in *Zeepijn* herhaaldelijk laat blijken dat ze de relatie tussen het schrijven en het 'ik' niet als vanzelfsprekend ervaart. Ik zal daarbij niet altijd in detail op de besproken passages en de

¹⁰ Van Dale Groot Woordenboek der Nederlandse Taal 1992

¹¹ De term 'arabeske' komt van het Italiaans ('arabo') en betekent 'arabisch'. Arabesken zijn ornamenten in de islamitische kunst. De romanticus Friedrich Schlegel transposeerde het begrip van de 'arabeske' naar het domein van de literatuur. Hij hanteerde de term niet alleen als de naam van een literair procédé en een literair genre, maar ook ter aanduiding van de ideale romantische vormmogelijkheid. Kenmerkend voor de arabeske is de extreem grillige, slingerende vorm. Bovendien hebben arabesken geen beginpunt en geen eindpunt. Op de arabeske als poëtische metafoor voor Mutsaers' schriftuur ga ik in het derde hoofdstuk (3 B 1.2.4) nader in.

¹² De term 'groteske' komt van het Italiaanse 'grottesco', hetgeen fantastisch en wild betekent. Met de etikettering 'Charlottesque' verwijst Heumakers wellicht ook naar de groteske, 'wilde' en 'fantastische' facetten van *Zeepijn*.

¹³ Cf. hierbij ook: 'The self-portrait, we know, is opposed to autobiography in that it is organized topologically (according to a spatial logic) rather than chronologically, like all texts with a narrative dominant. Unlike the autobiography, it is fundamentally discontinuous and open-ended: it accumulates its material by cross-reference and addition, by (anachronistic) juxtapositions and correspondences between homologous elements' (de Obaldia 1995: 93).

gehanteerde literaire procédés kunnen ingaan. Mijn doel is hier dan ook niet een nauwgezette literaire bespreking en analyse van *Zeepijn* te geven, maar veeleer de specifieke manier te onderzoeken waarop Mutsaers' kritische houding ten opzichte van het schrijven over het 'ik' zich hier manifesteert.

In het eerste hoofdstuk ben ik reeds kort ingegaan op Mutsaers' 'theorie van de nauwe blik'. In een van haar open brieven aan Eric de Kuyper (1999: 99) houdt ze een pleidooi voor schrijven vanuit een 'nauwe blik': 'Of hij [de kunstenaar] nu op zijn balkon staat of achter zijn raam, of hij nu over een bar d'appui leunt of over een balustrade, *de nauwe blik*, daar moet hij het van hebben. Daar hééft hij het tenslotte altijd van gehad. Anders was hij geen kunstenaar geworden'. Mutsaers heeft het in deze poëtische passage over de theorie van de nauwe blik in verband met het schrijven in het algemeen¹⁴, maar haar uitspraak kan allicht ook gerelateerd worden aan het schrijven over het 'ik' in het bijzonder. Een beetje verderop schrijft ze immers dat het kijken met de nauwe blik de kunstenaar op het spoor van zijn eigen geheim, zijn eigen samenhang zet: '(als ik bedenk wat ik niet allemaal aan de dennen te danken heb...)' (1999: 99). Wellicht biedt het schrijven vanuit een 'nauwe blik' - dat wil zeggen het schrijven vanuit een 'maniakale', vervormde blik, die geconcentreerd is op één bijzonder element en die de rest verwaarloost - Mutsaers een mogelijkheid om haar 'ikken' te evoceren, te omcirkelen in plaats van ze te *beschrijven*. Laten we dit illustreren aan de hand van *Zeepijn*. Met dit boek heeft Mutsaers een zelfportret geschreven, dat wil zeggen niet op een chronologisch-lineaire manier - 'dit heb ik allemaal meegemaakt' - zoals dat in een 'transparante autobiografie' het geval zou zijn, maar door een detail, in dit geval het onvermoede verband tussen de dennenboom en de zee, als uitgangspunt en als leidraad te kiezen. Het bijzondere perspectief, dat inzoomt op één component en de rest veronachtzaamt, maakt de identiteitsconstructie(s) mogelijk. Het schrijven over/van zichzelf via het motief van de dennenboom kan dan als een soort van 'negatieve strategie' worden gelezen, die gehanteerd wordt omdat de rechtstreekse, onproblematische manier om over zichzelf te schrijven als niet adequaat wordt ervaren.

Het eerste stuk in *Zeepijn* na het 'woord vooraf' heet 'Spoorzoeken'. Zoals eerder vermeld haalt Mutsaers hier passages uit vier boeken aan om de samenhang tussen dennen en de zee te evoceren. De titel 'Spoorzoeken' kan in verband worden gebracht met de poëtische praktijk van *Zeepijn*. Spoorzoeken is immers een van de onderliggende compositieprincipes van het boek. In *Lessen in literatuur* (2002: 274) omschrijft Korsten postmodernistisch vertellen als een vorm van spoorzoeken. Hij stelt dat postmoderne auteurs geen belangstelling hebben voor de vraag waartoe iets per slot van rekening leidt. Zij willen veeleer weten waartoe iets zou *kunnen* leiden (2002: 282). Cruciaal is, anders gezegd, niet zo zeer het eindresultaat, als wel het zoeken zelf. Het proces primeert op het eindproduct. In verband met *Zeepijn* stelt Korsten: 'De sporen leiden niet tot een

¹⁴ Mutsaers vertrekt in haar eigen teksten dan ook geregeld vanuit een 'detail' en maar zelden vanuit een meer algemene filosofische vraagstelling.

bevredigend eind maar hebben in de loop van hun ontwikkeling verschillende werelden met elkaar verbonden en onvermoede samenhangen aan het licht gebracht' (2002: 283). Naar mijn idee geldt iets soortgelijks ook voor de identiteitsconstructie(s) in Mutsaers' bundel. Het gaat in *Zeepijn* niet om een stabiel, aan zichzelf identiek blijvend 'ik' dat men aan het eind van de speurtocht zou kunnen reconstrueren, wel integendeel. Het zoeken zelf, het omcirkelen, het 'zichzelf bevoelen' (onder meer via de strategie van de 'nauwe blik'), de talloze brokstukken en lijnen die op deze tastende manier worden ontdekt, zijn fundamenteel. Mutsaers' titel 'Spoorzoeken' verwijst overigens naar een hoofdstuk in Carlo Ginzburgs boek *Omweg als methode*¹⁵ dat 'Sporen' heet. Het woord 'spoor' roept misschien ook Derrida's begrip van de disseminatie op, en daarmee dus ook het idee dat betekenis nooit volledig vastligt en nooit volledig gefixeerd kan worden. Betekenis wordt anders gezegd steeds weer uitgesteld, net zoals identiteit in de discoursstheorie nooit volledig gefixeerd kan worden.

Eerder heb ik gesignaleerd dat het beeld van de zeepijn¹⁶ welhaast onuitputtelijk is. Dat is volgens Vervaeck typerend voor de postmoderne metafoor. Vervaeck (1999: 46) gebruikt in dit verband de term 'dechiffreering': 'Het traditionele chiffrage, het sleutelsymbool, wordt met zoveel en zo uiteenlopende betekenissen verbonden dat het explodeert en uiteindelijk onvatbaar wordt'. Dat geldt ook voor het beeld van de 'zeepijn' in Mutsaers' essaybundel. Ik ben reeds kort ingegaan op de zeepijn als poëtische metafoor. De bijzondere manier waarop de zeepijn groeit - 'doelgerichte grilligheid'¹⁷, tegelijkertijd horizontaal en verticaal - kan zoals nog zal blijken immers gerelateerd worden aan Mutsaers' schriftuur. Mutsaers' schriftuur is eigengereid en subversief, maar in de meeste gevallen gaat het niet om een vrijblijvende, ongemotiveerde grilligheid - een grillig zijn om het grillig zijn - maar om een functionele ontregeling. Ik zal in het derde hoofdstuk laten zien dat Mutsaers' hang naar ontregeling gemotiveerd is door de discoursen waarmee ze zich identificeert en door haar literatuurconcept.

Waar ik hier echter op wil wijzen is dat het beeld van de zeepijn ook naar Mutsaers zelf kan verwijzen. De dennenboom wordt in *Zeepijn* met een aantal eigenschappen geassocieerd die Mutsaers in andere contexten met haar eigen persoon in verband brengt. Ik denk bijvoorbeeld aan de dennenboom als 'outsider' of *Einzelgänger*, aan de dennenboom als een bijzonder 'ambitieuze' boom die tegelijk omhoog en vooruit wil (1999: 14), aan de associatie met kerstmis, aan de verbondenheid met de zee (1999: 19) of aan het idee dat de dennennaalden van een dennenboom op een vacht lijken. Op het omslag van een nummer van *Tirade*¹⁸ beeldt Mutsaers een vrouw af die een groen jurk draagt en met dennentakken, kerstballen en kaarsen versierd is. Wie wil kan deze

¹⁵ Mutsaers (1999: 15) gaat in 'Spoorzoeken' op Ginzburgs boek *Omweg als methode* in.

¹⁶ Het woord 'Zeepijn' is een homoniem. Het verwijst zowel naar een bepaalde soort dennenboom als naar een pijn, een zekere nostalgie. Mutsaers speelt geregeld met homoniemen. Het stijlmiddel van het homoniem laat zich ook relateren aan de identiteitsproblematiek. Homoniemen zijn immers ambigu, ze maken duidelijk dat de dingen niet altijd zijn wat ze lijken te zijn.

¹⁷ Mutsaers (1999: 250).

¹⁸ Het gaat om het november/december nummer uit 1994.

tekening interpreteren als een soort zelfportret van Mutsaers als kerstboom. Mutsaers wordt in *Zeepijn* niet enkel met de dennenboom, maar ook met de vrucht van de dennenboom, de pijnappel (in *Zeepijn* ook 'houten bloem' genoemd) in verband gebracht (1999: 223, 253). Vanwege de metaforische band tussen Mutsaers en de zeepijn zijn een aantal uitspraken over dennenbomen en dennenappels in *Zeepijn* ambigu. Ze kunnen immers ook met Charlotte Mutsaers geassocieerd worden. Ik zal hier niet uitgebreid op de meerduidigheid van het besproken motief ingaan. Interessant lijkt mij hier vooral dat Mutsaers dergelijke metaforen hanteert. De onuitputtelijke metafoor van de dennenboom maakt het Mutsaers mogelijk om op een 'niet-transparante' manier (over) zichzelf te schrijven. Het gegeven dat dat in *Zeepijn* niet op een rechtstreekse manier, maar onder meer langs meerduidige beelden om gebeurt zegt wellicht ook iets over Mutsaers' ambivalente houding ten opzichte van het schrijven over het 'ik'. Het idee dat het schrijven over/van het 'ik' een buitengewoon complexe en problematische onderneming is komt dus ook in het gebruik van dergelijke metaforen tot uitdrukking.



Een ander literair procédé dat gekoppeld kan worden aan de identiteitsproblematiek is het anagram. Ik zal in het derde hoofdstuk (3 B 5) ingaan op het ontregelende karakter van het anagram in Mutsaers' schriftuur. Hier zal ik mij uitsluitend concentreren op de relatie tussen het anagram en de identiteitsproblematiek. Een van de teksten in *Zeepijn* heeft de vorm van een brief van een zekere Rosa Mettelstrauch (een anagram van Charlotte Mutsaers) aan haar broer Pinokkio. De brief is geconcipieerd als een reactie op een eerdere brief van Pinokkio. Men zou de brief kunnen lezen

als een poëtical verhaal over het ontstaan¹⁹ van *Zeepijn*. In een gesprek dat Rosa en Pinokkio met elkaar voeren komt onder meer dit poëticaal statement van Rosa voor: ‘Men heeft niets gezegd over Chirico, zolang men zijn zeer subjectieve kijk op de artisjok, de handschoen, het droge bieskwietje of de garenklos niet uit de doeken heeft gedaan [...] Mutatis mutandis, Pino, geldt hetzelfde voor mij’. Het idee dat hier naar voren wordt gebracht, lijkt op de eerder besproken theorie van de ‘nauwe blik’ van de kunstenaar. Mettelstrauch suggereert hier immers dat de persoonlijke blik van een kunstenaar op een object veel over de kunstenaar in kwestie zegt. Ze past deze ‘theorie’ ook op zichzelf toe en vervangt daarbij de artisjok door een dennenappel en de handschoen door een ranke den (1999: 22). Het ligt voor de hand om hier een parallel te trekken met *Zeepijn*. Zoals gezegd zou Mutsaers’ bundel immers getypeerd kunnen worden als een boek waarin uitdrukking wordt gegeven aan een zeer idiosyncratische kijk op de dennenboom.

Aangezien Pinokkio blijkbaar niet begrijpt wat men met een dennenboom en een dennenappel kan doen, wil Mettelstrauch proberen het hem preciezer uit te leggen: ‘Namelijk dat ik je, in naam van onze bloedverwantschap, van A tot Z, en binnen het jaar, uit de doeken zou doen hoe mijn kijk op de den en zijn vrucht er precies uitziet’ (1999: 22). Dit project doet uiteraard aan Mutsaers’ essaybundel denken. Mettelstrauch stelt echter dat het haar niet gelukt is om deze subjectieve kijk op de dennenboom op een geordende manier op papier te brengen: ‘Nu zie je het zelf: de dennenboom laat zich niet van A tot Z benaderen. Dat is geen doen. Wil je hem werkelijk volgen in zijn groene drang omhoog, dan dien je je als een serpentine om zijn stam te slingeren’. Deze zin laat zich lezen als een poëtische rechtvaardiging van het ‘slingerende’, associatieve karakter van *Zeepijn* en als een impliciete gebruiksaanwijzing voor het lezen van dit niet-lineaire boek. Aangezien de dennenboom ook naar Mutsaers zelf kan verwijzen, kan de zin echter ook gerelateerd worden aan het genre van het zelfportret. In dat geval wordt hier verwezen naar het idee dat het onmogelijk is om zichzelf ‘van A tot Z’, dat wil zeggen op een lineaire manier, te portretteren, onder meer omdat het subjectiveringsproces nooit afgesloten is. Het beeld van de serpentine moet dan misschien duidelijk maken dat het ‘ik’ enkel met slingerende, zigzaggende, omcirkelende bewegingen enigermate getraceerd kan worden. Het idee dat Mutsaers’ houding ten opzichte van het schrijven over identiteit complex is komt wellicht ook tot uiting in Mettelstrauchs vraag: ‘Trouwens, heb jij kijk op je eigen kijk?’ (1999: 22). Mettelstrauch begeeft zich hier op een metaniveau: ze heeft het immers niet meer over de blik op iets, maar over de blik op deze blik. Als men dat toepast op het schrijven over het ‘ik’, dan komt men uit bij de complexe vraag: ‘Heb je kijk op je eigen kijk op jezelf?’. Kortom, de ‘Brief aan mijn broeder Pinokkio’ kan ook als een tekst worden gelezen over de moeilijkheden die een schrijver ervaart bij het schrijven over/van het ‘ik’.

Het gegeven dat deze poëticaal getinte brief ondertekend is door iemand die Rosa

¹⁹ *Zeepijn* begint overigens met een andere tekst die het ontstaan van de bundel becommentarieert. Uit dergelijke stukken blijkt het sterk metafictieve karakter van de bundel.

Mettelstrauch heet en gericht is aan een zekere Pinokkio²⁰ accentueert de identiteitsproblematiek. De techniek van het anagram fascineert Mutsaers waarschijnlijk voornamelijk vanwege het eraan verbonden spel met de taal en de licht ontregelende dimensie²¹ ervan. Ze is natuurlijk ook functioneel in het licht van de identiteitsproblematiek. Wanneer een auteur een anagram genereert van zijn eigen naam is het resultaat altijd ambivalent: aan de ene kant refereert het anagram (dat dan soms als een soort pseudoniem fungeert) uiteraard aan de ‘echte’ naam en dus ook naar de ‘werkelijke’ identiteit van de auteur, aan de andere kant moet het anagram juist uitdrukken dat er van zo’n diepste authentieke identiteit geen sprake kan zijn. Een anagram wordt soms ook gebruikt als een strategie om de ‘ik’ los te schrijven van zijn naam. Bij het genereren van anagrammen kan het dus gaan ook om het *losmaken* van ego’s. Het anagram moet dan suggereren dat we niet te maken hebben met een stabiel ‘ik’, maar met vele veranderlijke ‘ikken’. De anagrammatische naam bevat weliswaar precies dezelfde letters, maar ze staan in een andere volgorde. Rosa Mettelstrauch verwijst naar Charlotte Mutsaers, maar valt zeker niet met haar samen. Op een aantal associaties die Mutsaers’ anagrammen oproepen, ga ik in verband met het anagram Rachel Stottermaus nog uitgebreid in. Interessant is wellicht ook dat Mutsaers (1994b: 242) de brief aan Pinokkio in een vroegere versie van de tekst die ze in *Tirade* publiceert niet met Rosa Mettelstrauch maar met ‘Charlotte’ tekent. En aan de ‘e’ van Charlotte slingert een dennentak.

Ook de keuze van de genres waartoe de hierboven besproken tekst behoort is veelzeggend. De tekst is immers geconcipieerd als een brief en herinnert tevens aan dagboeknotities. Mutsaers kiest dus voor genres die nauw samenhangen met de identiteitsproblematiek. Het gebruik van een anagram, de keuze van de briefvorm en de vele poëtische uitspraken laten zien dat ook in deze tekst het schrijven over het ‘ik’ aan de orde wordt gesteld.

In het eerste hoofdstuk hebben we gezien hoe Mutsaers de lezers op een verkeerd spoor zet door de tekst ‘Wij sterven uit: ons verhaal’ opzettelijk verkeerd te coderen. De ik-verteller kondigt immers een autobiografisch stuk aan en levert uiteindelijk een tekst af die veel wegheeft van een sprookje. Dergelijke vermengingen van tekstsoorten en het spelen met de regels van een genre maken deel uit van Mutsaers’ technisch arsenaal. Door de regels van het genre van de autobiografie te parodiëren probeert Mutsaers wellicht te suggereren dat het schrijven over/van zichzelf een moeilijke zo niet onmogelijke onderneming is.

Interessant is in dat verband zeker ook dat Mutsaers met het genre van het interview speelt. Op de kaft van haar essaybundel *Hazepeper* en aan het einde van *Kersebloed* en *Zeepijn* wordt ‘CM’ (‘Charlotte Mutsaers’) door een zekere ‘BC’ (Blanche de Crayencour) geïnterviewd. De Crayencour is een fictief personage. Haar naam is ontleend aan de echte naam van de bekende schrijfster Marguerite Yourcenar²² (1903-

²⁰ Pinokkio verenigt overigens de twee elementen waarover het in *Zeepijn* gaat: hij is immers uit hout vervaardigd en heeft een tijdlang in een vis gezeten. Bovendien betekent de naam Pinokkio ‘pijnboompit’.

²¹ Op deze subversieve facetten van het anagrammatische procédé ga ik in het derde hoofdstuk in (3 B 5).

²² Yourcenar is bijna een anagram van Crayencour (in ‘Crayencour zit een ‘c’ te veel in plaats van een ‘r’).

1987): Marguerite Cleenewerck de Crayencour. Mutsaers verwijst in haar essaybundels niet expliciet naar deze schrijfster, maar misschien is het opvoeren van het personage Blanche de Crayencour een soort hommage van Mutsaers aan een geliefde kunstenares. Opmerkelijk is in deze context wellicht ook het gegeven dat Yourcenars moeder Fernande de Cartier de Marchienne tien dagen na de geboorte van haar dochter aan kraamvrouwenkoorts is overleden. Deze traumatiserende ervaring heeft Yourcenar in verschillende boeken verwerkt. Onder meer in *Le labyrinthe du monde* probeert ze de geschiedenis van haar moeder te schrijven. Wanneer Mutsaers in haar gefingeerde interviews een soort alter ego creëert en daarbij naar de schrijfster Marguerite Yourcenar verwijst, alludeert ze dus wellicht ook op het thema van de traumatische moeder-dochterrelatie in haar eigen werk. Andermaal wordt duidelijk hoe Mutsaers op een indirecte manier een zelfportret creëert. In *Kersebloed* gaat Mutsaers herhaaldelijk in op het thema van de moeilijke moeder-dochterverhouding²³. Zo refereert ze onder meer naar diverse personen en personages die een pijnlijke moeder-dochterrelatie²⁴ hadden: Jules Renard, Dora Carrington, Marguerite Yourcenar... Door deze allusies zegt ze ook iets over haar eigen moedertrauma, maar dan wel op een zijdelingse manier.

In verband met het personage Blanche de Crayencour is het wellicht ook vermeldenswaardig dat Marguerite Cleenewerck de Crayencour uit een adellijke familie stamt. Ze bracht haar kindertijd in een dorp bij Brussel door en werd daar ‘t meisje van ‘t kasteel’ genoemd. Wellicht wordt Mutsaers ook door deze adellijke naam gefascineerd. We zullen verderop nog zien dat zij zich door de adel aangetrokken voelt.

Het gegeven dat Blanche de Crayencour (in *Zeepijn* aangeduid als ‘BC’) in het fictieve gesprek een personage is, suggereert dat ook de geïnterviewde Charlotte Mutsaers (in *Zeepijn* aangeduid als ‘CM’) als een personage moet worden beschouwd. Mutsaers gaat echter nog verder in haar spel: ze creëert immers niet alleen een interviewster en een geïnterviewde, ze verzint ook een Vlaams tijdschrift waarin deze vraaggesprekken eerder in een langere versie zouden zijn gepubliceerd. Ze verwijst daarbij zelfs naar een jaargang en een bepaald nummer, zodat een niet-ingewijde lezer in de val loopt: ‘*Charlotte Mutsaers (CM) in gesprek met Blanche de Crayencour (BC) naar aanleiding van Zeepijn (verkorte versie van een interview in het Vlaamse tijdschrift De zwarte Pladijs, 11^{de} jrg, no 5, 1999)*’ (1999: 229). Mutsaers’ fictieve interview tussen twee gesprekspartners die eigenlijk tot eenzelfde instantie behoren kan als een bijzondere vorm van ‘verstoppertje spelen’ worden gezien.

Ook het procédé van het gefingeerde interview kan met de identiteitsthematiek in verband

²³ Bijvoorbeeld op de pagina’s 23, 33, 59, 88 en 112.

²⁴ Ook in andere teksten komt de thematiek van een traumatische relatie tussen moeder en dochter op een zijdelingse manier aan bod. In *Zeepijn* bijvoorbeeld verwijst Mutsaers naar Unica Zürn. Zürn heeft haar moeilijke moeder-dochterrelatie in haar novelle *Dunkler Frühling* uitgewerkt. Op een filmfestival waar kunstenaars een film mogen uitzoeken kiest Mutsaers voor de fictieve documentaire *Lap Rouge*, niet toevallig een film over twee excentrieke broers die lijden onder hun erg dominante moeder. De tirannieke moeder bewaart in een pot het embryo van een meisje, dat ze aan een affaire overhield. Ze had liever een meisje dan een jongen gehad.

worden gebracht. Wat in deze fictieve vraaggesprekken opvalt is de eerder besproken spanningsrelatie tussen onthullen en verhullen, die in Mutsaers' schriftuur een fundamentele rol speelt. Ik denk in dit verband aan de metafoor van de inktvis die inkt spuit om zich te beschermen, maar die zich op die manier tegelijk ook blootgeeft. Het genre van het gefingeerde interview lijkt op de verdedigingsstrategie van de inktvis. Men heeft als lezer de indruk dat 'BC' probeert 'CM' zoveel mogelijk geheimen te ontlokken. Ze wil harde feiten aan het licht brengen en een uitleg krijgen voor een aantal passages in de essaybundel die haar niet helemaal duidelijk zijn. 'CM' is echter op haar hoede. Door diverse afleidingsstrategieën lukt het haar dikwijls zo te antwoorden dat ze haar geheim niet prijsgeeft. Integendeel, haar cryptische antwoorden doen weer nieuwe vragen rijzen en maken zo de dingen nog ingewikkelder dan ze in het begin al waren. Niettemin slaagt 'BC' erin 'CM' toch een aantal heel symptomatische antwoorden te ontlokken. Deze antwoorden zijn weliswaar zo goed als nooit direct en eenduidig, maar ze kunnen 'BC' en de lezer wel op een spoor zetten. Bij dit alles is het natuurlijk Mutsaers zelf die de fictieve interviewpartners 'BC' en 'CM' woorden in de mond legt. De interviews eindigen abrupt wanneer 'CM' gewaar wordt dat ze zich stilaan begint bloot te geven. Zo wordt de onoplosbare spanningsrelatie tussen onthullen en verhullen intact gehouden. Zoals ik eerder heb uiteengezet gaat onthulling bij Mutsaers altijd gepaard met verhulling. Er mag nooit alles onthuld worden, er moet altijd iets verhuld blijven. Het fictieve interview laat zich ook lezen als een kritiek op een teveel aan onthulling, als een soort parodie op het zogenaamde 'onthullende vraaggesprek'.

Interessant zijn ook de procédés die Charlotte Mutsaers hanteert in het uitschrijven van deze interviews. 'CM' doet haar uiterste best om de nieuwsgierige vragen van 'BC' te ontwijken. Ze zet allerlei technieken in om niet te antwoorden, zoals met ja en neen tegelijk antwoorden. Een ander procédé bestaat erin de rollen tussen ondervrager en ondervraagde om te keren en de vraag te bekritisieren²⁵:

BC: U hebt uw boek zojuist voltooid, dat moet een vreemd gevoel zijn na al die jaren, bent u content?
CM: Contént? Als ik *ja* antwoord, krijg ik op mijn brood dat ik zelfingenomen ben. Als ik *nee* antwoord, dat ik me niet genoeg heb uitgesloofd. En gaat het in de literatuur om tevredenheid? (1999: 229).

'CM' verdraait ook de vragen en verwijt 'BC' expliciet haar opdringerige manier om vragen te stellen en verbanden te leggen: 'BC: Mag ik daaruit concluderen dat u uw vader in zekere zin beschouwt als dennenboom? [...] En uw moeder als zee? CM: Eerder omgekeerd. Maar ga nu alsjeblieft niet op symbolen jagen. Hebt u langzamerhand niet genoeg gescoord?' (1999: 243). Misschien is Mutsaers' kritiek op de nieuwsgierige 'BC' ook gericht op de lezer die soms overhaast verbanden legt tussen de metaforen in *Zeepijn* en Mutsaers zelf. Op deze manier zou ze er de lezer voor willen waarschuwen om niet alles meteen op een symbolische en (vaak) reductionistische manier te duiden.

²⁵ Het is hier misschien interessant om op te merken dat Mutsaers zich bij 'echte' interviews vaak als een bijzonder wispelturige, moeilijke gesprekspartner ontpopt.

Een ander procédé dat geregeld in de gefingeerde vraaggesprekken ingezet wordt, is de associatie. ‘CM’ springt van de hak op de tak, elke vraag roept bij haar weer een ander onderwerp op, zodat het ordelijke verloop van het interview permanent in de war wordt gebracht. In de volgende passage omzeilt ze bijvoorbeeld een ‘intieme’ vraag over haar ouders: ‘BC: Hebben ze dat medelijden wel verdiend? CM: Hoho, niet te snel! Denk aan de huisregels uit mijn vertrouwde keukentje. BC: Dus u wilt liever om de hete brij heen dansen? CM: Dat zijn uw woorden. Maar vooruit, dansen doe ik graag. Daar hoeft je geen Robert Walser voor te heten’ (1999: 231). In plaats van op de pijnlijke, moeilijke relatie tot haar ouders in te gaan maakt ‘CM’ een taalgrapje (ze associeert de wals met de auteur Robert Walser) om zo een ander, voor haar aangener onderwerp aan te snijden. Ik zal in het derde hoofdstuk laten zien dat het procédé van de associatie niet enkel in de gefingeerde interviews, maar eigenlijk in bijna alle teksten van Mutsaers een centrale rol speelt.

Een ander interessant gegeven in Mutsaers’ gefingeerde interviews is dat de hiërarchie tussen vraag en antwoord in zekere zin omgekeerd wordt. Terwijl de klemtoon in een ‘normaal’ interview vooral op het antwoord ligt, spelen in Mutsaers’ fictieve vraaggesprekken de vragen de hoofdrol. Zij anticiperen hier immers nog meer op het antwoord dan dat in een gewoon vraaggesprek het geval is. Wanneer Mutsaers ‘CM’ bepaalde dingen in de mond wil leggen, laat ze ‘BC’ daartoe de juiste vragen stellen. Het vraaggesprek is geconcipieerd als een interview naar aanleiding van het verschijnen van *Zeepijn*. De vragen die ‘BC’ stelt, hebben dan ook grotendeels betrekking op deze essaybundel. Vaak blijken ze verband te houden met Mutsaers’ suggestieve schriftuur. ‘BC’ snijdt immers een aantal onderwerpen aan die in de essaybundel slechts onderhuids aanwezig zijn, zoals de relatie tussen Mutsaers en haar ouders en de angst voor de dood. Door deze thema’s, die in *Zeepijn* als het ware onder de oppervlakte sluimeren, hier expliciet te maken wordt hun cruciale betekenis beklemtoond. In het eerste hoofdstuk van dit proefschrift hebben we gezien dat Mutsaers in haar teksten vaak een defensieve houding aanneemt. Dat is ook in dit fictieve vraaggesprek het geval. Soms heeft men de indruk dat ‘BC’ bepaalde vragen stelt om ‘CM’ de mogelijkheid te geven om tegen te sputteren. Andermaal is hier een zeker plezier bij het tegenstribbelen te bespeuren. In een aantal gevallen lijkt ‘BC’ de opvattingen en de commentaren van de ‘communis opinio’ te vertolken. Wanneer ‘CM’ bijvoorbeeld uitlegt dat het haar soms lukt om met behulp van de verbeelding haar jeugd weer terug te krijgen, merkt BC op: ‘Ah, schrijven als therapie’, waarop ‘CM’ dan kan reageren met: ‘Nee: verbeelding als noodzaak!’ (1999: 249). Via het procédé van het gefingeerde interview kan Mutsaers haar literaturopvattingen op een indirecte manier uiten.

Het fictionele interview ‘Houten bloemen bloeien ook’, dat het procédé van het afleidingsmaneuver als onderliggend compositieprincipe heeft, heeft in *Zeepijn* naar mijn idee verschillende functies. Het heeft zeker een poëtische dimensie. Het laat zich immers lezen als een metafictioneel commentaar op de essaybundel zelf, en bevat dan ook een aantal meerduidige

uitspraken die ook op *Zeepijn* zelf kunnen slaan. Zo zegt ‘CM’ over het kinderboek *De kogel*: ‘Je reinste fictie en tegelijkertijd echter dan echt, heel knap’ (1999: 240). Een dergelijke zin kan men zonder al te veel moeite toepassen op *Zeepijn* zelf. Deze en soortgelijke poëtische²⁶ uitspraken moeten wellicht het ambivalente karakter van Mutsaers’ essaybundel onderstrepen.

Het feit dat het interview zoveel metafictionele passages bevat, maakt duidelijk dat *Zeepijn* een constructie is. Dergelijke autocommentaren zijn typerend voor postmoderne teksten. Mutsaers refereert in de vraaggesprekken niet alleen aan *Zeepijn*, maar gaat ook in op een aantal onderwerpen die met haar andere boeken in verband kunnen worden gebracht. Zo kwam de dood van de hond Pimmetje al eerder in *Kersebloed* (1990: 172) ter sprake. Ook de *intratekstuele* functie speelt in de interviews dus een rol. Deze en andere *intratekstuele* allusies maken dat het werk van Mutsaers één grote eenheid vormt waarin alles aan alles gerelateerd kan worden. Voorts vervult het fictieve vraaggesprek een kritisch-persiflerende functie. Mutsaers karikaturiseert in haar gefingeerde interview lezers en interviewers die blijkbaar niet doorhebben dat *Zeepijn* een boek is dat vele ‘Leerstellen’ bevat die de lezer zelf moet invullen²⁷. Mutsaers ‘imiteert’ en bespot hier de lezer die niet beseft dat het deel uitmaakt van de opzet van het boek om een aantal dingen ‘onduidelijk’ en raadselachtig te houden. Volgens Mutsaers is de samenhang tussen dennen en de zee mysterieus. Een dergelijke duistere samenhang kan volgens haar dan ook alleen op een suggestieve, indirecte manier worden uitgebeeld: ‘BC: Wilt u de titel verklappen? CM: Ach, waarom niet: ‘Een fakir die danst op dennennaalden’. BC: Leg eens uit. CM: Leg eens uit. Leg eens uit! Daar gaan we weer. Ik ben geen uitlegmachine. Als ik daaraan begin ben ik morgen nog niet klaar’ (1999: 231). Mutsaers zet in *Zeepijn* dan ook een hele reeks strategieën in om het op coherentie, orde en duidelijkheid gerichte streven van de lezer te frustreren. Vragen zoals ‘Leg eens uit’ en waarom-vragen lijken niet goed samen te gaan met haar postmoderne ‘poëtica van het suggereren’. Soms stelt ‘BC’ echter ook vragen van een andere natuur, waaruit blijkt dat ze de manier waarop *Zeepijn* ‘functioneert’ wel degelijk heeft begrepen. Op dergelijke momenten fungeert ‘BC’ als een ideale lezer en interviewer.

Doordat interviewer en geïnterviewde personages zijn die als alter ego’s van Mutsaers kunnen worden beschouwd, komt de klemtoon uiteraard ook te liggen op het eerder genoemde thema van de ‘kijk op de eigen kijk’. Teksten zoals ‘Houten bloemen bloeien ook’ maken dat *Zeepijn* niet alleen een soort alternatief zelfportret van Charlotte Mutsaers is, maar zeker ook een boek waarin het genre van de autobiografie, het schrijven over het ‘ik’ tot onderwerp wordt gemaakt. Wanneer ‘CM’ in het interview in verband met de schrijver Robert Walser zegt: ‘Walser

²⁶ Cf. ‘CM’ noemt het bewuste kinderboek ook een ‘gewapend boek. Een boek met een harnas aan. Iets fantastisch’, en bekent dat ze zelf graag zo’n gepantserd boek had geschreven. Ook dit commentaar kan met *Zeepijn* worden verbonden dat immers ook een soort gepantserd, gewapend boek is. Ik denk hier onder meer aan het motief van de pijnappel, de houten bloem. De houten schubben kunnen als een soort pantser, als een beschermende vacht fungeren.

²⁷ Zo’n interviewer was de ondervrager die Mutsaers op 19 februari 2004 in het Brusselse gemeenschapscentrum *De Zeyp* interviewde en die tot Mutsaers’ grote verbazing opmerkte dat *Zeepijn* voor hem ‘niet zo klaar is als een klontje’ [ik cursiveer].

verzint vrijwel niets zoals u misschien weet. Toch wordt zijn werk tot de fictie gerekend, en terecht', kan men deze paradoxaal lijkende uitspraak zonder al te veel moeite in verband brengen met *Zeepijn*. Uit deze en soortgelijke poëtische passages wordt duidelijk dat *Zeepijn* het schrijven over identiteit problematiseert.

Zoals ik hierboven kort heb geïllustreerd ontregelt 'CM' in het gefingeerde interview permanent het discours van 'BC'. Deze subversieve manier van antwoorden, die onder meer op uitweidingen en afleidingsmanoeuvres berust, zorgt ervoor dat het interview in hoge mate door discontinuïteit gekenmerkt wordt. Misschien alludeert het 'verbrokken' karakter van deze tekst op het feit dat het 'ik' dat uit dit interview en uit de hele essaybundel naar voren komt zelf verbrokken is. Pieter de Buysser (2000: 192) schrijft over *Zeepijn*: 'Het ik wordt op de tocht gezet, het schrijven is een onaf subjectiveringsproces, een proces dat het ik open en ontvankelijk in het leven roept, net als het genre van het boek vindt Mutsaers geen onderkomen'. De bijzonder complexe structuur van het fictieve vraaggesprek maakt wellicht duidelijk dat het op grond van Mutsaers' literatuuropvatting niet mogelijk is om op een directe, lineaire manier over zichzelf te schrijven omdat identiteit, een aan zich zelf identiek blijvend ik niet bestaat. De discours theoretische conceptie van identiteit, die identiteit niet als een *essentie* ziet, maar veeleer als een *constructie*, komt in *Zeepijn* tot uitdrukking.

Het Lacaniaanse concept van het subject als leemte, dat ik in de theoretische inleiding heb besproken vindt ook een metaforische uitdrukking in het gedicht 'De Dennenappel' van Gerrit Bakker, dat 'CM' in het gefingeerde interview aanhaalt. De eerste twee strofen van het gedicht luiden:

Van alle eigenschappen die de vruchten
tot vruchten maken,
heeft de denneappel er niet één.

meer lijkt hij op een houten bloem
want wanneer je één voor één
hem van zijn schubben hebt ontdaan,
houd je bijna nog minder over dan niets.

'CM' citeert dit gedicht onder meer omdat het een verband legt tussen dennenbomen (dennenappels) en de zee²⁸. Wanneer men de dennenappel echter in verband brengt met Charlotte Mutsaers zelf²⁹, dan roept het gedicht nog een andere associatie op. Het idee dat de dennenappel eigenlijk leeg is, en dus geen centrum bezit, kan ook in verband worden gebracht met het idee dat het 'ik' van *Zeepijn* zonder schubben geen kern heeft. In *Zeepijn* worden allerlei sporen, zijsporen

²⁸ De dennenappel wordt immers met schubben geassocieerd, en in de laatste regels van het gedicht wordt het suizen van de wind in de naalden van een dennenboom vergeleken met het ruisen van de zee.

²⁹ Zoals gezegd wordt deze associatie in *Zeepijn* op verschillende plekken gerealiseerd. Ik denk bijvoorbeeld aan de volgende passage: 'BC: Alstublieft, ik was juist zo geïntrigeerd door die denneappel! Waarom riep u direct toen u die op dat graf zag liggen: "Dat ben ik!?" CM: Identificatie. Ik had het idee oog in oog met mezelf te staan. BC: Terwijl een dennenappel me toch niet het summum lijkt van vrouwelijke bekoorlijkheid... CM: Dat hangt van de bril af waardoor je kijkt. Bovendien had ik nog niet verteld dat het om een dennenappel van een zeepijn ging' (1999: 249-250).

en zijsporen van zijsporen uitgezet, maar een doel is er niet. Wie dat hier zoekt komt er bedrogen uit. Pieter de Buysser (2000: 8) drukt het in zijn stuk over *Zeepijn* zo uit: ‘De naam Charlotte Mutsaers is een leeg omhulsel, een foedraal rond een vraag die onbeantwoord blijft en in iedere nieuwe zin dwingender wordt gesteld’. De dennenappel is in *Zeepijn* dus ook een beeld voor de afwezigheid van een centrum. Deze afwezigheid kan uiteraard ook in verband worden gebracht met de afwezigheid van een centrum³⁰ in de bundel zelf. De fascinatie voor leegte en afwezigheid is overigens typerend voor postmoderne teksten.

Het laatste punt dat ik hier zou willen bespreken om te laten zien hoe Mutsaers in *Zeepijn* het probleem van de identiteit uitwerkt, is het motief van de lamia (en van de chimaera). Het gefingeerde interview in *Zeepijn* eindigt heel positief³¹. ‘CM’ roept immers uit: ‘Als de zee bloeien

³⁰ De dennenappel zonder centrum als metafoor voor de literaire tekst zonder centrum en ook het beeld van het rokje zonder centrum dat ik later zal bespreken herinnert aan Dirk van Bastelaeres bekend poëticaal gedicht ‘Darwin’ uit de bundel *Pornschlegel en andere gedichten*:

Darwin

Het rif leeft.
Zijn eigen herinnering
Houdt een rif vast aan zijn begin.

Het lijkt de paleisvloer
Van nog een Troje
Maar is een kolonie van de zee

In de zee. De schepen rondom
En de wandelaars op zich
Moet het vergeten zijn.

Nooit echter
Verbeeld dan door zichzelf
Is van een rif het hart nog te vinden:

Verspreid in het veld, de
Klinkers uit tientallen zinnen.
De duur van je leven

Is een hertschoornkoraal
Dat niet eens echt
Is begonnen.

Vrijwel geen mens komt hier voor.
Op de Beagle was het
In 1836, april,

Dat boven Darwins dagboek zich Darwin,
Een wolkflard bewoog.
Darwin verdampt
Gaat het rif met rifbouw door (Van Bastelaere 2000: 11)

Een rif heeft immers ook geen centrum, maar groeit naar alle kanten uit, het vertakt zich in alle richtingen.

Mutsaers’ dennenappel en haar waaierende rokje en van Bastelaeres rif zijn beelden die de typisch postmoderne fascinatie voor leegte, afwezigheid en ontordening op een treffende manier illustreren.

³¹ Dit positieve einde houdt waarschijnlijk verband met een passage (1999: 245) over de moeder van ‘CM’ aan het einde van het interview. Op het sterfbed van de moeder vindt immers een soort verzoening plaats. De passage is een van de weinige passages in Mutsaers’ werk waarin de moederfiguur een positieve connotatie heeft.

kan, dan kan ik dat ook' (1999: 254). Hier wordt alweer het motief van de houten bloem (dennenappel) uitgewerkt. Na deze slotzin staat echter nog een afbeelding met als bijschrift: 'De lamia of harlotte'. Op de afbeelding is dan ook een lamia te zien. Lamia is in de Griekse mythologie de dochter van Poseidon en Lybië. Omdat Zeus van Lamia hield, veranderde de jaloeze Hera Lamia in een monster en doodde ze haar kinderen. Een lamia heeft een vrouwenhoofd en borsten en een geschubd, draakachtig lijf. In de meeste gevallen wordt ze als een vrouw voorgesteld, maar er bestaan ook tekeningen waarop ze als een man of als een hermafrodit afgebeeld is. Lamia's zouden verwant zijn aan sirenen en zeemeerminnen. Op de tekening in *Zeepijn* heeft de lamia schubben als een slang (de schubben lijken echter ook op de schubben van een vis of van een dennenappel!), de staart en de achterbenen van een paard, de voorpoten van een leeuw, het gezicht en de borsten van een vrouw en een mannelijk geslachtsdeel. Het verband³² tussen deze tekening en de rest van de interview is niet meteen duidelijk. Men zou eventueel een verband kunnen leggen tussen het monsterachtige wezen en het eerder uitgewerkte idee van het verbrokkelde 'ik'. De lamia³³ is immers een hybridisch wezen en daardoor misschien een metafoor voor het 'ik' dat ook uit allerlei verschillende 'ikken' bestaat. In de theoretische inleiding hebben we gezien dat identiteiten volgens Laclau en Mouffe overgedetermineerd zijn. Vanuit een discours-theoretisch perspectief zou men het motief van de lamia kunnen lezen als een beeld voor de overgedetermineerdheid van identiteiten.

Naar mijn idee is de afbeelding van Lamia aan het einde van *Zeepijn* echter ook een intratekstuele allusie op een passage in *Kersebloed*. Zoals gezegd bevat ook *Kersebloed* een gefingeerd interview met Blanche de Crayencour. Aan het eind van dit vraaggesprek formuleert 'CM' de gedachte dat men de mensen van wie men werkelijk houdt gedeeltelijk incorporeert. Door de verschillende mensen die men zo als het ware met zich mee draagt lijkt men dan op een soort chimaera (1990: 180), een vuurspuwend fabeldier met een leeuwenkop, geitenlijf en slangenstaart. 'CM' ziet zichzelf ook als zo'n chimaera:

Ik hoef maar naar mezelf te kijken. Soms steken door mijn eigen voeten zomaar de platvoeten van mijn dode vader heen, soms kijk ik in de spiegel en dan zie ik ineens een adelaarsneus, of er breekt zich plotseling met veel gekraak een tweede voorhoofd door het mijne, of ik denk dat ik een vacht heb met twee van die ijsbloemen op mijn achterplat, of een heus staartje, of twee enorm dikke wenkbrauwen, soms smaakt mijn bloed zelfs naar ... nee, laat maar. (1990: 181)

De thematiek is hier een andere, omdat het in *Kersebloed* om het idee gaat dat de mensen die je

³² Een mogelijk verband zou de zee kunnen zijn. Zoals gezegd zijn lamia's blijkbaar verwant met sirenen en zeemeerminnen. De staart van een zeemeermin doet vanwege de schubben denken aan een slang, draak of aan een dennenappel.

³³ Misschien is hier ook een associatie met Keats' bekende gedicht 'Lamia' (1819) mogelijk. 'Lamia' gaat over de passionele liefde tussen het geheimzinnige monster Lamia en de sterfelijke Lycius. Daarbij is onder meer sprake van het doorprikken van de fantasie. Dit motief zou men dan weer kunnen relateren aan *Zeepijn*. In de hele essaybundel en in het gefingeerde interview in het bijzonder wordt immers herhaaldelijk het idee uitgewerkt dat men bij het spoorzoeken op tijd moet stoppen, omdat anders de verbeeldingskracht aangetast wordt en het sublieme verloren dreigt te gaan: 'Het heeft met de verbeeldingskracht te maken. Spoorzoeken is verdraaid vruchtbaar voor de verbeelding. Met elke stap voorwaarts neemt die evenredig toe. Behalve bij de laatste!' (1999: 229-230).

liefhheeft deel uitmaken van jezelf. Niettemin roept het lamia-motief aan het einde van het gefingeerde interview in *Zeepijn* het chimaera-motief aan het einde van het gefingeerde interview in *Kersebloed* op. Misschien laat het chimaera-lamia-motief zich lezen als een hint op het idee dat het in Mutsaers' essaybundels om verbrokkelde, hybridische 'ikken' gaat die men nooit te pakken kan krijgen. Het is dan ook niet verbazend dat 'CM' dadellijk stopt met de opsomming van de wezens die ze incorporeert wanneer 'BC' de indruk krijgt dat 'CM' zich prijsgeeft: 'BC: Láát maar? Hoe heb ik het nu? U begint zich voor het eerst een beetje bloot te geven! CM: Is het werkelijk? Dan moeten we dadellijk stoppen' (1990: 181). Andermaal duikt het thema van het onthullen en het verhullen op.

Ik zou hier nog op diverse andere passages uit *Zeepijn* kunnen ingaan om te laten zien hoe Mutsaers het schrijven over het 'zelf' in haar essaybundel problematiseert, maar dat zou ons te ver leiden. De passages die ik heb gekozen illustreren dat *Zeepijn* ook een boek is dat het schrijven over het 'ik' tot onderwerp maakt. Alvorens op het mechanisme van de identificatie en de constructie van equivalentieketens in Mutsaers' schriftuur in te gaan zal ik eerst nog een aantal literaire procédés uit Mutsaers' roman *Rachels rokje* bespreken. Andermaal gaat het mij daarbij niet om een gedetailleerde analyse van de roman, maar om een illustratie van de complexe manier waarop Mutsaers de problematiek van het schrijven over het 'ik' met behulp van verschillende technieken gestalte geeft.

2 'Degeen die u voor u heeft is iemand anders'. Het schrijven over/ van het 'ik' in *Rachels rokje*

De mens is onbeschrijfelijk onbeschrijfbaar. Evenals het dier. Evenals het romanpersonage. Evenals het naakte bestaan. Maar gelukkig draagt hij een rokje. (Mutsaers 1994: 13)

Aangezien *Rachels rokje* een roman is en niet zoals *Zeepijn* een essaybundel wordt de thematiek van het schrijven over het 'ik' er op een ietwat andere manier en gedeeltelijk met behulp van andere procédés uitgewerkt. Ik denk hier voornamelijk aan narrotologische procédés. De vertelsituatie in Mutsaers' meest bekende roman is bijzonder complex en ambigu, en deze complexiteit heeft allicht niet in de laatste plaats met het feit te maken dat *Rachels rokje* een roman is waarin een personage een blik werpt op zichzelf en als het ware een bekentenis aflegt. Wanneer ik hier op de vertelsituatie in *Rachels rokje* inga, kan ik aan de complexiteit ervan maar gedeeltelijk recht doen. Het vertelperspectief in *Rachels rokje* biedt immers stof voor een proefschrift op zich. Ik wil hier enkel illustreren dat het idee van het schrijven over het 'ik' ook wezenlijk is voor de roman *Rachels rokje*.

In *Rachels rokje* vertelt een ik-verteller het verhaal van het pubermeisje Rachel Stottermaus, dat onsterfelijk verliefd wordt op haar leraar Nederlands Douglas Distelvink. De verteller vertelt dit verhaal over Rachel in de derde persoon. Wij hebben dus te maken met een vertellend ik en een handelend personage. Al snel wordt echter duidelijk dat de grenzen tussen deze twee figuren in Mutsaers' roman niet zo makkelijk te trekken vallen. Het vertellende ik kiest immers zozeer partij

voor het personage Rachel en vertoont zoveel overeenkomsten met haar dat stilaan duidelijk wordt dat het wellicht de inmiddels volwassen geworden Rachel Stottermaus is die dus eigenlijk haar eigen verhaal vertelt. Het idee dat de twee personages (het vertellende ik en het handelende personage) als het ware tot eenzelfde instantie behoren, wordt - typerend voor Mutsaers' suggestieve schrijftuur - nergens geëxpliciteerd, maar wel herhaaldelijk geëvoceerd³⁴. *Rachels rokje* is met andere woorden geconcipieerd als een reconstructie van een jeugd. En hier wordt duidelijk dat het schrijven over het 'ik' ook in *Rachels rokje* tot onderwerp wordt gemaakt. Mutsaers' roman is immers geen klassiek voorbeeld van de 'terug-naar-het-verleden'-roman. Integendeel, de tekst kan net zoals Stefan Hertmans' *Naar Merelbeke* eerder als een soort parodie op dit soort boeken beschouwd worden. Anders dan in de klassieke Bildungsroman gaat het er Mutsaers immers niet om de evolutie van een 'ik' te beschrijven.

Opvallend is om te beginnen al dat de volwassen Rachel Stottermaus het verhaal van de jonge Rachel Stottermaus niet in de eerste persoon vertelt, maar in de meeste gevallen in de derde persoon. Dit narratologische procédé heeft vermoedelijk verschillende functies. In de eerste plaats moet het gebruik van de derde persoon wellicht duidelijk maken dat Rachel Stottermaus intussen veranderd is. Het vertellen in de derde persoon suggereert dan ook een zekere afstand. Daarnaast wordt in *Rachels rokje* echter permanent gesuggereerd dat de afstand tussen de volwassen Rachel en Rachel als pubermeisje eigenlijk helemaal niet zo groot is. De intussen dertig jaar oudere Rachel Stottermaus weet immers nog heel goed hoe ze als puber was en beseft dat ze in bepaalde opzichten nog heel sterk op de jonge, naïeve Rachel lijkt, soms meer dan ze zou willen toegeven. Het narratologische procédé om het eigen verhaal op een gedistantieerde manier in de derde persoon te vertellen kan dus ook als een poging worden gelezen om zich van de puber Rachel en haar tomeloze manier van zijn los te schrijven. Een andere verklaring zou kunnen zijn dat de volwassen Rachel door het hanteren van de derde persoon bij de lezer de indruk wil wekken dat ze het verhaal op een zo objectief mogelijke manier vertelt. De sterke emotionele betrokkenheid van de verteller die vanaf het begin uit het boek spreekt, maakt echter dat de lezer snel doorheeft dat er van objectiviteit geen sprake kan zijn. Het blijkt al gauw dat de verteller voortdurend partij kiest voor haar personage. De volwassen Rachel Stottermaus is uiteraard nauw betrokken bij het verhaal dat ze vertelt omdat ze het zelf heeft beleefd. Zo'n verteller die zelf heeft meegemaakt wat hij vertelt, noemen Luc Hermans en Bart Vervaeck in *Vertelduivels* (2001: 91) een homodiëgetische verteller.

Patricia Waugh gaat in *Metafiction* in op romans waarin op een vergelijkbare manier met verteltechnische procédés gespeeld wordt: 'A common strategy is to begin a novel in the first person and then to shift to the third-person narration and then back again' (1985: 134). Zij illustreert hoe auteurs met behulp van soortgelijke procédés het schrijven over het 'ik' problematiseren: 'To

³⁴ 'Toen ik dit gelezen had, voelde ik me slap en ellendig en ben ik op een holletje teruggekeerd naar het bos van haar jeugd. Daar heb ik ik weet niet hoe lang met haar hoofd in mijn handen gezeten' (Mutsaers 1994: 50). De formulering: 'met haar hoofd in mijn handen' is opvallend en legt een band tussen verteller en personage.

write of “I” is to discover that the attempt to fix subjectivity in writing erases that subjectivity, constructs a new subject. [...] To write about oneself is implicitly to posit oneself as an “other”, to narrate or historize oneself as a character in one’s own discourse’ (1984: 135).

Wat de vertelsituatie in Mutsaers’ roman zo complex maakt is niet alleen het gegeven dat de verteller haar eigen verhaal gedeeltelijk in de derde persoon vertelt, maar ook het feit dat verteller en personage steeds meer in elkaar overvloeien. De grens tussen vertellend ik en handelend personage vervaagt steeds meer. Ook hier blijkt Mutsaers’ voorkeur voor het hybridische. Tom van Imschoot (2002: 64) schrijft in dit verband: ‘Rachel wordt opgevoerd als een fictioneel subject door een metafictioneel subject dat tegelijkertijd niet én wel anders is’. Dergelijke verteltechnische procédés illustreren Mutsaers’ ambivalente houding ten opzichte van het schrijven over het ‘ik’. Eerder hebben we gezegd dat *Rachels rokje* geconcipieerd is als een reconstructie van een jeugd. Men zou dus kunnen verwachten dat Mutsaers’ roman net als de traditionele ‘terug-naar-het-verleden-boeken’ geleidelijk aan een personage construeert dat aan het eind van het boek duidelijke contouren krijgt. Wie een dergelijk Bildungsromanachtig verhaal verwacht komt echter bedrogen uit. Van de klassieke beschrijving van een personage kan in *Rachels rokje* geen sprake zijn. In de ‘Wandeling Vooraf’, de inleiding tot *Rachels rokje*, stelt Rachel: ‘De mens is onbeschrijfelijk onbeschrijfbaar. Evenals het dier. Evenals het romanpersonage. Evenals het naakte bestaan. Maar gelukkig draagt hij een rokje’ (Mutsaers 1994: 13). Hier wordt al duidelijk dat in Mutsaers’ roman geen ‘ik’ *beschreven* zal worden: hier wordt veeleer een ‘ik’ *opgevoerd*.

Rachels rokje wordt verteld via allerlei momentopnames. Ook al heeft de lezer na de lectuur van Mutsaers’ boek een inkijk gekregen in het ‘fantastische’ universum van Rachel Stottermaus, Rachel blijft toch in een zekere mate ongrijpbaar. De meerduidige slotzin van de roman is symptomatisch voor deze ongrijpbaarheid: ‘Degeen die u voor u heeft is iemand anders’ (Mutsaers 1994: 311). Rachel is blijkaar veranderd, ze heeft afscheid genomen van haar tomeloze jeugd, net zoals het lyrische ik in het gedicht van Marina Tsvetajeva dat als motto van *Rachels rokje* fungeert. Wie aan het eind van de roman dan wel voor de lezer staat, blijft echter een raadsel.

Het idee dat men Rachel nooit werkelijk te pakken kan krijgen, dat men haar niet zo gemakkelijk een etiket kan opplakken, dat ze geen vaste kern heeft wordt ook opgeroepen door het motief van de metamorfose dat door de hele roman heen loopt. Rachel Stottermaus en haar geliefde leraar Douglas Distelvink (alias Rokriem) ondergaan in de roman allerlei metamorfosen³⁵. Zo verandert Rachel van een muis in een vogel en van een kalf in een zwaluw. Ze wordt ook als aapje, schaap, wolf, hond en gelaarsde kat opgevoerd. Douglas van zijn kant verandert aan het eind van de roman in een herenfiets die dan door Rachels hoofd rijdt. Het motief van de metamorfose helpt duidelijk te maken dat Rachel voortdurend in verandering is, dat er van een aan zichzelf identiek blijvend ik met een centrum dat men met realistische middelen zou kunnen *beschrijven*, geen sprake

³⁵ Ik ga in het derde hoofdstuk (3 B 6) in het deel over Deleuze en het mechanisme van de ‘wordingen’ nader op deze metamorfosen en hun functies in.

kan zijn. Lezers die proberen om *Rachels rokje* met een structuralistische leeswijze te benaderen, zullen dan ook telkens weer gefrustreerd worden.

Wie wil kan de metafoor van het rokje ook associëren met het eerder uitgewerkte idee van het subject als leemte, van de afwezigheid van een centrum. Ik denk in dit verband aan de metafoor van de dennenappel, die in het gedicht van Gerrit Bakker dat Mutsaers in *Zeepijn* aanhaalt aan bod kwam. Daarbij werd gezegd dat, wanneer men de houten bloem van zijn schubben heeft ontdaan, er nog minder dan niets overblijft. Iets soortgelijks zou men ook over Rachels wervelende rokje kunnen zeggen: het rokje waaiert en golft zonder ophouden, maar als men er de plooiën uit zou knippen, zou men vermoedelijk niets overhouden³⁶. Het beeld van het waaierende rokje fungeert binnen de roman dus ook als een beeld voor de afwezigheid van een centrum. De afwezigheid van een centrum kan in verband worden gebracht met de problematiek van de identiteit, maar ook met de afwezigheid van een centrum in de roman zelf. Thomas Vaessens en Jos Joosten (2003: 40) spreken in *Postmoderne poëzie in Nederland en in Vlaanderen* van *centrifugale* poëzie dat wil zeggen poëzie die geen aanwijsbare kern heeft. Parallel hieraan zou men *Rachels rokje* een centrifugale roman³⁷ kunnen noemen. Vaessens en Joosten (2003: 40) omschrijven het probleem waarmee de ‘traditionele’ lezer bij de lectuur van *centrifugale* poëzie geconfronteerd wordt als volgt: ‘naar welk houvast moet de interpreter op zoek bij poëzie die geen centrale betekenis-knoop heeft, een in de tekst aanwijsbare kern van waaruit de centrale gedachte of de ‘idee’ te destilleren valt’. Deze vraag rijst ook bij het lezen van *Rachels rokje*. De roman is geconcipieerd naar het model van een openwaaierend plooirokje. De verhaallijn slingert al evenzeer als de arabesken op Rachels lievelingsrokje en een lezer die bij zijn lectuur naar coherentie en orde zoekt, is eraan voor zijn moeite.

De volwassen Rachel Stottermaus poogt in *Rachels rokje* over haar moeilijke en door passies gekenmerkte pubertijd te berichten. We hebben hier dus te maken met een soort zelfportret: Rachel Stottermaus junior wordt geportretteerd door Rachel Stottermaus senior. Interessant is dat dat niet alleen een portret van Rachel Stottermaus junior oplevert, maar eigenlijk ook van Rachel Stottermaus senior, die door de uiterst gedreven manier waarop ze het verhaal van haar jeugd vertelt ook iets van zichzelf blootlegt. De bijzondere, erg grillige manier waarop de oudere Rachel haar jonger pendant opvoert, herinnert zoals we zullen zien in een aantal opzichten aan het eerder gemaakte onderscheid tussen autobiografie en zelfportret. De verteller van *Rachels rokje* vertelt het verhaal van Rachels jeugd immers niet chronologisch en lineair, maar juist op een bijzonder fragmentarische manier. We krijgen Rachel op allerlei verschillende (niet chronologisch geordende)

³⁶ Cf. hierbij : ‘VRAAG: Is het circuit van een rokje een gesloten systeem? ANTWOORD: Inderdaad. Maar binnen zichzelf is het onbegrensd en vanonderen blaast de wind’ (Mutsaers 1994: 126). Ook hier wordt met behulp van het beeld van het rokje en de wind de afwezigheid van een centrum, die typerend is voor de postmoderne roman gesuggereerd.

³⁷ Tom van Imschoot (2002: 66) noemt de beweging in *Rachels rokje* in zijn studie dan ook decentrerend, centrifugaal: ‘*Rachels rokje* wordt aan het draaien gebracht door de wervelwind van de verbeelding. Die wervelwind houdt huis in de conventionele afbakening tussen personage, (schrijvers)persona en (geïmpliceerde) lezer’ (2002: 68).

momenten van haar leven te zien. De verhaallijn - als men in het geval van *Rachels rokje* überhaupt van een verhaallijn kan spreken - wordt daarenboven permanent doorbroken door andere verhalen, fragmenten, uitweidingen en stukken met een sterk essayistisch karakter die op het eerste gezicht niets met Rachels verhaal te maken hebben, maar die wel met Rachels universum geassocieerd kunnen worden. Mutsaers' tekst verwijst bovendien naar de meest uiteenlopende interteksten. Daarbij maakt ze geen onderscheid tussen de 'hoge' en de 'lage' literatuur. *Rachels rokje* bevat zowel citaten uit Flauberts *Madame Bovary* en Bretons *Nadja* als kinderliedjes en kinderrimpjes. Men zou dus kunnen zeggen dat *Rachels rokje* tegelijkertijd een zeer 'dicht', samenhangend³⁸ boek is, én een boek dat breuken en Leerstellen bevat en dus gekenmerkt wordt door discontinuïteit. De breuken en de wispelturige, rizomatische³⁹ manier waarop de geschiedenis van Rachels passie voor Douglas verteld wordt, kunnen wellicht in verband worden gebracht met het eerder uitgewerkte idee dat het binnen de logica van het zelfportret niet mogelijk is om op een onproblematische manier over 'identiteit' te schrijven. Identiteiten zijn zo complex, dat men ze enkel op een complexe en paradoxale manier vorm kan geven. De verschillende ontregelende procédés binnen de roman zoals de vele opsommingen en de digressies moeten allicht duidelijk maken hoe de tekst dient te worden gelezen: 'als een door verbeelding en taal gestuurde omsingeling van een leven' (Brems 2006: 517).

Mutsaers' opvattingen over het schrijven over het 'ik' komen niet alleen in de grillige, beweeglijke schrijftuur tot uitdrukking van *Rachels rokje*, maar ook in de bijzondere compositie van de roman. *Rachels rokje* bestaat uit vier delen. De roman begint met een soort inleiding, de 'Wandeling vooraf'. Het tweede deel bevat 37 hoofdstukken, de plooiën, waarin Rachels jeugd en haar *coup de foudre* worden opgeroepen. In het derde deel, een kort 'intermezzo' dat de titel 'skatsjok' draagt, is Rachel na Douglas' dood totaal in de war en probeert ze in een meer dan drie bladzijden lange monoloog haar kalmte terug te vinden. De *stream of consciousness* in dit intermezzo moet Rachels verwarring na Douglas' dood illustreren. In het laatste deel, dat '*Rachels rokje revisited*' heet en ongeveer een derde van de hele roman in beslag neemt, wordt Rachel door anonieme rechters ondervraagd. Dit hele laatste deel heeft dus een dialogische vorm. De volwassen Rachel Stottermaus moet zich tijdens het kruisverhoor met de rechters voor heel wat dingen rechtvaardigen - zo onder meer voor de grillige, soms erg gedetailleerde manier waarop ze Rachels verhaal heeft gepresenteerd. De dialogische vorm van het laatste deel herinnert in bepaalde opzichten aan het eerder besproken procédé van het gefingeerde interview. Ook hier spelen vragen een belangrijke rol, en worden een aantal items aangestipt die in de eerste drie delen van het boek slechts latent aanwezig waren. De rechters willen zoveel mogelijk aanvullende inlichtingen hebben om Rachels 'verdraaid lastige' verhaal te ontwarren. Net als 'CM' in het gefingeerde interview in

³⁸ De bijna dwingende samenhang ontstaat vooral door de talrijke motieven die in de roman gebruikt worden en die het mogelijk maken alles aan alles te relateren. Op de samenhang in *Rachels rokje* ga ik in het derde hoofdstuk nader in (3 B 2).

³⁹ De rizomatische samenhang in *Rachels rokje* belicht ik in het derde hoofdstuk (3 B 2.1, 3 B 2.2, 3 B 2.3).

Zeepijn probeert Rachel de vragen van de rechters echter met diverse afleidingsmanoeuvres te omzeilen. En opnieuw wordt ondanks deze afleidingsstrategieën het een en ander uit de doeken gedaan. Grappig is dat Mutsaers' fictieve interviewster en alter ego Blanche de Crayencour uit *Kersebloed* en *Zeepijn* ook kort in het verhoor in *Rachels rokje* opduikt (1994: 288). Ze wordt er als dichteres en vriendin van Rachel Stottermaus opgevoerd. Dergelijke *intratekstuele* allusies nodigen de lezer uit om parallellen te trekken tussen Mutsaers' verschillende boeken en maken dat Mutsaers' werk als een eenheid kan worden beschouwd.

Aangezien de verteller en de rechters tijdens het verhoor op allerlei passages uit de eerste delen van de roman⁴⁰ ingaan, kan men het laatste deel lezen als een metafictioneel commentaar op het eerste gedeelte. Het gegeven dat daarbij ook de speciale manier waarop Rachel Stottermaus haar verhaal heeft verteld aan de orde wordt gesteld, maakt duidelijk dat *Rachels rokje* een boek is waarin het schrijven en ook het schrijven over het 'ik' tot onderwerp worden gemaakt. Verteltechnische procédés zoals het dialogische compositieprincipe van het kruisverhoor maken het Mutsaers mogelijk een aantal onderwerpen en problemen, zoals het idee dat het moeilijk is om een blik op zichzelf te werpen, met formele stijlmiddelen te thematiseren.

Mutsaers roept het thema van het schrijven over het 'ik' in *Rachels rokje* ook via intertekstuele allusies op. Ik denk in dit verband bijvoorbeeld aan haar allusie op de bekende inleiding van Michel Leiris' autobiografie *L'Age d'homme*⁴¹. In 'Skatsjok', het tekststuk tussen het tweede en het laatste deel van *Rachels rokje*, vertelt Rachel Stottermaus dat ze net als André Breton vooral geïnteresseerd is in boeken die men heeft laten openstaan als deuren. Hiermee bedoelt ze waarschijnlijk boeken die de lezer de mogelijkheid geven om zijn fantasie te ontplooiën. Ze zegt in dat verband: 'het zal wel weer levensgevaarlijk zijn zulke deuren maar stoppen andere schrijvers soms geen stierhorens in hun boek of dennennaalden, dat is ook gevaarlijk' (Mutsaers 1994: 215). De 'stierhorens' verwijzen naar de inleiding van *L'Age d'homme*: 'De la littérature considérée comme une tauromachie'. In dit poëtische essay, dat Leiris tussen 23 december 1945 en 10 januari 1946 schreef, vergelijkt hij de auteur van een autobiografie met een stierenvechter. Een belangrijke overeenkomst tussen de stierenvechter en de auteur van een autobiografie is volgens Leiris dat ze zich allebei aan een gevaar blootstellen. De stierenvechter riskeert zijn leven; de schrijver van een autobiografie die zich in zijn tekst verbergt én blootgeeft, loopt het risico bespot, veroordeeld of verkeerd begrepen te worden. In de ogen van Leiris is een schrijver van een autobiografie iemand die het gevaar opzoekt: 'Le matador qui tire du danger couru occasion d'être plus brillant que jamais et montre toute la qualité de son style à l'instant qu'il est le plus menacé: voilà ce qui m'émerveillait, voilà ce que je voulais être' (Leiris 1946: 12). Net als de stierenvechter moet de

⁴⁰ Cf. : 'We zullen het hele boek door moeten wandelen, van achteren naar voren en weer terug. En dan nog alle zijpaadjes, die zullen we ook moeten bewandelen. En daar weer de zijpaadjes van, die ook' (1994: 219).

⁴¹ Daniël Rovers (2003: 322) wijst in zijn artikel over ethiek in *Rachels rokje* op het feit dat 'Skatsjok' een allusie op Leiris' essay bevat.

auteur van een autobiografie zich aan bepaalde regels houden. Zo moet hij met een maximum aan eerlijkheid en luciditeit over zichzelf schrijven: ‘dire toute la vérité et rien que la vérité’ (Leiris 1946: 19). Deze regels dienen er volgens Leiris niet toe om de stierenvechter (en dus ook de auteur) te beschermen. Ze zorgen er integendeel voor dat het gevaar no groter wordt.

Leiris gaat in zijn inleiding ook in op het feit dat het bij een stierengevecht niet alleen op aankomt de stier af te maken. Essentieel is veeleer de bijzondere, *esthetische* manier waarop dat dan gebeurt:

mais elle [la règle tauromachique] présente aussi un aspect esthétique: c’est dans la mesure où l’homme ‘se profilerait’ comme il le faut lorsqu’il donnera son coup d’épée que dans son attitude il y aura cette arrogance; c’est dans la mesure également où ses pieds resteront immobiles au cours d’une série de passes bien serrées et bien liées, la cape se mouvant avec lenteur, qu’il formera avec la bête ce composé prestigieux où l’homme, étoffe et lourde masse cornue paraissent unis les uns aux autres par tout un jeu d’influences réciproques (Leiris 1946: 20-21).

Dit esthetische⁴² aspect vinden we terug in de autobiografie, die - zo stelt Leiris - eveneens een speciale vorm moet hebben. *L’age d’homme* is bijvoorbeeld fragmentarisch van opzet. Leiris schrijft over zichzelf via een aantal mythologische figuren zoals Lucretia en Judith.

Het zou ons te ver leiden om hier uitgebreid op de autobiografie-specialist Leiris en zijn analogie tussen de stierenvechter en de auteur in te gaan. Waar het mij hier vooral op aan komt is de literatuuropvatting die uit zijn tekst naar voren komt. Voor Leiris zijn eerlijkheid en authenticiteit essentiële kenmerken van een autobiografie. Essentieel is zeker ook het eerder gesignaleerde idee van gevaar. Een waarachtig auteur is volgens Leiris een auteur die schrijft alsof zijn leven ervan afhangt, een auteur dus die zich volledig in zijn schrijftuur engageert: ‘Il s’agissait moins là de ce qu’il est convenu d’appeler ‘littérature engagée’ que d’une littérature dans laquelle j’essayais de m’engager tout entier’ (Leiris 1946: 15). Kortom, een waarachtig auteur gedraagt zich in de ogen van Leiris als een stierenvechter die verlangt naar de spitse horens van de stier: ‘d’introduire ne fût-ce que l’ombre d’une corne de taureau dans une oeuvre littéraire’ (Leiris 1946: 11). Naar mijn idee is het vooral naar dit idee van de auteur die niet zomaar verhaaltjes vertelt maar die bij het schrijven alles op het spel zet en dus als het ware stierenhorens in zijn boek stopt dat Mutsaers in *Rachels rokje* instemmend verwijst. Het idee dat een schrijver zich volledig in zijn schrijftuur moet engageren maakt immers ook deel uit van haar poëtica. Het gaat Leiris in zijn poëtica inleiding in feite om literatuur als een vorm van noodweer of zelfverdediging. Deze bijzonder ‘eerlijke’ manier van schrijven moet zowel bij de schrijver als bij de lezer tot exaltatie leiden (Rovers 2003: 322): ‘mettre son coeur à nu, écrire ce livre sur soi-même où serait poussé à tel point le souci de sincérité que, sous les phrases de l’auteur, “le papier se riderait et flamberait à chaque touche de la plume de feu”’ (Leiris 1946: 16). Deze uiterste gedrevenheid is ook een fundamentele eigenschap van

⁴² Cf. hierbij: ‘Me dévoiler devant les autres mais le faire dans un écrit dont je souhaitais qu’il fût bien rédigé et architecturé, riche d’aperçus et émouvant, c’était tenter de les séduire pour qu’ils me soienet indulgents, limiter – de toutes façons – le scandale en lui donnant forme esthétique’ (Leiris 1946: 14). Het idee dat de lezer als het ware verleid moet worden herinnert aan Roland Barthes ‘erotische teksten’.

Mutsaers' schriftuur.

Wanneer Mutsaers in *Rachels rokje* op Leiris' analogie tussen de stierenvechter en de auteur zinspeelt, kan dat ongetwijfeld worden gelezen als een poëtische uitspraak die haar eigen roman op bedekte wijze typeert. Rachel Stottermaus vermeldt niet alleen de auteur die stierenhorens in zijn boek stopt, maar ook de auteur die dennennaalden in zijn boek strooit. Hiermee alludeert ze op de auteur van *Rachels rokje*. Het motief van de dennennaalden⁴³ loopt immers door de hele roman⁴⁴. Rachels commentaar op het feit dat *Rachels rokje* louter dennennaalden bevat - die net als stierenhorens puntig en dus gevaarlijk zijn - suggereert dat Mutsaers' eigen roman tot de 'stierenvechterboeken' behoort waarover Leiris het in zijn inleiding heeft. De soms zeer gedreven en bevlogen toon van *Rachels rokje* suggereert dat ook hier de inzet hoog is. Ook de manier waarop de inmiddels volwassen Rachel Stottermaus haar opvattingen en ideeën verdedigt kan met de levensgevaarlijke praktijk van de stierenvechter vergeleken worden⁴⁵.

Een ander procédé dat verband houdt met de identiteitsproblematiek en eerder al ter sprake kwam in verband met *Zeepijn* is het genereren van anagrammen. Rachel Stottermaus is immers een anagram van Charlotte Mutsaers. In *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman* gaat Bart Vervaeck in op de identiteitsproblematiek in de postmoderne roman. Volgens hem (1999a: 69-70) is identiteit in postmodernistische romans altijd problematisch en paradoxaal:

Het ik beschrijven is het ik doden, het gaat op in het andere en de anderen, wat je de verandering of veranderlijkheid van het ik zou kunnen noemen. De termen wijzen op de cruciale kenmerken: het zelf bestaat alleen als ander die steeds verandert, zodat elke vorm van identiteit altijd op het punt staat te verdwijnen.

Het stabiele 'ik' wordt in zogenaamde postmodernistische romans dus door de taal gerelativeerd en uitgewist. Vervaeck somt in zijn boek een aantal procédés op die auteurs van postmodernistische boeken hanteren om hun ambivalente houding ten opzichte van het identiteitsconcept duidelijk te maken. De uitwissing van het 'ik' via de taal (1999a: 74) komt vooral tot uitdrukking in een aantal taalspelletjes. Vervaeck noemt onder meer het procédé dat erin bestaat namen maar één keer in een boek aan bod te laten komen (1999a: 74) en de verandering, de vervorming van een naam (1999: 75). Het veranderen, metamorfoser van een naam⁴⁶ heeft onder meer als effect dat de eigennaam zijn identiteitsstichtende functie verliest. Ik denk in dit verband aan Hafid Bouazza, die in zijn

⁴³ De dennennaalden worden dan zowel met Rachels vader als met haar geliefde Douglas Distelvink in verband gebracht. Op die manier worden de twee personages met elkaar geassocieerd en wordt gesuggereerd dat Douglas een soort vadersurrogaat is. Via het motief van de dennennaalden creëert Mutsaers in *Rachels rokje* extra betekenis.

⁴⁴ Men zou hier wellicht ook aan een boek van Mutsaers kunnen denken dat na *Rachels rokje* is verschenen en dat ook heel wat dennennaalden bevat: de essaybundel *Zeepijn*. De manier waarop Mutsaers in *Zeepijn* probeert aan te tonen dat de dennen en de zee samenhangen, getuigt ook van grote gedrevenheid. Ook hier heeft men soms de indruk dat het om een kwestie van leven of dood gaat.

⁴⁵ Ik zal hier niet verder op Mutsaers' allusie op Leiris' tekst ingaan, dit complexe onderwerp biedt immers stof voor een artikel op zich. Ik wilde hier alleen laten zien hoe Mutsaers met behulp van een intertekstuele allusie het thema van het schrijven over het 'ik' aan de orde stelt. In de allusie op Leiris wordt dan vooral het gevaarlijke aspect van het schrijven over het 'ik' geaccentueerd.

⁴⁶ Vervaeck (1999a: 75) geeft in dit verband het voorbeeld van een roman van Brakman waarin een zekere Rasumowsky opduikt die later metamorfoseert in Ramusowsky, Rasumovsky, Rukusofsky...

autobiografische notities *Een beer in een bontjas* niet alleen zichzelf, maar ook een zekere Haaris Boelfachr (2004: 100) opvoert. Vervaeck (1999a: 76) noemt in dit verband ook Mutsaers' anagram Rachel Stottermaus. Hij stelt dat dergelijke taalspeltje de 'levensechtheid' van het personage uiteraard verminderen. Het identiteitsstichtende karakter van de naam gaat op die manier immers verloren. De naam Rachel Stottermaus is vanuit Vervaecks postmodernistische perspectief een taalspel, een construct dat suggereert dat Rachel geen levensecht personage is. Vervaeck sluit zijn bespiegelingen over de vervorming van eigennamen in postmodernistische romans dan ook als volgt af: 'Al deze speltjes met de eigenaam wissen het eigene van die naam uit. De naam is, net als de wereld en het subject, gebouwd op ficties, hij is niet origineel of persoonlijk, maar geleend' (1999a: 77).

Mutsaers' gebruik van het anagram Rachel Stottermaus in *Rachels rokje* kan echter op nog andere manieren worden uitgelegd. Zo kan men moeilijk negeren dat het anagram Rachel Stottermaus toch ook naar de auteur van *Rachels rokje* verwijst. Dat is des te opmerkelijker omdat in *Rachels rokje* bij herhaling gesuggereerd wordt dat er een band bestaat tussen schrijfster, verteller en personage. Dat het vertellende ik en het handelende personage zo nauw met elkaar verbonden zijn en dat de twee personages tot eenzelfde instantie behoren, valt niet alleen af te leiden uit de bijzonder bevlogen manier waarop de verteller Rachels manier van leven verdedigt, maar ook uit een aantal hints. Zo vernemen wij (1994: 120, 123) dat Rachel Stottermaus een hond heeft die Toetsie heet. In plooi 37 blijkt dan opeens dat ook de verteller een hond heeft met deze naam (1994: 203). Ook het motto van Mutsaers' roman, een gedicht van Marina Tsvetajeva waarin het lyrisch ik afscheid neemt van haar jeugd is een zinspeling op het feit dat *Rachels rokje* zich laat lezen als een soort afscheid van de jonge jaren.

De band tussen schrijfster en verteller (en dus ook tussen schrijfster en personage) wordt niet alleen gesuggereerd door het anagram, maar ook door een aantal allusies. In 'Rachels rokje revisited' vernemen we bijvoorbeeld zijdelings (1994: 250) dat de verteller net als Charlotte Mutsaers in 1942 geboren is. Het verhaal speelt zich af in Amsterdam en de verteller noemt en passant de locaties Utrecht en Oostende (1994: 262). Mutsaers is in Utrecht geboren en opgegroeid en Amsterdam en Oostende zijn niet toevallig twee van Mutsaers' drie woonplaatsen. Rachel Stottermaus junior heeft een moeilijke relatie met haar moeder terwijl ze met de creatieve vaderfiguur bijzonder goed kan opschieten. Uit kranteninterviews met Mutsaers weten we dat deze situatie vergelijkbaar is met haar eigen gezinssituatie. Eerder hebben we gezegd dat Rachel Stottermaus bevriend is met de dichteres Blanche de Crayencour (1994:288), het personage dat 'CM' aan het einde van *Kersebloed* en *Zeepijn* ondervraagt. Overigens verwijst niet alleen de anagramatische naam Rachel Stottermaus naar Charlotte Mutsaers, maar ook een van de bijnamen die Douglas Distelvink Rachel in de roman geeft: Karelkje (1994: 285), de mannelijke vorm van Charlotte. Het feit dat Douglas Rachel 'Karelkje' noemt is niet alleen een allusie op Douglas'

homoseksuele neigingen, maar zeker ook op de schrijfster van *Rachels rokje*. Een andere verwijzing komt voor in plooi 2, waar de verteller zegt: ‘Daarom, het doet me toch altijd weer wat als iemand zegt: “Die familie Stottermaus kunnen ze maar het best met wortel en tak uitroeien”, want die tak dat is zij’ (1994: 26). Het woord tak verwijst hier naar Mutsaers’ eigen naam, die zoals eerder gezegd in *Hazepeper* etymologisch als ‘takkenbossen’ wordt uitgelegd. Het feit dat Rachel Stottermaus in verband wordt gebracht met een tak is dus een knipoogje naar de lezer die *Hazeper* heeft gelezen. En er zijn nog meer aspecten die maken dat men Rachel Stottermaus in verband brengt met haar schepster. Ik denk hier bijvoorbeeld aan een aantal van Rachels opvattingen zoals haar grote dierenliefde en het feit dat ze de vooruitgang eerder als een teruggang ervaart. Opvattingen die we ook met Mutsaers associëren. Voorts behoren een aantal auteurs die Rachel in de roman noemt tot Mutsaers’ favoriete kunstenaars.

Interessant is wellicht ook de volgende parallel: In *Rachels rokje* vraagt Douglas Rachel naar de allermooiste zin die ze sinds haar ontmoeting met hem heeft gelezen. Het is een zin uit Becketts *Eindspel*: ‘Vooruit schiet op, wat wilt u nu eigenlijk van me, ik moet mijn kerstboom gaan versieren’ (Beckett geciteerd in Mutsaers 1994: 121). In ‘Ik sprak met dennenaalden, pijnappels en vissen. 5 Zelfportret als kerstboom of weemoed onverklaarbaar’ legt Mutsaers (1994e: 555) uit waarom⁴⁷ precies deze zin uit *Eindspel* volgens haar tot de aantrekkelijkste zinnen uit de wereldliteratuur behoort.

Het zou hier weinig vruchtbaar zijn om nog andere parallellen tussen Rachel Stottermaus en Charlotte Mutsaers op te sommen. Opmerkelijk is hoe dan ook dat in *Rachels rokje* de traditionele grenzen tussen (schrijvers)persona, verteller en personage gaan vervagen. Dit vormt echter geenszins een uitnodiging aan de lezer om Rachel Stottermaus zonder meer aan Charlotte Mutsaers gelijk te stellen. Integendeel, het illustreert veelmeer de complexiteit van de narratologische situatie in Mutsaers’ roman. Deze complexe situatie maakt in ieder geval duidelijk dat Mutsaers het schrijven over het ‘ik’ problematiseert.

De narratologische procédés die in *Rachels rokje* gehanteerd worden, zijn typerend voor postmodernistisch proza. Ze illustreren het wereld- en mensbeeld van het postmodernisme en ook de taalopvatting die auteurs van postmoderne romans erop na houden. Naar mijn idee brengen de gebruikte procédés de paradoxale dimensie van het schrijven over ‘identiteit’ in Mutsaers’ roman goed tot uitdrukking. Aan de ene kant is er heel duidelijk een poging tot identiteitsconstructie. In *Rachels rokje* wordt een ‘zelf’ opgevoerd. Maar aan de andere kant is de roman ook doordrongen van het besef dat een stabiele identiteit niet bestaat en dat het ‘ik’ beschrijven impliceert het ik te doden, zoals Vervaeck het in zijn boek formuleert. Vandaar dus dat een reeks realistische procédés

⁴⁷ Cf. Mutsaers (1994 e: 555) vindt de zin zo mooi omdat hij blijkbaar naar het slot van Voltaires *Candide* verwijst: ‘Dat is mooi gezegd, maar wij moeten onze tuin bewerken’. Bovendien illustreert de zin volgens haar dat ook Becket belang hecht aan het versieren van kerstbomen: ‘Ook Becket droeg een kerstboom in zijn borst’ (Mutsaers 1994e : 555).

in de roman afgewezen of geparodieerd en gesaboteerd worden. De relatie tussen taal en 'ik' wordt in Mutsaers' roman bij herhaling tot onderwerp gemaakt. Vervaeck schrijft over het 'ik' in de postmoderne roman: 'het zelf bestaat alleen als ander die steeds verandert, zodat elke vorm van identiteit altijd op het punt staat te verdwijnen' (1999a: 70). De raadselachtige slotzin van *Rachels rokje* 'Degeen die u voor u heeft is iemand anders' (1994: 311) is symptomatisch voor deze problematiek van de veranderlijkheid die in het hele boek aan de orde wordt gesteld.

3 Parenthese: Het be- en vernoemen van namen als strategie voor identiteitsconstructie

Wat schuilt er dan in's hemelsnaam in een naam? Alles. En dat is precies zoveel als de drager ervan bij elkaar fantaseert in zijn eigen brein. (Mutsaers 1994: 22)

In verband met de identiteitsproblematiek wil ik hier een korte parenthese inlassen over de fundamentele rol die de naamgeving in Mutsaers' teksten speelt. Men zou het vernoemen van namen, het genereren en metamorfoserende van namen in Mutsaers' schriftuur immers kunnen lezen als een poging om aan de etiketten en vooroordelen van de 'communis opinio' te ontsnappen.

Het motief van de als inperkend ervaren naam zit reeds in een van Mutsaers' vroege boeken, met name *Hazepeper*. Na een speelse opsomming van woorden die het begrip 'haas' bevatten, volgt de etymologische verklaring van Mutsaers' naam (1985: 9). Al snel wordt duidelijk dat de omgeving van de ik-figuur een afwijzende houding aanneemt tegenover deze naam. Hij geeft aanleiding tot pesterijen op school en wordt door de ik-figuur zelf met fascisme in verband gebracht. Typerend voor Mutsaers' 'poëtica van het suggereren' is dat deze associatie met het fascisme niet verder geëxpliciteerd wordt. De situatie herinnert aan de eerder besproken situatie van de geblokkeerde identiteit. Het 'ik' van *Hazepeper* kan zich niet volledig ontplooien omdat anderen het blokkeren. De opvallend stellig geformuleerde wens van de ik-figuur om van naam te veranderen⁴⁸ laat zich dan ook lezen als een poging om aan de negatieve connotaties van de naam in de buitenwereld, maar allicht ook in de verbeelding van de ik-figuur te ontkomen. De nieuwe naam kan als een soort vluchtlijn⁴⁹ worden beschouwd.

In de inleiding tot dit proefschrift hebben we gezien dat processen van be- en vernoemen een fundamentele rol spelen in identiteitsconstructies. Daarbij werd duidelijk dat be- vernoemen een performatief karakter heeft. Het voorbeeld van homoseksuelen en lesbiennes in het koloniale Hong Kong die zichzelf nieuwe namen gaven om tegen de vooroordelen van de normatieve samenleving in te gaan, vormde een goede illustratie voor het performatieve karakter van benoemen en vernoemen:

⁴⁸ 'Had ik het zelf voor het zeggen, dan stak ik de brand in al die houtstapeltjes. Dan zou mijn wapen er na een kleine ingreep veel leuker uitzien en minder fascistisch ook. Zijn hazen niet evenzeer een bosproduct als takkenbossen. Mutshaas wil ik heten!' (1985: 9).

⁴⁹ Ik ontleen de term 'vluchtlijn' aan Gilles Deleuze. De vluchtlijn heeft bij Deleuze een duidelijk positieve connotatie, een vluchtlijn biedt immers een ontsnappingsmogelijkheid. Zie ook hoofdstuk 3 B 6.

Their engagement in different forms of self-narration, including the acquisition of self-defined labels, formation of and participation in lesbian groups, are strategies of intervention in cultural, social, economical and political practices by posing challenges to the dominant social order as they struggle to assert their very being and to claim critical space for alternative life styles. It is through such creativity in identity constitution that their power to resist the forces that subject them, while at the same time enabling them to become subjects through discourse, is revealed. (Sik Ying Ho, Kat Tat Tsang in Howarth 2000b)

Iets of iemand een nieuwe naam geven heeft dus meer effect dan men op het eerste gezicht zou kunnen denken. Slavoj Žižek (1999: xiv) drukt het als volgt uit: ‘naming is not just the pure nominalistic game of attributing an empty name to a preconstituted subject. It is the discursive construction of the object itself’. Het vervormen van een naam maakt deel uit van de complexe strategieën die gehanteerd worden bij het construeren van een identiteit. Het in zijn vrijheid ingeperkte, door de ‘ander’ geblokkeerde subject (of de onderdrukte groep) kiest dan een naam waarmee het (hij) zich beter kan identificeren.

Ook al is er een verschil in context, de metamorfose van Mutsaers naar Mutshaas kan in het licht van deze theorie van het performatieve karakter van het be- en vernoemen worden gelezen en als een soort ontsnappingsmogelijkheid worden beschouwd. De ik-figuur in *Hazepeper* is op zoek naar een ‘achterdeurtje’ om aan de etiketten die de buitenwereld haar opplakt te ontkomen. Ze steekt als het ware de brand⁵⁰ in haar eigen naam, die blijkbaar met schuld beladen is, om vervolgens zelf een nieuwe naam te kiezen. Pieter de Buysser (2000: 9) leest de oude naam als een symbool van de heersende identiteit. De figuur van de wilde en onaangepaste haas biedt dan een aantal karaktereigenschappen waarmee het vertellende ik zich blijkbaar beter kan identificeren. Op de haas als identificatieobject en de verschillende krooppunten die hij in *Hazepeper* oproept, ga ik in de casestudies nog uitgebreid in (Hoofdstuk 8.1.1). Hier gaat het mij in de eerste plaats om de metamorfose van de naam. Interessant is dan dat de nieuwe naam ‘Mutshaas’ het motief van het vluchten als het ware bevat. De haas wordt in *Hazepeper* immers onder meer opgevoerd als een dier dat permanent op de vlucht is: ‘Als een soort bliksemschicht schiet hij door het veld en juist als de honden hem vlak op de hielen zitten maakt hij een haarscherpe hoek, zodat ze voortdurend het spoor bijster zijn’ (1985: 10). De metamorfose van Mutsaers naar Mutshaas kan als zo’n ‘haarscherpe hoek’ worden geïnterpreteerd. Door het vernoemen van Mutsaers in Mutshaas heeft de ik-figuur zich als het ware opnieuw verzonnen (‘reinvented’). De Buysser (2000: 9) drukt het als volgt uit: ‘Het is daar, in de brandende takkenbossen, dat zij, het evenement met de naam Charlotte Mutsaers, het woord kan nemen, kan spreken, haar identiteit kan uitspreken zodat ze vrijelijk vis, konijn en giraf en wijze vrouw kan worden en alleen vandaar, vermoed ik, is het dat zij, tegen het heersende in, kan zeggen “ik”’. Kortom, het metamorfoser van de naam laat zich hier lezen als een mogelijke reactie op het blokkeren van een identiteit. Een ‘ik’ heeft de indruk dat het niet helemaal zichzelf kan zijn omdat een ‘vijand’ zijn identiteit blokkeert. Subjecten hebben verschillende alternatieven om op een soortgelijke blokkering te reageren. Een mogelijkheid zou

⁵⁰ Cf.: ‘Had ik het zelf voor het zeggen dan stak ik de brand in al die houtstapeltjes’ (Mutsaers 1985: 9).

bijvoorbeeld kunnen zij dat het 'ik' probeert om de Andere, de 'vijand' te benoemen via de constructie van equivalentieketens. Het metamorfoserende van de naam (en van de identiteit) is een andere oplossing.

Het motief van de negatief geconnoteerde naam die een personage inperkt, wordt ook uitgewerkt in *Rachels rokje*. Hier is het de naam Rachel Stottermaus die een zekere schuld lijkt te bevatten. Zoals gezegd wordt in *Rachels rokje* gesuggereerd dat Rachels vader zich tijdens de Tweede Wereldoorlog niet helemaal politiek correct gedragen heeft. De Duits klinkende naam Stottermaus roept dan ook onder meer fascistische connotaties op. Het idee dat aan de naam een zekere schuld kleeft, wordt nog eens extra beklemtoond door de rare combinatie van een Duits klinkende achternaam met een Joodse voornaam. Vandaar ook dat Rachel zich voor haar naam schaamt en jaloers is op andere figuren die minder omineuze namen hebben, zoals Nadja uit Bretons bekende surrealistische boek: 'Daarom kun je veel beter een kiem van Russische hoop in je naam dragen dan een lexicaal tot wasdom gekomen Duitse wraak' (Mutsaers 1994: 85). Het idee haar naam af te korten tot Rachel S. (1994: 27) blijkt echter geen goed idee, de afkorting biedt immers geen echte ontsnappingsmogelijkheid. Het vluchten, het zoeken naar ontsnappingsmogelijkheden⁵¹ is dus niet enkel in *Hazepeper*, maar ook in *Rachels rokje* een belangrijk motief.

Ook Marc Reugebrink gaat in (in Hermans 2000: 41-42) op het gegeven dat de namen die Mutsaers in haar boeken gebruikt vaak iets onheilspellends oproepen. Hij noemt in dit verband het eerder vermelde anagram Rosa Mettelstrauch, dat in *Zeepijn* opduikt: 'een naam waarmee we immers weer volop in het Duitse struikgewas zitten' (Hermans 2000: 41). Het gebruik van namen die een zeker 'onheil', een schuld blijken te bevatten en het daaraan gerelateerde verlangen naar een nieuwe naam die betere identificatiemogelijkheden biedt, staat allicht in verband met de identiteitsproblematiek in Mutsaers' schriftuur. Mutsaers' 'ikken' ervaren hun identiteit als geblokkeerd en koesteren bijgevolg de ambitie om de antagonistische kracht die daarvoor verantwoordelijk is te benoemen en zichzelf te vernoemen om zo aan de blokkering van de identiteit, de 'etikettering' van buiten te ontsnappen. Het metamorfoserende van namen hoort met andere woorden bij de complexe strategieën van identiteitsconstructie.

4 'Essayisten die over andere schrijvers spreken, hebben het op indirecte wijze vaak over zichzelf'⁵². Over een paradoxale strategie

Ik denk dat diep in het achterhoofd van menig schrijver een vonk hoop leeft met de potentie van een vulkaan, dat hij zich al schrijvende een nieuwe familie zal verwerven. Een kleine familie waarmee hij misschien enkele gevoelens zal delen die hij in het gewone leven niet kan of niet wenst te tonen. Geheime

⁵¹ Het motief van het vluchten in Mutsaers' roman kan overigens gekoppeld worden aan een ander motief dat eveneens in *Rachels rokje* wordt uitgewerkt: het motief van de metamorfose. Ook het veranderen in iets anders kan immers als een ontsnappingsmogelijkheid, als een reactie op het blokkeren van de identiteit worden gezien. Ik zal het motief van de metamorfose in *Rachels rokje* verderop bespreken (Hoofdstuk 3 B 6.3).

⁵² Beekman (1998: 355).

gevoelens. Waarover hij niet spreken kan, juist dáároveň wil hij schrijven. (Mutsaers 1990: 109)

Zoals we hebben gezien gaat de discoursstheorie van Laclau en Mouffe ervan uit dat identiteiten op een discursieve manier geconstrueerd worden via het mechanisme van de identificatie en de constructie van equivalentieketens⁵³. Aangezien ik onder andere wil nagaan hoe Charlotte Mutsaers haar sociale identiteit construeert, ligt het voor hand dat ik mij in mijn lectuur ook toespits op de discourses waar ze zich in haar schriftuur mee identificeert. Ik zal mij daarbij niet alleen concentreren op de discourses zelf, maar ook op enkele van de vele figuren en auteurs die deze discourses in Mutsaers' teksten belichamen. Zij fungeren immers als identificatieobjecten en maken het Mutsaers mogelijk om zich in het literaire veld en daarbuiten te positioneren en haar poëtica en opvattingen in het algemeen uit te dragen.

Het schrijven over verwante auteurs is al een oud verschijnsel. Klaus Beekman (1998: 355) stelt dat het zoeken naar verwante zielen iets is dat men in alle soorten essays kan observeren. Reeds Montaigne, die doorgaans als oervader van het moeilijk te classificeren genre wordt beschouwd, schreef in zijn stukken over verwante zielen. Opvallend is volgens Beekman echter dat deze zoektocht naar een nieuwe, 'papieren' familie tegenwoordig vooral bij essayisten van meer verhalende, romaneske essays voorkomt. Hij (1998: 355) verwijst ter illustratie naar Charlotte Mutsaers, die het zoeken naar een 'artistieke familie' inderdaad herhaaldelijk in haar essays heeft gethematiseerd. De meest expliciete thematisering van haar zoektocht naar verwante kunstenaars kan men in haar essaybundel *Kersebloed* aantreffen. In Mutsaers' latere essaybundels, zoals *Paardejam* en *Zeepijn*, is deze zoektocht beslist ook aanwezig, maar wordt ze minder expliciet tot onderwerp van de teksten gemaakt.

In het hierboven aangehaalde citaat uit *Kersebloed* schrijft Mutsaers dat menig schrijver de hoop koestert om zich al schrijvend een familie te verwerven. Het ligt voor de hand deze uitspraak te lezen als een poëtische uitspraak en hem te betrekken op *Kersebloed* en op Mutsaers' schriftuur in het algemeen. Ook in het motto van het poëtische 'Plaatstaal, bloed en de logica van het gevoel', een citaat van Jules Renard, wordt op het idee van een 'literaire familie' gealludeerd:

*Vaak bevangt ons het verlangen onze
natuurlijke familie te ruilen voor
een literaire familie van eigen keus
teneinde tegen de schrijver van een
ontroerende bladzijde te kunnen
zeggen: 'Broeder'* (Jules Renard geciteerd in Mutsaers 1990: 106).

Het is niet onlogisch dat Mutsaers het thema van het zoeken naar verwante kunstenaars vooral in het vroege *Kersebloed* aan de orde stelt. We hebben er eerder al op gewezen dat *Kersebloed* in een aantal opzichten programmatischer is dan de latere bundels. We kunnen Mutsaers' expliciete

⁵³ Cf. 'As Laclau and Mouffe see it, identities are not only discursively constructed by means of a logic of difference, but also through a logic of equivalence, which allows a particular group to identify its own struggle with the struggle of other groups. This serves to universalize these particular struggles, and helps simplify the social and political space groups and individuals find themselves in (Spinoy 2006: 6).

passages over het creëren van een nieuwe familie zien als een soort handleiding voor de lezer, als een plaatsbepaling die zij in haar latere bundels waarschijnlijk minder noodzakelijk acht.

In Mutsaers' dankrede voor de Jan Greshoffprijs, die ze kreeg voor *Kersebloed*, keert de ambitie om een 'papieren familie' te genereren eveneens terug. Mutsaers omschrijft (2000: 133) *Kersebloed* in haar rede immers als een roman met een happy-end, omdat de hoofdfiguur op haar zoektocht een aantal personages ontmoet 'zodat die hoofdfiguur na afloop kan bogen op een nieuwe, zij het grotendeels papieren familie'⁵⁴. Uit deze en soortgelijke passages blijkt dat de creatie van een literaire familie in Mutsaers' poëtica een fundamentele rol speelt.

Op Mutsaers' neiging om zich in haar teksten met verwante figuren te omringen werd in de secundaire literatuur al herhaaldelijk gewezen⁵⁵. Meestal wordt het verschijnsel echter enkel genoemd en wordt er nauwelijks ingegaan op de bijzondere manier waarop Mutsaers zich bepaalde figuren als het ware toeëigent en op de verschillende procédés die ze bij het portretteren van auteurs hanteert. Hierop en op een aantal andere vraagstukken die met het mechanisme van de identificatie in verband kunnen worden gebracht, zal ik in wat volgt nader ingaan. Daarbij zal ik eerst enkele algemene opmerkingen maken bij het mechanisme van de identificatie in Mutsaers' schriftuur. Ik zal met name een aantal procédés nader belichten die Mutsaers hanteert wanneer ze een kunstenaar 'voorstelt'. Nadien hoop ik in drie gedetailleerde casestudies te illustreren hoe Mutsaers zich aan de hand van haar auteursportretten op een indirecte manier in het literaire veld positioneert en haar literatuuropvatting tot uitdrukking brengt.

'Waarover hij niet spreken kan juist dáároveň wil hij schrijven'⁵⁶

Mutsaers' ambitie om met verwante figuren een 'literaire familie' te scheppen kan in verband worden gebracht met de problematiek van de geblokkeerde identiteit. Eerder in dit hoofdstuk heb ik geïllustreerd dat Mutsaers de relatie tussen taal en identiteit bij herhaling problematiseert. Het maakt deel uit van haar poëtica dat ze niet op een directe manier over zichzelf wil schrijven⁵⁷. We kunnen in dit verband denken aan de essaybundel *Zeepijn*, die we als een niet-transparante autobiografie of zelfportret hebben gelezen. In *Zeepijn* zorgt onder meer het perspectief van de 'nauwe blik' ervoor dat de taal toch als medium kan fungeren waarmee een zelfportret kan worden gemaakt. Ook het schrijven over verwante auteurs kan in het licht worden gezien van de weigering om zichzelf direct te portretteren. Aangezien het binnen een 'poëtica van het suggereren' zoals die

⁵⁴ In het kader van *Kersebloed* krijgt het idee van een 'artistieke familie' die men zelf kan kiezen nog extra betekenis, doordat de moeilijke relatie met de 'echte' familie die men nu eenmaal niet kan kiezen een centraal motief in de bundel is. In dit licht zou het genereren van een 'literaire familie' kunnen worden gelezen als een soort compensatiestrategie: de 'literaire familie' als een surrogaat voor de 'echte' familie, die niet als een toevluchtsoord kan fungeren.

⁵⁵ Cf. Beekman (1998: 356), Note (1992: 34) en Monna (1997: 47).

⁵⁶ Mutsaers (1990: 109).

⁵⁷ Cf.: 'De paradox is deze: wil een auteur werkelijk iets onthullen van de diepte van zijn persoon, wat geen verwonderlijk streven is, dan doet hij er goed aan die persoon af en toe eens in zijn woorden te laten onderduiken' (Mutsaers 1996: 152).

van Charlotte Mutsaers onmogelijk is om op een directe manier over zichzelf te schrijven, moet dat op een indirecte manier gebeuren. Het scheppen van een ‘papieren familie’ kan derhalve worden opgevat als een strategie om over het ‘ik’ te schrijven. Janita Monna (1997: 47-48) suggereert iets dergelijks wanneer ze schrijft: ‘Wat Charlotte Mutsaers doet, is wat Cyrille Offermans ooit over Michel de Montaigne schreef: “Het is op het eerste gezicht nogal paradoxaal dat hij een beeld van zichzelf wil geven, maar dat in hoge mate doet via andere auteurs”⁵⁸. Op dit paradoxale mechanisme ga ik in het vervolg van dit hoofdstuk nader in.

Wanneer Mutsaers in *Kersebloed* (1990: 109) over de kunstenaar schrijft: ‘Waarover hij niet spreken kan, juist dáárover wil hij schrijven’ refereert ze aan Wittgensteins beroemde uitspraak: ‘Was sich überhaupt sagen lässt, lässt sich klar sagen; und wovon man nicht reden kann, darüber muss man schweigen’. Mutsaers keert Wittgensteins stelling echter om. Ze typeert de schrijver als iemand die het ‘onzegbare’ toch wil zeggen. De kunstenaar probeert een vorm te vinden voor datgene wat per definitie geen vorm kan hebben. Aangezien men het ‘onzegbare’ niet direct benoemen kan, kan de auteur enkel op het onzegbare proberen te *alluderen*. Als men deze gedachte transposeert naar het schrijven over het ‘ik’, dan kan men stellen dat de kunstenaar op zoek is naar strategieën die het hem mogelijk maken het ‘ik’ te evoceren.

Wanneer men Mutsaers’ ‘auteursportretten’ leest, valt op hoe persoonlijk en bevlogen ze de besproken auteurs en hun schrijftuur bespreekt. Ze probeert in haar essays niet om ‘neutrale’ standpunten in te nemen. Het gaat er haar immers juist om haar idiosyncratische visie op de besproken kunstenaar te illustreren. Ze wil vooral laten zien hoe zij het werk van een bepaald auteur ervaart. Het is geenszins haar ambitie een wetenschappelijk artikel te schrijven.

Voor een literaire analyse vanuit een discours-theoretisch perspectief is dan interessant hoe Mutsaers een beeld van een bepaalde kunstenaar construeert. Het is duidelijk dat er in principe eindeloos veel mogelijkheden bestaan om een en dezelfde kunstenaar voor te stellen. Zo kun je Dora Carrington, afhankelijk van het ingenomen perspectief, construeren als een moeilijk te classificeren schilderes die maar weinig van haar werk tentoon stelde, als een geëmancipeerde vrouw die er vooruitstrevende ideeën op nahield op het gebied van seksualiteit en relaties, als een gemarginaliseerde ‘Einzelgängerin’ die steeds weer probeerde om aan de inperkende, normatieve categorieën van haar tijd te ontsnappen, als geliefde en ‘passief aanhangsel’ van een van de belangrijkste leden van de Bloomsbury-groep, de biograaf Lytton Strachey, enzovoorts. Het perspectief dat Mutsaers in haar essay kiest, verradert dus ook iets over haar voorkeuren.

In Mutsaers’ essay over Carrington komen we iets over Carrington te weten, maar tenminste evenveel over de poëtica en de levensvisie van Charlotte Mutsaers zelf. We zien immers welk perspectief ze inneemt bij het introduceren - wat bij Mutsaers dikwijls neerkomt op het verdedigen - van een kunstenaar. Wat we krijgen is niet hét beeld van Dora Carrington, maar Mutsaers’

⁵⁸ Cf. hierbij: ‘Het is op het eerste gezicht wat paradoxaal dat hij [Montaigne] een beeld van zichzelf wil geven, maar dat in hoge mate doet via andere, haast zonder uitzondering klassieke auteurs’ (Offermans 1994: 15).

interpretatie. Door de selectie van bepaalde knooppunten en het verwaarlozen van andere aspecten typeert Mutsaers niet enkel Dora Carrington, maar gedeeltelijk ook zichzelf. Het idee dat ze zich indirect, via het schrijven over andere (geestverwante) kunstenaars, typeert en zich daardoor in het literaire veld positioneert, kan geassocieerd worden met de ideeën van Laclau en Mouffe over identificatie. Zij gaan immers ervan uit dat subjecten in hun pogingen om hun identiteit te stabiliseren permanent bepaalde subjectposities innemen en op die manier hun sociale identiteit articuleren. Ze construeren, benoemen een ‘vijand’ of ‘vijanden’ en genereren equivalentieketens. In mijn analyse wil ik het identificatieproces bij Mutsaers onder de loep nemen.

In de theoretische inleiding hebben we het identificatieproces gedefinieerd als een uitwisselingsproces tussen een binnen en een buiten (het object van identificatie). Daarbij neemt een subject bepaalde eigenschappen van het object van identificatie over, wat een verandering van het subject tot gevolg heeft. Deze voorstelling van zaken zou de indruk kunnen wekken dat de persoon die zich identificeert, haar object van identificatie enkel imiteert en dus relatief passief blijft. In de theoretische inleiding hebben we echter aangetoond dat het zich identificerende subject volgens de discours-theoretici juist bijzonder actief is. Een identificatie impliceert immers niet alleen imitatie, maar ook creatieve interpretatie. Indien met zich met een bepaald object identificeert, gaat men dit object immers op een bepaalde manier interpreteren: ‘We argue that the very act of identification is a creative process, for it is always an individualised interpretation of a collective name and not a perfect imitation of a social category’ (Sik Ying Ho en Kat Tat Tsang in Howarth 2000b: 135). Sik Ying Ho en Kat Tat Tsang (in Howarth 2000b: 135) gaan naar aanleiding van het performatieve vernoemen van namen in op het actieve facet van het identificatieproces:

What is also gained by following this signifying and political play is emphasising the creative dimension of identification which is usually neglected in more traditional accounts: according to the discourse-theory approach developed here identification is discursive but not passive and, furthermore, it frequently entails the active expansion / rearticulation of the discursive space instead of passively reproducing the hegemonic limits of discourse.

Deze creatieve dimensie van identificatie zit ook in het identificatieproces in Mutsaers’ schriftuur. Wanneer ik stel dat Mutsaers zich in haar essays met een aantal kunstenaars identificeert, impliceert dit dus zeker niet dat ze deze kunstenaars zomaar imiteert. We hebben hier niet zozeer met een nabootsing te maken, als wel met een creatieve interpretatie, met een *spiegeling*. Door de figuren en hun schriftuur op haar idiosyncratische manier te bespreken voegt ze iets toe aan het beeld dat van de kunstenaar in kwestie bestaat. Door in *Kersebloed* een stuk te schrijven over Dora Carrington verandert ze het beeld, het discours dat van deze kunstenaars bestaat.

5 ‘Does it work and how does it work?’⁵⁹. Mutsaers’ ‘Deleuziaanse’ manier van lezen

Wanneer ik het over Mutsaers’ identificatie met verschillende kunstenaars heb, heb ik dus altijd een creatief proces op het oog. Eerder heb ik gesignaleerd dat Mutsaers haar literaire voorgangers en

⁵⁹ Deleuze geciteerd in Baugh (2000: 36).

tijdgenoten in haar essays op een bijzondere manier bespreekt. Ze integreert ze om zo te zeggen in haar eigen projecten. Om deze opvallende manier om over kunstenaars en hun werk te schrijven beter te kunnen typeren verwijs ik naar de Franse filosoof Gilles Deleuze⁶⁰ en zijn ideeën over literatuur en ‘lezen’. Die vertonen naar mijn idee immers een aantal overeenkomsten met wat Mutsaers doet met de teksten van andere kunstenaars. Natuurlijk kan ik Deleuzes opvattingen over ‘lezen’ in het kader van dit proefschrift slechts op een vereenvoudigde manier voorstellen⁶¹. Daarbij zal ik voornamelijk gebruik maken van Bruce Baugh’s verhelderende tekst ‘How Deleuze Can Help Us Make Literature Work’.

Gilles Deleuze gaat ervan uit dat men bij het lezen van een literair werk bijna altijd op zoek gaat naar dé betekenis van het boek, naar wat het boek - of de auteur die het heeft geschreven - wil zeggen. Volgens Deleuze is deze traditionele manier van lezen niet interessant en weinig vruchtbaar. Hij is veel meer geïnteresseerd in wat een boek *doet* – in de verschillende effecten die het kan produceren. Een ander probleem dat Deleuze met de hermeneutische traditie heeft, is dat het zoeken naar dé betekenis van een boek per definitie andere wellicht creatievere interpretaties bij voorbaat uitsluit: ‘interpretation is a process of identification: “this means that”. This holds whether interpretation proceeds via analogy, representation or symbolism. In every case, the aim is to assign an identifiable meaning or set of meanings that correspond to a signifier, thereby excluding others (“this means *that*, but *not this other*”)’ (Baugh 2000: 37).

Vandaar dat Deleuze opteert voor een creatieve, als het ware experimentele manier van lezen. In plaats van naar dé betekenis(sen) van een literair werk te zoeken stelt hij voor om de verschillende effecten te traceren die een tekst kan produceren. Deleuze vervangt dus hermeneutische vragen als ‘Wat betekent de tekst?’, ‘Wat is de auteursintentie?’ ‘Wat symboliseert deze metafoor?’ door nieuwe vragen als ‘Hoe functioneert deze tekst?’, ‘Welke effecten produceert deze tekst?’, ‘Met welke andere teksten gaat deze tekst een verbinding aan?’. Voor Deleuze kan een tekst als een *machine* fungeren die bepaalde effecten teweeg brengt. Baugh probeert te verduidelijken wat het begrip ‘effect’ voor Deleuze inhoudt:

their [Deleuze en Guattari] notion of ‘effect’ is also broad, and includes not only a work’s effects on the ideas and feelings of the reader during the course of reading, but changes in the reader’s dispositions, attitudes and behaviours that may link up with other forces affecting the reader, particularly social and political forces, and in such a way that, in the best instances, readers are able to put these forces to work to overcome the inhibiting and restrictive effects of the dominant social forces (Baugh 2000: 34).

Het gaat Deleuze met andere woorden niet alleen om de directe effecten van een tekst op de gevoelens van de lezer. Hij heeft verstrekkendere effecten op het oog. Een tekst kan ervoor zorgen dat een lezer zijn standpunten verandert en hem er eventueel toe aanzetten in opstand te komen tegen onrechtvaardigheden op verschillende terreinen, om op zoek te gaan naar vluchtlijnen om zich

⁶⁰ Zoals we nog zullen zien behoort ook Deleuze tot Mutsaers’ ‘litteraire familie’. Zij heeft zich onder meer laten inspireren door zijn concepten ‘rizoom’, ‘plooi’ en ‘wording’. In het derde hoofdstuk ga ik in op de invloed die deze concepten hebben op Mutsaers’ creatieve praxis.

⁶¹ Mutsaers’ Deleuziaanse, creatieve manier van lezen biedt stof voor een artikel op zich. Ik zal de thematiek hier noodgedwongen eerder schematisch behandelen.

te deterritorialiseren⁶². Dit impliceert dat teksten en dus ook literaire teksten een revolutionair, emancipatorisch potentieel hebben.

Hier wordt ook duidelijk dat de lezer in het perspectief van Deleuze een centralere plaats inneemt dan in andere modellen. In het Deleuziaanse perspectief luidt de cruciale vraag immers niet alleen ‘Hoe werkt het literaire werk?’, ‘Welke effecten kan het literaire werk genereren?’, maar eerder ‘Werkt het literaire werk *voor mij?*’ of, als het om een grotere groep gaat, ‘Werkt het literaire werk voor *ons?*’ (Baugh 2000: 35). Terwijl de ene lezer iets met een literair werk kan doen⁶³, is dat voor een andere lezer misschien helemaal niet het geval. Dat een lezer iets met een bepaalde tekst kan doen impliceert echter niet dat die tekst een intrinsieke literaire kwaliteit heeft (Baugh 2000: 54) of dat hij beter zou zijn dan andere teksten. Het betekent volgens Deleuze alleen dat er tussen de tekst en de bewuste lezer blijkbaar een soort productieve wisselwerking bestaat, dat de bewuste lezer zich in een bepaald opzicht door de tekst aangesproken voelt. Je kunt volgens Deleuze alleen te weten komen met welke boeken je iets kunt *doen* door te lezen, te experimenteren. Hij geeft de lezer dan ook het volgende advies: ‘You see the book as a little non-signifying machine, and the only question is, “Does it work, and how does it work?”’, How does it work for you? If it doesn’t work, if nothing comes through, you try another book’ (Deleuze geciteerd in Baugh 2000: 36).

Wat gebeurt er als een lezer een tekst heeft gevonden die een dergelijke wisselwerking veroorzaakt. Anders dan bij de hermetische lectuur zal hij in ieder geval niet meer proberen dé betekenis op te sporen die in de tekst zelf besloten zou liggen. In de Deleuziaanse manier van lezen gaat het er immers niet om iets te traceren dat al bestaat, maar veeleer om iets nieuws te creëren (Baugh 2000: 38). Vandaar ook dat men Deleuzes verhouding tot teksten experimenteel zou kunnen noemen. Het werkwoord ‘experimenteren’ roept improviseren, creëren, het uitproberen van nieuwe dingen op. Een ‘creatieve’ lezer is volgens Deleuze een soort knutselaar die met het bestaande materiaal iets volkomen nieuws genereert: ‘we can all be *bricoleurs*, using the materials and methods at hand in new and different ways, either aiming at a specific result, or freely experimenting just to see what happens’ (Baugh 2000: 35). Baugh verwijst hier naar Lévi-Strauss’ concept van de *bricoleur* dat ik al eerder heb verhelderd. Zoals gezegd wordt depraktisch aangeegde *bricoleur* voornamelijk gekenmerkt door zijn bijzondere relatie tot het materiaal. De *bricoleur*, knutselaar maakt van concrete, oude, zeer uiteenlopende materialen iets nieuws. Hij gebruikt materialen die vroeger voor een bepaald doel werden gehanteerd nu voor andere doelen. Zo ontstaan er nieuwe verrassende combinaties. De *bricoleur* is iemand die hercombineert en aaneenrijgt. Deleuzes ‘experimentele’ manier van lezen is een soort ‘bricolage intellectuel’⁶⁴.

Deleuze vervangt het hermeneutische interpreteren met andere woorden door het

⁶² Ik ga in het derde hoofdstuk (3 B 6) nader in op de Deleuziaanse term ‘deterritorialiseren’. Vereenvoudigend kan men zeggen dat de term naar een soort bevrijding verwijst: ‘Term [...] that refers to a simultaneous process of fictionalisation, escape from stable states, contiguity, and bifurcation’ (Wolfreys 2002: 25).

⁶³ Deleuze heeft het over ‘something that increases my power of action’ (Baugh 2000: 54).

⁶⁴ Ik ontleen het concept ‘bricolage intellectuel’ aan Lévi-Strauss (1962: 26).

experimenteren. In zo'n experimentele lectuur moet de lezer (zoals een kind) permanent open staan voor onverwachte ontdekkingen. Baugh (2000: 41) haalt het voorbeeld aan van een lezer die bij de lectuur van Zola's *Germinal* inzicht probeert te krijgen in de manier waarop de economische klasse individuele karakters beïnvloedt, maar uiteindelijk het motief van de verslindende machine in het boek ontdekt. Bij een Deleuziaanse tekstbenadering hoeft men zich ook niet tot het lezen van een enkele tekst te beperken. Het kan juist bijzonder vruchtbaar zijn om elementen uit verschillende teksten met elkaar te combineren. Baugh (2000: 46) geeft het voorbeeld van een combinatie van aspecten uit Shakespear's *King Lear* en uit Jane Smile's *A Thousand Acres*. Er bestaan geen regels die a priori bepalen welke teksten met elkaar geassocieerd kunnen worden. Slechts het experimenteren zal leren welke combinaties vruchtbaar blijken en welke niet (Baugh 2000: 47).

'Experimentele' lezers *gebruiken* teksten dus als materiaal om er iets nieuws mee te maken. Vermeldenswaardig lijkt mij in dit verband wat Baugh (2000: 47) over Deleuzes eigen lecturen van filosofische teksten schrijft. Wanneer Deleuze filosofen zoals Nietzsche, Spinoza, Kant, Bergson, Hume en Leibniz leest, dan gaat het hem niet in de eerste plaats om een objectief wetenschappelijk onderzoek naar deze filosofen. Daniël Rovers (2003: 329) schrijft in verband met *Le pli*, Deleuzes studie over Leibniz: 'Deleuzes studie over Leibniz is zeker geen objectief onderzoek naar de grote Duitse filosoof, wiskundige en historicus. Deleuze leest Leibniz naar eigen goeddunken, haalt oude ideeën van Leibniz uit de vergeethoek, poetst ze op en wendt ze aan voor eigen gebruik'. Dit geldt ook voor de andere filosofen waar Deleuze over schrijft. Hij integreert deze auteurs in zijn eigen werk. Het resultaat hiervan kan hybridisch genoemd worden. De resulterende tekst kan dan aan Deleuze-Nietzsche of Deleuze-Spinoza worden toegeschreven. De vraag of Deleuzes lectuur van deze filosofen een 'correcte' is, is in het kader van het Deleuziaanse experimentele lezen volledig onzinnig, omdat het zoals is gebleken niet om het zoeken naar een reeds bestaande betekenis gaat, maar om het scheppen van iets nieuws. Interessant is met andere woorden voornamelijk wat Deleuze met de filosofische teksten *doet* en wat de lezer op zijn beurt met de teksten van Deleuze doet (Baugh 2000: 47).

De manier waarop Mutsaers in haar essays bepaalde auteurs leest en teksten van andere auteurs gebruikt, zou getypeerd kunnen worden als zo'n 'experimentele', Deleuziaanse manier van lezen. Neem bijvoorbeeld het hierboven besproken geval van de hybridische Deleuze-Nietzsche of Deleuze-Spinoza. Zou men in Mutsaers' schriftuur niet ook van Mutsaers-Carrington of Mutsaers-Ponge kunnen spreken? Mutsaers schrijft over kunstenaars zoals Carrington en Ponge, maar ze integreert de teksten van deze auteurs daarbij als het ware in haar eigen werk, ze eigent zich de teksten en in sommige gevallen ook de auteurs toe. Net zoals Deleuze haalt Mutsaers ideeën van andere kunstenaars uit de vergeethoek, 'recyclet' ze als het ware voor eigen gebruik. Ook in het geval van Mutsaers zou het absurd zijn om zich af te vragen of het beeld dat ze op die manier van Carrington of Ponge scheidt, 'correct' is. Mutsaers koestert immers niet de ambitie om een correcte

interpretatie van hun werk te leveren. Ze *interpreteert* de teksten die in haar essays aan bod komen in de meeste gevallen niet, ze *gebruikt* ze. Het zijn teksten waarmee ze iets kan *doen*, die haar ‘power of action’ verhogen, zoals Deleuze het uitdrukt.

Kortom, in een tekst van Mutsaers over Ponge komen we minder te weten over de *betekenis* van deze of gene tekst van Ponge dan over de betekenis van Ponge voor Mutsaers. Het nieuwe dat Mutsaers door haar experimentele manier van lezen creëert en de keuze van de auteurs en teksten⁶⁵ die ze zich toeëigent, zeggen veel over Mutsaers’ conceptie van literatuur en over haar eigen schriftuur. Mutsaers leest de teksten van (geestverwante) auteurs en gebruikt ze voor haar eigen projecten. Ze spiegelt zich aan andere schrijvers en kunstenaars en dat beïnvloedt, verandert haar eigen identiteit. Steeds weer nieuwe, wisselende identificaties zorgen ervoor dat er van een stabiele identiteit geen sprake kan zijn.

Ik zal nu twee concrete voorbeelden aanhalen om het experimentele karakter van Mutsaers’ lectuur duidelijk te maken. Hierbij zal blijken dat Mutsaers ook een *bricoleur* kan worden genoemd. In verband met Mutsaers’ soms nadrukkelijk apologetische toon ben ik in het eerste hoofdstuk ingegaan op het programmatische essay ‘Spoorzoeken’. In dit essay haalt Mutsaers vier tekstpassages uit vier verschillende boeken aan. Ze brengt deze met elkaar in verband louter en alleen omdat ze alle vier (in haar ogen wellicht bijzonder mooie) verwijzingen naar dennenbomen bevatten. Mutsaers *interpreteert* in haar essay dus noch de vier passages, noch de vier verschillende boeken (met name: *Eerst grijs dan wit dan blauw*, *Moby Dick*, *De chauffeur verveelt zich* en *...honderd. Ik kom!*) waaruit de passages afkomstig zijn, maar zoals een bricoleur gebruikt ze de geciteerde fragmenten, het materiaal om er iets nieuws mee te scheppen. Ze integreert ze dus in haar eigen project. Met de bewuste tekststukken poogt ze het raadselachtige verband tussen dennenbomen en de zee op te roepen. Meteen houdt ze ook een pleidooi voor een meer detailgerichte - men zou ook kunnen zeggen ‘experimentele’ - benadering van literaire teksten. Het idee om een tekst vanuit een detail te benaderen en bijvoorbeeld niet vanuit een meer algemene vraagstelling is typisch voor Mutsaers’ neiging om traditionele hiërarchieën te ontwrichten. Ze verdedigt deze meer op details gerichte manier van lezen expliciet tegen andere manieren van lezen. Ze laat daarbij ook meteen de ‘Ander’, die haar blokkeert, hier een lezer die een interpretatie van de boeken in kwestie had verwacht en die de grote lijnen verkiest boven de ‘details’ aan het woord:

Hoe hebben we het nou? Hoor ik in gedachten prevelen. In deze boeken wordt respectievelijk een moord gepleegd, op een walvis gejaagd, overspelig voor de open haard gezeten, en een wetenschapper de grond ingeboord. Is zij dat allemaal vergeten dat ze zich zo zit te verlustigen in ruis en dennengeur? En waarom vernemen we niks over het geestelijk gehalte van deze boeken, is dat niet interessant? Als het werkelijk voorbeelden zijn die ze gegeven heeft, dan zouden wij graag eens weten voorbeelden *waarvan*. (Mutsaers 1999: 18-19)

Door hier de traditionele lezer aan het woord te laten beklemtoont Mutsaers het feit dat het haar in

⁶⁵ Soms eigent Mutsaers zich niet alleen bepaalde kunstenaars en teksten toe, maar ook lokaties zoals de kuststad Oostende. Op de relatie tussen identiteitsconstructie en locatie ga ik aan het einde van dit hoofdstuk nader in (hoofdstuk 2.9).

het kader van *Zeepijn* niet op het ‘geestelijk gehalte’ van boeken aankomt, maar voornamelijk op de realisering van haar eigen project.

Een ander voorbeeld van Mutsaers’ ‘Deleuziaanse’ omgang met literaire teksten is de eerder genoemde mini-versie van Gerrit Krols *De chauffeur verveelt zich*, die Mutsaers in *Zeepijn* opneemt. Zoals ik in het eerste hoofdstuk heb aangetoond heeft ze een aantal passages waarin de zee of dennen aan bod komen, uit het boek ‘geknipt’ en in een nieuwe volgorde aan elkaar ‘geplakt’. Deze mini-versie van het boek is een goed voorbeeld van de manier waarop Mutsaers teksten veelal niet analyseert, maar als het ware ‘recyclet’ om ze in haar eigen project te integreren. De zee-en dennenmontage uit *De chauffeur verveelt zich* is geen tekst over Krols boek, maar een nieuwe literaire tekst. Andermaal rechtvaardigt Mutsaers haar persoonlijke benadering nadrukkelijk en laat ze duidelijk blijken dat ze een dergelijke ‘creatieve’ aanpak verkiest boven een hermeneutische analyse: ‘Verwacht van mij niet dat ik nu een verhandeling ga schrijven over de betekenis van zee en dennen (en vanzelfsprekend ook over vis en Kerstmis) in *De chauffeur verveelt zich*. Eén proefschrift lijkt me meer dan genoeg. Ik heb iets anders bedacht’ (Mutsaers 1999: 80). Het woord ‘betekenis’ krijgt hier dezelfde negatieve connotatie als bij Deleuze. Aan het einde van haar essay nodigt Mutsaers Krol uit om een mini-versie van *Rachels rokje* te maken. In *Fik & Snik* gaat Krol (in Hermans 2000: 29) op de uitnodiging in: hij maakt een mini-versie van *Rachels rokje* over de items dennen – sneeuw – Rokriem. De mini-versie van *De chauffeur verveelt zich* heeft Krol er dus op zijn beurt toe aangezet om met Mutsaers’ roman iets nieuws te maken. Eigenlijk is *Zeepijn* sowieso exemplarisch voor Mutsaers’ knutselende manier om met tekst- en beeldmateriaal om te gaan. De hele essaybundel staat immers in het teken van een project dat de samenhang tussen dennenbomen en de zee moet evoceren. Bijna alle auteurs die in *Zeepijn* een rol spelen en de vele teksten en afbeeldingen die in het boek figureren worden als *materiaal* gebruikt voor de uitvoering van dit project en dus niet als uitgangspunten van een interpretatie. In *Zeepijn* primeert dus een ‘experimentele’ omgang met teksten, Mutsaers is een *bricoleur*. Het idee van de kunstenaar als *bricoleur* sluit uiteraard aan bij het postmodernisme. Zoals bekend gebruiken postmoderne kunstenaars vaak oude materialen, verschillende stijlen om er iets nieuws van te maken. Postmoderne teksten verwijzen naar andere teksten en leiden dus een soort parasitair bestaan. De postmoderne kunstenaar citeert, recyclet, combineert, verwerkt. De postmoderne kunstenaar is een *bricoleur*.

If this is the best that human philosophy can offer, I said to myself, I would rather go and live among horses (Coetzee 1999: 65)

Het tweede voorbeeld dat ik hier zal aanhalen om te illustreren hoe Mutsaers teksten gebruikt die

haar 'power of action' verhogen, is haar tekst 'Brief uit de hemel', een open brief aan de schrijver J. M. Coetzee. Mutsaers schrijft de tekst naar aanleiding van Coetzees omstreden boek *The Lives of Animals* (1999). Coetzee had het boek geschreven in antwoord op het verzoek om de 'Tanner lecture' te geven aan de universiteit van Princeton. Zijn reactie op dit verzoek is een metafictionele novelle waarin de protagoniste, de bejaarde schrijfster Elisabeth Costello uitgenodigd wordt om een voordracht te houden over een door haar zelf gekozen onderwerp voor een Amerikaanse universiteit. Costello houdt in de novelle twee lezingen over dieren: 'The Philosophers and the Animals' en 'The Poets and the Animals'. *The Lives of Animals* is bijgevolg een boek met een bijzondere vorm: het bevat twee lezingen die Coetzee zelf voor twee lezingen zal gebruiken. Het resultaat is een *mise en abîme*.

The Lives of Animals is in meerdere opzichten een controversieel boek. De protagoniste Costello stelt immers de ruwe manier waarop dieren in onze samenleving behandeld worden bijzonder fel aan de kaak. Ze vergelijkt de gruwelijke moorden op dieren onder meer met de massamoorden in concentratiekampen⁶⁶. Deze vergelijking lokt zowel in het boek als in de commentaren op het boek reacties uit omdat ze door sommigen als te extreem werd ervaren. Een vraag die na het verschijnen van *The Lives of Animals* vaak werd gesteld, is welk standpunt Coetzee zelf inneemt: deelt hij Elisabeth Costello's extreme standpunten over de brutale omgang met dieren volledig of tot op zekere hoogte - is Costello dus een soort spreekbuis van Coetzee? - of was het eerder zijn ambitie om een polyfone novelle te schrijven waarin hij gewoon een aantal verschillende manieren om tegen de problematiek aan te kijken naast elkaar wilde plaatsen?

Interessanter dan deze vraag is echter de vaststelling dat Coetzees novelle niet enkel de wrede houding tegenover dieren thematiseert, maar ook een tekst is over de complexe relatie tussen ethiek, politiek en literatuur, kunst. In *The Lives of Animals* wordt immers impliciet de vraag gesteld of literaire, fictieve teksten de standpunten van lezers kunnen beïnvloeden en dus politieke effecten kunnen sorteren. Wanneer Elisabeths zoon zijn moeder in de novelle vraagt: "Do you really believe, mother, that poetry classes are going to close down the slaughterhouses?" antwoordt de schrijfster weliswaar "No" (Coetzee 1999: 58), maar in de novelle wordt herhaaldelijk gesuggereerd dat literatuur en kunst misschien toch een politiek transformerende kracht hebben. Schrijvers kunnen zich immers in iets anders, bijvoorbeeld in een dier, verplaatsen en zo bij de lezer sympathie voor dat andere wekken. In *The Lives of Animals* lijkt Costello te suggereren dat het de taak van de schrijver is om door dat soort metamorfosen de lezers te bewegen tot medelijden met dieren. Ze stelt: 'There are no bounds to the sympathetic imagination' (Coetzee 1999: 35).

⁶⁶ In *Rachels rokje* komt overigens ook zo'n vergelijking aan bod. Zoals we hebben gezien wordt Rachel Stottermaus in het laatste deel van Mutsaers' roman door een aantal anonieme rechters ondervraagd. Tijdens dit verhoor stelt Rachel aan de kaak dat iedereen hoog opgeeft van de menselijke waardigheid, terwijl de meeste mensen zich van de 'dierlijke waardigheid' niets aantrekken: 'Niemand weet wat het is, menselijke waardigheid, maar ze draven er allemaal mee weg. Dat betekent dat het dier kan barsten. Als dier ben je de pineut. Heeft u ooit tribunalen voor misdrijven tegen de dierlijkheid gezien? Onmogelijk, daar is zelfs Neurenberg te klein voor' (Mutsaers 1994: 243).

Literatuurcritica Marjorie Garber (Coetzee 1999: 84) leest *The Lives of Animals* dan ook voornamelijk als een tekst over de mogelijk emancipatorische invloed van literatuur:

Poetry makes nothing happen, W.H. Auden once wrote. But is that true? And must it be true? What has poetry to offer, what has language to offer, by way of solace, except analogy, except the art of language? In these two elegant lectures we thought John Coetzee was talking about animals. Could it be, however, that all along he was really asking, 'What is the value of literature?'

Het is niet verbazend dat *The Lives of Animals* Mutsaers' aandacht heeft getrokken. Eerder heb ik laten zien dat dierenrechten een van de meest cruciale knooppunten in haar discours is. In haar roman *Rachels rokje* speelt de kritiek op het feit dat het dier vaak onder de mens geplaatst wordt, een fundamentele rol. De manier waarop Mutsaers op de tekst reageert is echter opmerkelijk. Mutsaers schrijft immers geen recensie over de novelle, maar laat het personage Elisabeth Costello aan het woord in een brief aan Coetzee. Deze 'Brief uit de hemel' is de tekst van een lezing die Mutsaers op 8 mei 2001 voor de SLAA heeft gehouden. Deze wordt op 26 mei 2001 in *Vrij Nederland* gepubliceerd en later in de hommagebundel *Bont* opgenomen. Het gaat om een imaginaire brief die de inmiddels overleden protagoniste van Coetzee's novelle haar schepper vanuit de hemel schrijft. Interessant is hier onder andere dat Mutsaers Costello in deze brief opvoert als een dier: 'Voor mij is dát het hemelse van de hemel, John, dat ik eindelijk mezelf kan zijn. Eindelijk uit die malle verzonnen kooi bevrijd! Eindelijk vrij dier! Los. Wees dus maar niet bang voor het moment dat je zelf de pijp uitgaat. Sterven komt neer op een simpele dierwording, meer niet. Het is de beste metamorfose die een mens overkomen kan' (Mutsaers 2002: 39). Ze besluit haar brief dan ook met een 'een collegiale poot' (Mutsaers 2002: 41). Costello, die in Coetzee's roman nog gewoon partij kiest voor de dieren, is in Mutsaers' 'Brief uit de hemel' dus *gemetamorfoseerd* in een dier⁶⁷.

Voorts werpt Costello (wellicht in naam van Charlotte Mutsaers) Coetzee een aantal verwijten voor de voeten. Een punt dat ze Coetzee aanreket is het feit dat hij haar als een bejaarde feministe heeft opgevoerd die bovendien een afkeer heeft van vlees (Mutsaers 2002: 40). Deze eigenschappen maken volgens Costello dat men haar gaat beschouwen als een deerniswekkende figuur wat haar argumentatie voor dieren minder overtuigend maakt. Bovendien vindt ze het laf dat Coetzee zijn pleidooi voor de dieren in een fictief kader situeert. Op die manier kan hij het zich immers permitteren absolutistische argumenten te verdedigen zonder daar zelf verantwoordelijk voor te worden gesteld. Het zijn per slot van rekening maar de personages die er radicale ideeën op na houden, niet de auteur zelf. Costello stelt dat afbreuk doet aan Coetzee's engagement voor dieren.

Opvallend is daarbij uiteraard dat Mutsaers haar eigen commentaar op Coetzee's metafictionele novelle ook in een fictietekst, met name een brief van een hoofdfiguur aan de auteur, formuleert. Net zoals men bij het lezen van *The Lives of Animals* niet zeker weet of Coetzee het eens is met de argumenten van Elisabeth Costello, is na de lectuur van de 'Brief uit de hemel' niet helemaal duidelijk of Costello's standpunten overeenkomen met die van Mutsaers. Adriaan Jaeggi

⁶⁷ Op het motief van de dierwording in Mutsaers' schriftuur ga ik in het derde hoofdstuk (3 B 6) nog uitgebreid in.

(2001) reageert in *Vrij Nederland* dan ook op Mutsaers' brief met de tekst 'Confessies van een vleeseter. Open brief aan Charlotte Mutsaers'. In deze brief verwijt hij Mutsaers even laf te zijn als Coetzee zelf: 'En bent u zelf een haar beter? Als u de fictievorm zo ongeschikt acht voor dit onderwerp, waarom spreekt u dan niet met uw eigen mond, maar met de oude lippen van een fictief karakter, een karakter dat Coetzee geschapen heeft?'

Er zijn misschien echter nog wel andere manieren om het fictieve kader van Mutsaers' 'Brief uit de hemel' te interpreteren. Ten eerste zou men de denkbeeldige brief als een soort formeel spel kunnen beschouwen. Mutsaers houdt voor de SLAA immers een lezing over een lezing binnen een lezing. Ze begeeft zich dus als het ware op een meta-meta-niveau. Een andere mogelijke interpretatie zou zijn dat Mutsaers met haar fictieve tekst wil aanknopen bij het eerder gesignaleerde thema van Coetzee's novelle dat literatuur wel degelijk in staat is om dingen in beweging te zetten. Misschien wil Mutsaers met haar eigen literaire tekst tot uitdrukking brengen dat geëngageerde fictie wel degelijk de kracht heeft om iets te veranderen. Zoals we hebben gezien heeft Mutsaers een afkeer van al te 'brave' auteurs⁶⁸. Zij verkiest boeken waarin resoluut absolutistische standpunten worden verdedigd. Costello (Mutsaers 2002: 41) verwijt haar schepper dan ook dat hij een te gematigd boek heeft geschreven, wat volgens haar te maken heeft met het feit dat hij slechts uit is op literaire prijzen: 'Nu eerlijk zeggen: wat hoopte je ervoor te kopen? De Jeruzalemprijs heb je al in zak. Die zal je heus niet meer worden afgenomen. Idem voor de Prix Femina en twee Bookerprijzen. Gaat het je soms om de Nobelprijs? Is die het waarvan je wakker ligt? Ben je dáárom zo bang om uitglijders te maken?' (Mutsaers 2002: 41). Costello's cynische opmerking over de Nobelprijs werd overigens inmiddels bewaarheid, Coetzee heeft in 2003 immers de Nobelprijs gekregen. Costello/Mutsaers had dus misschien gelijk met haar suggestie dat dit soort geëngageerde, maar uiteindelijk vrij 'brave', gematigde boeken bij de Nobelprijsjury goed in de smaak vallen.

Het staat buiten kijf dat *The Lives of Animals* tot de boeken behoort die Mutsaers op een of ander manier hebben aangesproken. Ook in dit geval leidt Mutsaers' lectuur niet tot een hermeneutische tekstanalyse, maar tot een meer creatieve, experimentele tekstbenadering. De open brief aan Coetzee vormt een illustratie van het feit dat Mutsaers iets met *The Lives of Animals* kon *doen*. Haar 'Brief uit de hemel' maakt ook duidelijk hoe een literaire tekst de 'power of action' van een lezer kan verhogen. Volgens Deleuze wordt in boeken een minderheid opgeroepen: 'The question then is never simply "What can a work do?", but always "What can it do for you/ me/ us? Does the work invoke a minority, and am I a part of it?"' (Baugh 2000: 54). Baugh (2000: 54) schrijft: 'The effectiveness of the work is always, in one way or another, a political question (a question of groups, minorities and majorities, minor and major usages)'. Deleuze gaat zoals we nog

⁶⁸ Ik denk in dit verband aan de allusie in *Rachels rokje* op de inleiding van Michel Leiris' autobiografie. Uit deze poëtische allusie laat zich afleiden dat ook Mutsaers zelf een voorkeur heeft voor boeken waarin de auteur stierhorens heeft gestopt, waarin de auteur niet bang is om risico's in te gaan.

zullen zien in zijn werk vooral in op kunst die aandacht heeft voor minderheden die door de samenleving ingeperkt, geblokkeerd worden - die door majoritaire, orthodoxe ordeningsvormen worden gemarginaliseerd. Voor Mutsaers vestigt *The Lives of Animals* wellicht de aandacht op de minderheid van de geëngageerde ‘dierenvrienden’ en van de dieren. De protagoniste Costello is een mens die zich niet op haar gemak kan voelen in een samenleving waarin het dier niet als gelijkgerechtigd wordt beschouwd en waarin voornamelijk van het dier geprofiteerd wordt. Terwijl de meeste mensen zich bewust zijn van de slechte behandeling van dieren, maar vrij goed met dit bewustzijn kunnen leven, is deze gedachte voor Costello onverdraaglijk. Charlotte Mutsaers, die in haar essays herhaaldelijk duidelijk heeft gemaakt dat het idee in een dergelijke maatschappij te leven haar erg deprimeert, maakt dus deel uit van de minderheid waar Coetzee's boek naar verwijst. Met haar ‘Brief uit de hemel’, waarin eveneens een minderheid aan het woord is, of misschien zelfs twee (met name de geëngageerde dierenactivisten en de dieren zelf), engageert Mutsaers zich voor het ecologische discours van de rechten van het dier.

De ‘Brief uit de hemel’ is ook interessant in verband met het idee van de spiegeling. Mutsaers laat in haar open brief de bejaarde schrijfster Elisabeth Costello aan het woord. Ze vertegenwoordigt in Coetzee's novelle een aantal knooppunten die ook in Mutsaers' discours een centrale rol spelen. Het discours van de figuur Elisabeth Costello bevat met andere woorden een aantal knooppunten die ook in Mutsaers' waardenuniversum voorkomen. Costello kan om verschillende redenen als een soort identificatiefiguur fungeren. Zo is ze zelf een auteur. Ze zet zich in voor de rechten van het dier en is niet bang om daarbij extreme standpunten in te nemen. Terwijl een aantal academici in de novelle ervan uitgaan dat dieren niet rationeel zijn; stelt Costello dat ze gewoon een andere vorm van bewustzijn hebben, waarover mensen niet veel kunnen zeggen omdat ze het niet kennen. Costello poogt dus bij herhaling het academische, wetenschappelijke en antropocentrische discours te confronteren met alternatieve discourses. Door het feit dat ze haar radicale ideeën in het openbaar durft te uiten komt ze echter in een outsider-positie terecht. Met dit alles verenigt de figuur Costello onder meer de volgende knooppunten: de geëngageerde en onaangepaste, onvoorwaardelijke schrijver, de schrijver als ‘Einzelgänger’, niet-academische, alternatieve vormen van logica en de rechten van het dier. Daarom kan ze in Mutsaers' schriftuur als een identificatiefiguur fungeren⁶⁹. Misschien ‘metamorfoseert’ Mutsaers daarom in de bejaarde protagoniste.

6 De ‘waarachtige’ kunstenaar. Knooppunten en identificatiefiguren in Mutsaers' werk

Charlotte Mutsaers identificeert zich met verschillende discourses die haar omringen en articuleert zodoende ‘haar’ discours, een soort persoonlijk amalgaam. Haar teksten zijn dan ook vindplaatsen

⁶⁹ Costello belichaamt in Coetzee's roman uiteraard ook knooppunten die Mutsaers niet selecteert, ik denk hier bijvoorbeeld aan het knooppunt ‘feminisme’.

van diverse discoursen. Zo identificeert ze zich onder andere gedeeltelijk met het romantische discours, met het l'art pour l'art discours van de autonome kunst, het moderne en het postmoderne discours. Typisch romantisch zijn bijvoorbeeld haar grote fascinatie voor de verbeelding, creativiteit, authenticiteit. Het beeld van de unieke kunstenaar die door de samenleving gemarginaliseerd wordt en een 'Einzelgänger' is zit verankerd in het romantische ideengoed. Ook het idee van het dier als individu was zeer prominent in de romantische periode. Mutsaers' affiniteit met 'waanzin' en zogenaamde waanzinnige kunstenaars en haar fascinatie voor het chaotische, het digressieve, de arabeske, het fragmentaire kunnen allicht ook romantisch worden genoemd. Soms pleit ze voor een literatuur zonder een noodzakelijke boodschap, literaire teksten die niet naar een buiten verwijzen, maar slechts naar zichzelf. Het zich fel afzetten van de bourgeoisie en de angst voor de opkomende massa's is dan weer modernistisch te noemen. De 'vijanden' die Mutsaers in haar schriftuur bevecht komen grotendeels overeen met de 'vijanden' van de modernist: 'de bekrompen bourgeois, de stompzinnige massa, de strakke logica, de moraal, de modernisering, etcetera' (Spinoy 1998). Typisch postmodern is dan haar fascinatie voor grensoverschrijdingen, zo transgresseert ze herhaaldelijk de grens tussen fictie en werkelijkheid en tussen 'hoge' en 'lage' literatuur. Ook Mutsaers' intertekstuele praktijken, de grote mate aan metafiction, het problematiseren van een stabiele identiteit en haar fascinatie voor leegte en afwezigheid sluiten aan bij het postmoderne discours. Uit deze niet exhaustieve opsomming van discoursen wordt duidelijk dat het om de articulatie van discoursen gaat die niet noodzakelijkerwijs op een logische manier samenhoren.

Mutsaers identificeert zich niet alleen met diverse discoursen, maar ook geregeld met personen en figuren die deze discoursen op een bepaalde manier vertegenwoordigen, oproepen. Aan deze personen kan ze zich spiegelen. Haar essays wemelen van dat soort identificatiefiguren. Door de verdediging van deze figuren zet ze uiteen hoe een 'waarachtige' schrijver in haar ogen dient te zijn. In wat volgt probeer ik een aantal kenmerken van Mutsaers' idee van een 'waarachtige' schrijver op te sommen. Een en hetzelfde knooppunt wordt doorgaans met verschillende figuren geassocieerd. Zo wordt het knooppunt de kunstenaar als 'Einzelgänger' onder meer door Maurice Gilliams, Jan Hanlo of Michail Zosjtsjenko vertegenwoordigd. Omgekeerd is één bepaalde persoon, figuur vaak met meerdere knooppunten verbonden. Dergelijke figuren bespreek ik verderop in de casestudies.

Wanneer Mutsaers uitlegt wat voor haar een 'waarachtige kunstenaar uitmaakt construeert ze vaak antagonismen en equivalentieketens. Zo zet ze de schrijver zoals zij hem ziet af van andere types schrijvers die geen vergelijkbare literatuuropvattingen koesteren. Ze construeert haar identiteit daarbij vaak als een identiteit die door een 'Andere', een buiten geblokkeerd wordt. Opvallend is daarbij dat de identificatiefiguren vaak expliciet genoemd worden, terwijl de 'vijanden', de anti-voorbeelden weliswaar getypeerd worden (bijvoorbeeld de aanhangers van het realisme), maar

doorgaans anoniem blijven. Hieronder zal ik een (uiteraard niet-exhaustieve) lijst opmaken van enkele knooppunten in Mutsaers' discours en van een aantal kunstenaars en figuren die deze knooppunten in haar teksten representeren. Later zal blijken dat de selectie van knooppunten belangrijk is omdat ze een invloed heeft op Mutsaers' literaire praktijk en op de keuze van bepaalde procédés en stijlmiddelen.

Een belangrijk knooppunt is de **schrijver als 'Einzelgänger'**. Mutsaers ziet de schrijver als iemand die zich in de samenleving niet werkelijk geïntegreerd voelt, als iemand die permanent door een buiten geblokkeerd wordt. Dit gevoel van vreemd-zijn vormt een belangrijke drijfveer voor het schrijven en heeft ook concrete gevolgen voor de creatieve praxis. De kunstenaar wordt in Mutsaers' essays herhaaldelijk opgevoerd als iemand die via het schrijven probeert de wereld om zich heen opnieuw te structureren en anders te ordenen. Hij is op zoek naar persoonlijke uitdrukkingmogelijkheden die hem nieuwe ruimtes kunnen verschaffen. In *Paardejam* schrijft Mutsaers (1996: 108) in verband met haar eigen motivatie: 'ik schrijf omdat het meeste om me heen me vreemd is, omdat ik me beter in het leven thuis wil voelen'. In haar essays gaat zij dan ook geregeld in op schrijvers die een outsider-positie innemen of innamen, zoals Franz Kafka (1990:30), Michail Zosjtsjenko (1996: 157) en Robert Walser (1999: 235).

De outsider-positie van de schrijver houdt onder meer verband met het feit dat hij of zij zich niet al te veel aantrekt van de publieke opinie. Voor Mutsaers is een waarachtige schrijver dan ook iemand die schrijft wat hij wil schrijven en niet wat het publiek wil lezen. Een tweede knooppunt in haar discours is dan ook de **compromisloze schrijver**. Vertegenwoordigers van dit schrijverstype in Mutsaers' schrijftuur zijn onder meer Jan Hanlo⁷⁰ en Paul Léautaud (1990:112). Als 'antagonist', tegenfiguur fungeert hier bijvoorbeeld Carmiggelt (1990: 83-84), die zoals eerder gezegd herhaaldelijk als het prototype van de 'brave', aangepaste schrijver wordt opgevoerd.

Een gedachte die nauw samenhangt met het idee dat de waarachtige schrijver zich niet naar de smaak van de lezers richt, is dat zo'n schrijver zijn meningen vrij uit, ook als die absolutistisch zijn en niet overeenkomen met de vigerende, 'politie correcte' opvattingen. Een boek heeft in haar ogen literaire waarde als het goed geschreven is, als de inhoud op een adequate manier vorm heeft gekregen, en niet als de ideeën die uit het boek naar voren komen, in overeenstemming zijn met de op dat moment heersende normen en waarden. In Mutsaers' ogen is het juist een pluspunt dat een boek tegen de op een gegeven moment heersende normen en waarden ingaat. Ook het **onvoorwaardelijke schrijven** is dus een ander belangrijk knooppunt in Mutsaers' werk, dat wordt belichaamd door schrijvers als Ernst Jünger (1999: 40), Ferdinand Céline (1990: 121), Els Hupkes (Mutsaers 2000) en Francis Ponge (1999: 41).

Wanneer men de schrijvers opsomt die Mutsaers tot haar alternatieve 'literaire familie' heeft verkozen dan valt op hoeveel van hen een eerder tragisch levensverhaal hebben. Mutsaers gaat in

⁷⁰ Cf. hierbij: 'Het heroïsche zit hem in het feit dat Hanlo ondanks zijn grote behoefte aan begrip nooit concessies heeft gedaan en nooit zijn principes heeft verloochend om de mensen voor zich in te nemen' (Mutsaers 1990: 150).

haar essaybundels geregeld in op schrijvers of figuren met existentiële problemen, schrijvers die een zware levenscrisis hebben doorgemaakt, die in een psychiatrische inrichting terecht zijn gekomen of zelfmoord hebben gepleegd. Vaak zijn het kunstenaars die in hun schriftuur op een of ander manier uitdrukking geven/gaven aan hun grenservaringen. Nu is het percentage mensen met een moeilijk levensverhaal onder kunstenaars sowieso al vrij hoog. Niettemin meen ik te mogen stellen dat Mutsaers een zekere affiniteit koestert voor zogenaamde waanzinnige kunstenaars en voor ‘waanzin’ in het algemeen. Ik denk hier onder meer aan William Cowper (1985: 16), Unica Zürn (1999: 225), Franz Kafka (1990: 30), Friedrich Nietzsche (1999: 70), Jan Hanlo (1990: 150, 156), Robert Walser (1999: 233), Marina Tsvetajeva (1999: 74), Gilles Deleuze (1996: 209), Dora Carrington (1990: 146), Jules Lequier (1999: 66), Ernst Herbeck (1999: 60) die ook schreef onder het pseudoniem Alexaner (1990: 13) en Carl Fredrik Hill (1999: 70). Ook de legendarische figuur Col et Manchette⁷¹ uit Oostende (Mutsaers 1999: 153), over wie Mutsaers in *Zeepijn* schrijft, is een figuur die niet opgewassen is tegen een rationele, al te geordende en daardoor als inperkend ervaren samenleving. In *Zeepijn* heeft Mutsaers (1999: 59) het bijvoorbeeld over de dennengekken (dat wil zeggen schrijvers die zoals zijzelf van dennen houden en over dennen schrijven) en stelt vast dat dennengekken ook vaak dennengekken zijn: ‘Eén ding is ons bij ons archiefwerk helaas wel duidelijk geworden: je kunt op fortuinlijker paarden wedden dan op de dennenboom. De dennengek pleegt ofwel zelfmoord (Tsvetajeva, Lequier en anderen), ofwel hij wordt krankzinnig (Nietzsche, Robert Walser, Ernst Herbeck en anderen), ofwel hij wordt uit onbegrip letterlijk of figuurlijk overhoop geschoten’.

Mutsaers’ interesse voor ‘krankzinnige’ kunstenaars heeft wellicht minder te maken met de pathologische dimensie, maar eerder met haar affiniteit en haar engagement voor gemarginaliseerden. Haar fascinatie voor zogenaamde waanzinnige kunstenaars laat zich misschien in verband brengen met de manier waarop de Franse denker Foucault (1926-1984) ‘het waanzinnige’ ziet. Zoals bekend interesseert zich Foucault in zijn werk voor machtstructuren die de mensen in een keurslijf plaatsen. Hij heeft met *Folie et déraison. Histoire de la folie à l’âge classique* een soort cultuurgeschiedenis van de waanzin geschreven. In dit werk poogt hij na te gaan hoe de definitie van de waanzin evolueerde vanaf de 16^{de} eeuw tot heden. Hij gaat ervan uit ‘dé waanzin’ niet bestaat. ‘Waanzin’ is voor hem geen *essentie*, maar een *constructie*. Hij interesseert zich met andere woorden voor de verschillende *constructies* van ‘waanzin’, voor de diverse manieren waarop de samenleving ‘waanzin’ definieerde en hoe het behandeld werd. Zo komt hij bijvoorbeeld tot de conclusie dat ‘waanzinnigen’ in de middeleeuwen en in de vroege renaissance geen probleem waren. Het is volgens hem pas later, met name in de klassieke periode dat het bestaan van ‘waanzinnigen’ door de samenleving als problematisch werd ervaren. ‘Gekken’ werden

⁷¹ Cf. ‘Daarom een klein eresaluut aan deze welfremde december-vis, die zich op het droge niet makkelijk kon handhaven en veel pijn heeft moeten lijden eer hij onder het kruis der maatschappelijke uitstoting bezwaken is’ (Mutsaers 1999: 155).

opgesloten, internering werd plicht. In de moderne periode komt de psychiatrie op. ‘Waanzin’ wordt nu eerder als een ziekte geconstrueerd die behandeld moet worden. Foucault poneert de stelling dat deze scheiding tussen het ‘normale’ en het zogenaamde abnormale niet altijd in die vorm heeft bestaan, maar een recente *constructie* is. Dat betekent niet dat Foucault het ziektebeeld van de waanzin negeert. Hij stelt alleen dat de mens in de moderne tijd het idee van het ‘abnormale’, ‘afwijkende’ heeft gecreëerd en zo ook een discours over het abnormale heeft geconstrueerd: ‘door het abnormale te beschrijven en te onderzoeken ontstaat er een maatschappij van “normaliteiten”. Die normaliteiten zijn uiteraard geen inherent gegeven, maar een culturele constructie. Doordat het discours over de waanzin een waarheid over de waanzin produceerde, werd ook de ‘normale’ mens uitgevonden’⁷².

Kortom, Foucault concipieert ‘waanzin’ als het product van een cultureel uitsluitingsmechanisme. Voor hem is de hegemonie van de rede in de cultuur van de 19^{de} en 20^{ste} eeuw gebaseerd op de uitsluiting van de waanzin: ‘Nach Foucault ist dieses Trennverfahren [de scheiding tussen het ‘normale en het zogenaamd abnormale] Ausdruck einer grundlegenden gesellschaftlichen Verunsicherung und zugleich der Versuch, die öffentliche Ordnung durch die Diskriminierung des Andersartigen/Non-Konformen zu bewahren’ (Morrien 1996: 7). Foucault ziet de waanzin dus als de *andere kant* van de rede, als het ‘ausgeschlossene Sprechen’ (Morrien 1996: 6). In het discours van het ‘normale’ dient de ‘waanzinige’ te worden opgesloten, *kaltgestellt* en monddood gemaakt.

Op grond van de marginalisering van de waanzin ziet Foucault dan ook een zekere verwantschap tussen waanzin en literatuur. In zijn essay ‘La folie, l’absence d’oeuvre’ legt hij een link tussen waanzin als de *andere kant* van de rede enerzijds en literatuur, de poëtische taal anderzijds. Rita Morrien (1996: 8) drukt het als volgt uit: ‘Wahnsinn und Literatur bewegen sich in den Randgebieten der Gesellschaft, jonglieren mit Tabus und Verboten, reagieren speziell auf die Zensur der Sprache, indem sie unter dem Deckmantel des Un- oder Nicht-Sinns verbotene Bedeutungen einfließen lassen’. De taal van de waanzin en de poëtische taal van de literatuur zijn met andere woorden subversief, omdat ze het hegemonische rationaliteitsprincipe in twijfel trekken en uitdagen. Wat Mutsaers aanspreekt, is niet zozeer de waanzin als pathologisch verschijnsel, als wel de waanzin als *andere kant* van de rede.

We hebben al eerder vastgesteld dat Mutsaers een voorkeur heeft voor het marginale, het uitgestotene, het veronachtzaamde. Haar fascinatie voor zogenaamd gestoorde kunstenaars als Unica Zürn of Robert Walser heeft niet in de laatste plaats met de marginalisering van deze figuren te maken. Vaak wordt het werk van dergelijke kunstenaars immers niet au sérieux genomen. Zo worden de gedichten en tekeningen van Unica Zürn door een aantal critici slechts als het product

⁷² Jan Teurlings: ‘Foucault en zijn relevantie in communicatiewetenschappen en cultuurstudies’. http://cal.ulb.ac.be/~jteurlin/Publications/Jan_Foucault.html [20 december 2005].

van haar waanzin beschouwd en niet als volwaardige kunstwerken⁷³. Zulke ‘verwaarloosde’ kunstenaars probeert Mutsaers dan in haar essays te herwaarderen.

Zoals uit Foucaults cultuurgeschiedenis van de ‘waanzin’ blijkt, zijn er verschillende discoursen over ‘waanzin’. Worden ‘krankzinnigen’ in bepaalde discoursen gemarginaliseerd, uitgesloten, verzwegen of monddood gemaakt, dan worden ze in andere discoursen - bijvoorbeeld in het romantische discours - juist opgehemeld en als zeer creatief geprezen. Een groot aantal kunstenaars uit verschillende stromingen tonen een bijzondere fascinatie voor de waanzin die ze zien als een bijzondere, bijna ideale toestand waarin het onbewuste primeert en het bewustzijn, de ratio worden verdrongen. Ze gaan ervan uit dat een ‘waanzinnige’ zijn creativiteit ongeremd kan uitdrukken. Soms wordt daarbij een link gelegd tussen waanzin en genie. Denken we in dat verband aan figuren als de componist Schumann, Beethoven en Nietzsche. Sommige kunstenaars koesteren een fascinatie voor de waanzin omdat ze de waanzinnige met het kinderlijke, het irrationele, het primitieve, het ongeremd creatieve, het spontane, het onvoorspelbare, het onbewuste, het naïeve, het chaotische, het anarchistische, het vrije en het rebelse associëren. Het waanzinnige als het ‘Andere’ dus. Het is dan ook geen toeval dat bepaalde (avantgardistische) kunststromingen, die juist deze eigenschappen zeer op prijs stellen, zich geregeld op de waanzin beroepen. Dit geldt bijvoorbeeld voor de surrealisten⁷⁴, met hun procédé van de ‘écriture automatique’, en voor de dadaïsten. De surrealisten interesserden zich voor allerlei vormen van waanzin, verdedigden geesteszieken en toonden grote bewondering voor verbale of grafische uitingen van krankzinnige patiënten, met andere woorden voor psychopathologische kunst. Het kinderlijke, het irrationele, het creatieve, het rebelse en het chaotische zijn eigenschappen die ook in Mutsaers’ poëtica doorgaans een positieve connotatie krijgen. Mutsaers’ fascinatie voor zogenaamd waanzinnige kunstenaars houdt niet in de laatste verband met dit romantische discours, dat de waanzin construeert als ongeremde, ultieme creativiteit, waanzin als de stem van het onbewuste.

Rita Morrien gaat in *Weibliches Textbegehren bei Marlene Haushofer, Ingeborg Bachmann und Unica Zürn* in op een idee dat interessant kan zijn in verband met Mutsaers’ affiniteit voor de waanzin. Ze heeft het met name over waanzin als ‘levensfilosofie’, als een soort strategie:

Wahnsinn [...] nicht im pathologischen Sinn, sondern als Metapher für die Suche nach einer *anderen*, nicht durch das Gesetz des Vaters strukturierten Ordnung sowie einem *anderen* Verständnis von Weiblichkeit und weiblicher Produktivität. Zürn selbst gibt ausdrücklich zu verstehen, daß Wahnsinn für sie eine ‘Lebensphilosophie’ ist – also eine *bewusste* Geisteshaltung, eine durchaus motivierte Abkehr von einer Ordnung, in der es für sie als nicht nur *reproduktive* Frau keinen Ort gibt

Morrien legt in haar studie een verband tussen waanzin en ‘vrouwelijk schrijven’, maar dat is hier voor ons niet relevant. Interessant is het idee dat ze uitwerkt van waanzin als ‘levensfilosofie’, als

⁷³ Während nun die Einordnung Zürns als Geisteskranke die einen dazu verleitet, ihre Arbeiten als ‘erschreckendes wie faszinierendes Dokument [...]’; [als] poetisch sublimierte Pathologie, eine Leidensgeschichte von seltenem Format’ abzuqualifizieren und ihnen damit zugleich jegliche künstlerische Bedeutung abzusprechen, verführt es die anderen dazu, in ihr eine ‘Nadja zu sehen, die das Sprechen gelernt’ und den ‘surrealistischen Blick zu Ende geblickt’ hat’ (Lutz 2003: 29).

⁷⁴ ‘Der von den Surrealisten zelebrierte Mythos vom Wahnsinn lebt [...] fast ungebrochen weiter’ (Lutz 2003: 29).

bewust gekozen overlevingsstrategie⁷⁵. De ‘waanzinnige’ kunstenaar is in deze optiek iemand die zich in de gevestigde orde uitgesloten voelt omdat die orde geen plaats heeft voor hem en die daarom in de kunst, in de literatuur op zoek gaat naar eigen procédés⁷⁶ om zich een nieuwe levensruimte te verschaffen. Morrien (1996: 7) heeft het in verband met Bachmann en Zürn over een ‘ver-rückte Rede’. In ‘verrückt’, het Duitse woord voor krankzinnig, waanzinning, zit het werkwoord ‘verrücken’, wat ‘verplaatsen’, ‘verschuiven’, ‘verzetten’ betekent. De krankzinnige is dus iemand die grenzen verlegt, die dingen verplaatst, die de hegemonie van de rede uitdaagt. Een dergelijke ‘verrückte Rede’ interesseert ook Mutsaers zeer. Wanneer Mutsaers in haar essays over kunstenaars schrijft die als ‘krankzinnig’ worden of werden beschouwd, dan doet ze dat vaak tegen de achtergrond van de afkeer van deze kunstenaars voor een bepaalde orde en het streven naar een orde waarbinnen alternatieve logica’s aan het werk zijn. Zoals eerder gezegd streeft Mutsaers ook in haar eigen schriftuur naar de ontregeling van vastgeroeste systemen, naar de opheffing van traditionele hiërarchieën en naar alternatieve logica’s die nieuwe ruimten scheppen. Kortom, ze probeert zelf te ‘verukken’. In deze zin kan haar schriftuur dan ook een ‘verrückte’ schriftuur genoemd worden.

Zoals bekend heeft Mutsaers een voorkeur voor ‘lichte literatuur’, dat wil zeggen literatuur die een ‘zware’ problematiek behandelt in een ‘lichte’ vorm. Bij zogenaamd waanzinnige schrijvers is de discrepantie tussen de zware inhoud en de lichte, speelse toon in sommige gevallen bijzonder groot. Vaak gaat het dan om teksten die in extreme levenssituaties geschreven zijn en die volgens Mutsaers de zwaarte van het bestaan als het ware uitstralen. Ik denk hier bijvoorbeeld aan Lequiers tekst over een geknakte, vereenzaamde dennenboom, die Mutsaers (1999: 72) in *Zeepijn* ter illustratie aanhaalt, of aan het gedicht van Marina Tsvetajeva, dat Mutsaers in hetzelfde stuk citeert:

Bij mijn dennenboom, de rode,
Druppelt hete hars weg, traag-
Zo scheurt in een nacht van grootheid
Door mijn hart een zaag.

Vertelt dit kleine gedichtje ons waarom zij zich in 1941 heeft opgehangen? Ik denk van wel (Mutsaers 1999: 74).

Dergelijke teksten fascineren Mutsaers, omdat de auteurs er volgens haar in geslaagd zijn om grenservaringen op een indirecte en lichte manier uit te drukken. Volgens Mutsaers ontlenen ze daaraan hun ontroerende kracht. Soms draait Mutsaers de rollen tussen ‘krankzinnigen’ en ‘gezonden’ om. Daarmee suggereert ze dat de grenzen tussen wat ‘normaal’ is en wat ‘krankzinnig’ niet duidelijk vastliggen.

⁷⁵ Morrien (1996: 212) schrijft in verband met Zürns anagramgedicht ‘der eingebildete Wahnsinn’: ‘Der Begriff ‘Wahnsinn’ in Verbindung mit dem Adjektiv ‘eingebildet(e)’ zielt nicht auf das pathologische Phänomen ab, sondern meint hier eine bewußte Überlebensstrategie: die Simulation eines krankhaften, außergewöhnlichen Geisteszustandes als Reaktion auf eine unlebbar psychosexuelle Disposition. Insofern ist der Wahnsinn zugleich eine gewählte und eine unausweichliche, also erzwungene Lebensform’.

⁷⁶ Zo heeft Unica Zürn in het procédé van het anagram een middel gevonden om zich uit te drukken. Op Zürns gebruik van het anagram ga ik in het derde hoofdstuk nader in (hoofdstuk 3 B 5).

Ook de **'krankzinnige', 'ver-rückte', gemarginaliseerde kunstenaar** is dus een knooppunt in Mutsaers' werk.

Een ander knooppunt is de **'lichte schrijver'**. Deze schrijvers, die in tegenstelling tot de 'zware schrijvers' de C-factor hebben - waarbij C zoals gezegd onder meer voor cerebraal staat - zijn schrijvers die volgens Mutsaers niet door de inhoud, maar door de vorm van hun teksten ontroeren. Vanwege hun preoccupatie met de vorm gebeurt het volgens Mutsaers vaker dat deze schrijvers voor oppervlakkig en gemakkelijk worden gehouden. Tot de vertegenwoordigers van de 'lichte schrijvers' behoren auteurs als 'Kafka, Céline, Cortàzar, Krol, Michaux, Renard, Charms, Armando, Hanlo, Stevie Smith en Ponge' (Mutsaers 1990: 30), Kurt Schwitters (1990: 31), Marina Tsvetajeva (1990: 32), Vladislav Chodasevitsj (1996: 29) La Fontaine (1996: 68) en Michail Zosjtsjenko (1996: 156). Mutsaers noemt in haar essays minder vaak namen van 'zware' schrijvers. Ze illustreert 'literaire zwaarte' bijvoorbeeld met een gedicht van Adam Czerniawski (1999: 76) of met een gedicht van Jacques Perk (1999: 39).

Mutsaers heeft het in haar teksten ook geregeld over schrijvers die over zichzelf schrijven, maar dan altijd op een indirecte, steelse manier. Herinneringen en fictie gaan bij deze auteurs in elkaar over. Het zijn schrijvers die aan hun hoogstpersoonlijke beleveniswereld vorm trachten te geven en die zich daarbij volledig engageren, die bereid zijn iets te riskeren. Ik denk in dit verband aan Leiris' tekst 'De la littérature considérée comme une tauromachie' waarin hij de schrijver met een stierenvechter vergelijkt. Auteurs als Jules Renard (1990: 126) en Antoine Saint-Exupéry worden bij Mutsaers als zulke **steelse schrijvers** geconstrueerd.

In Mutsaers' literaturopvatting is ook het speelse, het ludieke, het 'kinderlijke' enthousiasme heel belangrijk. Het is immers onder meer dat speelse dat maakt dat een tekst die op zware thema's ingaat toch 'licht' genoemd kan worden. In het speelse zit ook vaak iets ontregelends. Ik zal in het derde hoofdstuk nog laten zien hoe Mutsaers met de verschillendste taalspelletjes hiërarchieën subverteert. Mutsaers' fascinatie voor het speelse hangt allicht ook samen met de anti-instrumentele logica van het spelen. De **speelse schrijver** is dan ook een ander knooppunt binnen Mutsaers' poëtica. Zo uiteenlopende figuren als Cortàzar (2000: 108), J. C. Van Schagen (2000: 19), Lewis Carroll (1985: 24), Edgar Allan Poe (1985: 24), Dora Carrington (1990: 135), Stevie Smith (1999: 23), Wallace Stevens, Kamagurka (1999: 146), James Ensor (1985: 66), Roland Roure (1985: 74), Jean Dubuffet (1985: 74) en Guiseppe Arcimboldo (1985: 74) illustreren in Mutsaers' essays haar voorkeur voor het speelse.

Andere knooppunten van Mutsaers' discours zijn de **absurde schrijver**, zoals Beckett of Charms (1990: 159), de **theepoëet** (de kunstenaar die oog heeft voor 'kleinigheden), de **'muzikale schrijver'** (schrijvers bij wie het niet in de eerste plaats aankomt op het 'verhaal', op de gebeurtenissen, als wel op het spelen met de materialiteit van de taal - kortom, schrijvers van onverhalige verhalen zoals Maurice Gilliams), de **niet-antropocentrische schrijver, de niet**

speciesgerichte⁷⁷ **schrijver** (de schrijver die in zijn werk de traditionele hiërarchie tussen dier en mens doorbreekt, zoals Els Hupkes, Paul Léautaud en Elias Canetti), de **geëngageerde, ‘groen’ ingestelde schrijver** (zoals Homero Aridjis die in zijn boeken tegen de economische terreur vecht) en **het tegendeel van de oeuvre-schrijver**. Terwijl de oeuvre-schrijver regelmatig en veel publiceert, heeft deze schrijver (bijvoorbeeld Szyborska) maar een klein werk op zijn naam staan, dat echter dikwijls een grote literaire waarde heeft. Deze en andere centrale knooppunten zullen we in de casestudies tegenkomen. Uit de gedetailleerde analyse van een aantal exemplarische teksten wordt dan duidelijk hoe Mutsaers via de identificatiefiguren en de constructie van equivalentieketens haar sociale identiteit genereert en tegelijkertijd haar eigen schriftuur karakteriseert.

7 Enkele procédés in verband met de identificatie

Alvorens in drie casestudies te illustreren hoe het identificatiemechanisme in Mutsaers' teksten concreet werkt, wil ik eerst een aantal meer algemene procédés bespreken die verband houden met het proces van identificatie. Zo hoop ik duidelijk te maken op welke manier ze zich deze kunstenaars als het ware toeëigent.

7.1 Allusies op haar eigen werk

Opvallend is bijvoorbeeld dat Mutsaers door in haar essays vaak bepaalde auteurs en hun schriftuur te beschrijven vaak op een indirecte manier ook haar eigen schriftuur karakteriseert. Wanneer Mutsaers het in haar essays over bepaalde boeken heeft, kan men haar beschrijvingen vaak zonder veel moeite toepassen op sommige van haar eigen teksten. Dergelijke commentaren, die dus ook als autocommentaren kunnen worden gelezen, zijn interessant omdat ze inzicht verschaffen in Mutsaers' poëtica en tegelijkertijd als een soort impliciete handleiding kunnen fungeren voor de lezers van Mutsaers' werk. Hieronder geef ik enkele voorbeelden ter verduidelijking. In *Kersebloed* schrijft Mutsaers over Jules Renards *Poil de carotte*: 'Hoe slaagt iemand er in hemelsnaam in om zonder een enkele klacht en zonder zichzelf nadrukkelijk als slachtoffer voor te stellen het dodelijk gemis uit zijn jeugd vorm te geven?' (Mutsaers 1990: 125). Het dodelijk gemis waarvan sprake is, is het gebrek aan moederliefde, een onderwerp dat niet toevallig ook in verschillende van Mutsaers' boeken, waaronder *De Markiezin*, *Kersebloed*, *Rachels rokje*, *Paardejam* en *Zeepijn*, wordt gethematiseerd. In haar uitspraak over Renard maakt Mutsaers duidelijk dat ze het een pluspunt vindt dat het boek dit 'pijnlijke', zware onderwerp op een 'lichtvoetige' manier tot uitdrukking brengt. Eerder heb ik gezegd dat het ook haar eigen ambitie is om zware onderwerpen op een 'lichte' manier te verwoorden. Mutsaers' commentaar op *Poil de carotte* laat zich dan ook lezen als een verkapte typering van haar eigen schriftuur.

⁷⁷ De filosoof Peter Singer gebruikt de term 'speciesgericht' in zijn boek *Pro mens, pro dier* (Fontijn 2003: 51). 'Speciesgericht denken' betekent 'het denken dat geheel gericht is op de eigen menselijke soort. Wat daarbuiten valt telt niet mee, is minderwaardig. Alleen het menselijke leven is heilig' (Fontijn 2003: 51).

In *Paardejam* heeft Mutsaers het over de Franse schrijver Francis Ponge. In verband met zijn tekst *Le savon* schrijft ze: ‘Tot welk genre behoort dit boek? Tot geen enkel genre, daar is het zeep voor. Verwacht op de titelpagina dan ook geen genreaanduiding als: *roman, novelle, gedichten, opstellen, essays, kronieken* etcetera’ (1996: 119). Mutsaers heeft het hier uiteraard in eerste instantie over Ponges tekst, maar nodigt de lezer meteen uit om hier ook aan haar eigen teksten te denken. Zoals we nog zullen zien hebben ook die vaak geen duidelijke genre-identiteit en gaan ze in tegen bestaande genre-regels. De omschrijving van *Le savon* kan dan ook worden gelezen als een poëtische uitspraak, als een verkapte typering van het boek waarin zich deze omschrijving bevindt, met name van *Paardejam*. In een dergelijke poëtische lectuur zou men *Le savon* kunnen vervangen door *Paardejam*: ‘Tot welk genre behoort die boek? Tot geen enkel genre, daar is het paardejam voor. Verwacht op de titelpagina dan ook ...’. *Paardejam* is per slot van rekening ook een hybridisch boek dat onder meer een open brief, essays, plaatjes en gedichten ... bevat. Net zoals *Le savon* geen boek is over een stuk zeep, maar een boek dat als het ware een stuk zeep performt - de schrijftuur in Ponges tekst is volgens Mutsaers even beweeglijk en schuimend als zeep - zou men van *Paardejam* kunnen zeggen dat het geen boek is *over* Paardejam - Paardejam komt immers enkel in de inleiding van het boek expliciet aan bod - maar een boek dat Paardejam oproept⁷⁸. Het feit dat Mutsaers bij andere auteurs vaak eigenschappen waardeert die haar eigen schrijftuur kenmerken wordt door bepaalde critici als narcistisch en egoïstisch beschouwd: ‘Wellicht is het dat nadrukkelijke zelfbeklag, de algemene fixatie op zichzelf die de eigenaardige redeneerkronkels bij Mutsaers zo moeilijk verteerbaar maakt’ (Vitse 2004: 99).

Mutsaers’ essays bevatten vele van dergelijke ambivalente passages die de lezer - uiteraard met de nodige reserve en de nodige aanpassingen - op Mutsaers’ eigen schrijftuur kan betrekken. Ik citeer hier nog enkele van deze poëtische passages ter illustratie:

Dit is Daniil Charms ten voeten uit: hoe hij het verdriet over de wreedheid van zijn eigen lot transposeert naar verontwaardiging over de prijs van de prei. Dat is een sublieme stilering van het gevoel, die oneindig veel meer oproept dan menig stuk bloed-, zweet- en tranenproza. (Mutsaers 1990: 72)

[Over de cronopios van Cortázar]: Het akelige probleem van de cronopio nu zit hem hierin dat uitgerekend zijn doen en laten telkens stukloopt op de onbuigzame logica van de bakstenen wereld. Hij stikt gewoonweg in een leven dat door anderen in ruitjes is opgedeeld en het enige wat hij ertegen in het geweer kan brengen is het spel. Dat is niet zomaar een spel, maar een bloedserieuze aangelegenheid met een duidelijk doel: totale ontmanteling van alle vastliggende en voorgeschreven verschijningsvormen, derhalve ook die van literatuur. (Mutsaers 1996: 82)

[Over *La dernière page de Lequier* van Jules Lequier]: Volgens mij is dit een visionair zelfportret. Een

⁷⁸ De vraag is natuurlijk wat ‘paardejam’ is. Eerder heb ik gezegd dat Mutsaers het begrip heeft ontleend aan Magritte die in 1945 een potje ‘confiture de cheval’ heeft getekend. Het schilderij behoort allicht tot de schilderijen die met behulp van onlogische combinaties een vervreemdingseffect bij de lezer teweegbrengen. Zoals bekend problematiseert Magritte op zijn schilderijen vaak de relatie tussen beeld en werkelijkheid. In ‘confiture de cheval’ schildert hij iets dat in de ‘werkelijkheid’ niet bestaat, maar creëert het op die manier als het ware. Misschien is het dit idee van creëren (in tegenstelling tot afbeelden) waarop Mutsaers met haar titel wil alluderen. Paardejam wordt in Mutsaers’ essaybundel ook met leven geassocieerd: ‘Het [paardejam] is leven, puur gemetamorfoseerd leven en als het goed is smaakt het naar meer’ (1996: 9).

zelfportrait als zeepijn. Maar een klaagzang is het niet. (Mutsaers 1999: 73)

[Over Ponge]: Er is immers nogal wat dapperheid voor nodig om in een samenleving die voornamelijk aanstuurt op solidariteit met mensen, voor dingen en dieren in het geweer te komen. (Mutsaers 1996: 122)

Hanlo weigert hiërarchisch te denken – klein of groot, hoog of laag bestaan niet voor hem – en daarom past hij zijn stijl nooit aan de vermeende zwaarte of geleerdheid van het onderwerp aan. (Mutsaers 1990: 153-154)

Sommige van deze uitspraken, bijvoorbeeld de suggestieve passage over de ‘zeepijn als zelfportret’, zijn door Mutsaers allicht als allusies op haar eigen werk bedoeld. Het zijn poëtische knipoogjes naar de lezer, die op die manier soms een impliciete gebruiksaanwijzing voor het lezen van het bewuste boek krijgt. Dergelijke meerlagige passages zijn typerend voor Mutsaers’ poëtische schrijfwijze. Men vindt ze overigens niet alleen in haar essays, maar ook in haar roman *Rachels rokje*⁷⁹.

Andere fragmenten nodigen er de lezer vanwege de duidelijke overeenkomsten tussen de manier van schrijven van de besproken auteur en Mutsaers’ eigen schrijfwijze toe uit om verbanden te leggen tussen de twee schrijfwijzen. Uit dergelijke meerduidige passages van Mutsaers over andere auteurs kan men als lezer Mutsaers’ eigen literatuuroppvatting proberen te destilleren.

Neem bijvoorbeeld het hierboven aangehaalde citaat over de cronopio’s van Cortázar. Cronopio’s zijn wezens die anders zijn dan de meerderheid en die dus voortdurend tegen de regels van majoritaire ordeningsvormen aanlopen: ‘Cronopio’s hebben altijd het gevoel er niet helemaal te zijn in welke structuur ook, in welk web ook dat door het leven wordt gegeven en waarin zij tegelijkertijd spin en vlieg zijn. Daarom gaat er haast geen dag conflictloos voorbij. Zij leven en schrijven in de voortdurende bedreiging van het terzijde-staan’ (Mutsaers 1996: 84). Het thema van het minoritaire, het gemarginaliseerde, het heterodoxe dat probeert het majoritaire, het orthodoxe te subverteren is zoals we al hebben gezien ook een van de hoofdthema’s van Mutsaers’ werk. Ik heb erop gewezen dat de subjecten in Mutsaers’ boeken hun identiteit vaak als geblokkeerd ervaren. De volgende zin over cronopio’s: ‘Dat is niet zomaar een spel maar een bloedserieuze aangelegenheid met een duidelijk doel: totale ontmanteling van alle vastliggende en voorgeschreven

⁷⁹ Zo maakt Rachel Stottermaus in *Rachels rokje* een onderscheid tussen poezepoëzie en laarzepoëzie: ‘Je hebt poezepoëzie en laarzepoëzie. Over poezepoëzie zal ik me niet uitlaten, maar de gedichten van Majakovski bijvoorbeeld, daar denderen een paar goed gepoetste laarzen doorheen. Dat hoor je niet alleen, je voelt het ook, het dreunt na in je hart. En het knappe is, de tederheid, die toch het belangrijkste van alles is, ook in de poëzie, wordt daarmee niet vertrapt, integendeel: zo zacht als een wolk. Hetzelfde bij Marina Tsvetajeva: dameslaarzen weliswaar, met veel bont in de schacht, maar laarzen!’ (Mutsaers 1994: 221). Natuurlijk gaat het in deze passage over de bijzondere poëzie van Majakovski en Tsvetajeva. Beide dichters komen overigens ook elders in *Rachels rokje* nog aan bod (Mutsaers 1994: 9, 209). Maar het is duidelijk dat hier ook een bepaalde literatuuroppvatting wordt verdedigd. Het onderscheid tussen poezepoëzie en laarzepoëzie herinnert immers sterk aan het eerder besproken onderscheid dat Mutsaers (1990: 32) in *Kersebloed* maakt tussen de Lichten en de Zwaren. Ik meen echter te mogen stellen dat in deze passage niet enkel een bepaalde literatuuroppvatting wordt verdedigd. Ze kan ook als een allusie op de roman *Rachels rokje* zelf worden gelezen. Door Mutsaers’ roman denderen immers ook laarzen, zowel in de letterlijke als in de figuurlijke betekenis. Het motief van de laarzen keert in de hele roman terug. En in *Rachels rokje* wordt zoals eerder geïllustreerd ook gepoogd een aantal zware onderwerpen op een lichte manier te verwoorden. Eerder hebben we gezegd dat Mutsaers graag stierhorens in een boek zou willen stoppen. Het beeld van de spitse stierhorens herinnert aan de stevige laarzen die door een tekst lopen. Mutsaers alludeert met de tegenstelling poezepoëzie en laarzepoëzie dus ook op haar eigen roman en typeert *Rachels rokje* zodoende als ‘laarzeproza’.

verschijningsvormen derhalve ook die van literatuur' kan ook goed op Mutsaers' poëtica en haar werk worden betrokken. Personages zoals Rachel Stottermaus en de 'zij' uit *De Markiezin* proberen zich immers ook permanent staande te houden in een wereld die door anderen in 'ruitjes is opgedeeld'. En het speelse in Mutsaers' schriftuur is geen vrijblijvende speelsheid, maar veeleer een geëngageerde speelsheid, een speelsheid dus met een bepaalde inzet. En die inzet heeft veel te maken met wat Mutsaers in verband met Cortázar de 'ontmanteling van vastliggende en voorgeschreven verschijningsvormen' noemt. Op dat subversieve facet van Mutsaers' schriftuur ga ik in het derde hoofdstuk nog uitgebreid in.

Mutsaers waardeert bij de verschillende auteurs over wie ze schrijft verschillende kenmerken. Bij Cortázar trekt haar onder meer het speelse aan, bij Charms en Beckett het absurde, bij Ponge het concrete, bij Hanlo het niet-hiërarchische, lichte, bij Robert Walser zijn obsessie voor dennenbomen, bij Flaubert het muzikale en het 'onverhalige', enzovoorts. Neemt men de verschillende auteurs die in Mutsaers' essaybundels aan bod komen bij elkaar, dan zou men aan de hand van de verschillende kenmerken van de kunstenaars die worden opgeroepen Mutsaers' eigen poëtica kunnen (re)construeren. De strategie om via andere kunstenaars naar zijn eigen werk te verwijzen sluit aan bij de het 'negatieve', paradoxale, maar zoals ik heb laten zien wel erg functionele procédé van Mutsaers om grotendeels via anderen over zichzelf te schrijven.

7.2 Mutsaers' performatieve schriftuur

Een ander procédé dat opvalt in verband met het identificatieproces is het reeds eerder opgemerkte performatieve karakter van haar schriftuur. Wanneer Mutsaers op een bepaald facet van een auteur ingaat dan bespreekt ze dit facet van zijn schriftuur niet alleen maar, in sommige gevallen voert ze het facet meteen ook in haar eigen schriftuur maar dan uiteraard op haar eigen manier op. Hier kom ik weer op Ponges *Le savon* te spreken. In haar essay 'Zeep genaamd Ponge' schrijft Mutsaers dat de belangrijkste eigenschappen van zeep beweeglijkheid en enthousiasme zijn. Het is duidelijk dat zeep in Mutsaers' stuk ook als een poëtische metafoor fungeert. Uit Mutsaers' tekst⁸⁰ blijkt immers dat beweeglijkheid en enthousiasme volgens haar ook belangrijke eigenschappen van de schriftuur van een kunstenaar dienen te zijn. In 'Zeep genaamd Ponge' betoogt Mutsaers niet slechts dat Ponge deze eigenschappen in zijn schriftuur verenigt. De manier waarop ze over Ponge en zijn tekst schrijft, is zelf een illustratie van de twee genoemde eigenschappen. Mutsaers verdedigt Ponge immers op een manier die enthousiast en bevlogen genoemd zou kunnen worden. Daarenboven schrijft ze niet alleen over het beweeglijke en schuimende van zeep, en over het bruisende van Ponges tekst over zeep, ze laat in haar eigen beweeglijke tekst zien wat 'literaire schuimigheid' inhoudt. Hierbij een illustratie van haar als het ware schuimige stijl: 'Jezelf van top tot teen inzepen. De zeep laten glijden en kletsen. Terugkletsen. Het uitkraaien als hij plotseling tussen je vingers

⁸⁰ Cf.: 'Wie zich na een dergelijke wasbeurt aan zijn schrijftafel zet, zal merken dat zijn inkt geurt, dampst en vooral: fris en schoon is. Zijn stijl zal vanzelf iets bruisends en schuimends krijgen' (Mutsaers 1996: 119).

doorglipt en verlegen naar de bodem zigzagt. Hem toch weer te pakken krijgen. Baldadig worden. Je nogmaals inzepen. Uitrusten, soezen, wegdromen. Vervolgens alles afspoelen, het water bezoedelen en je afdrogen' (Mutsaers 1996: 118).

7.3 Identificatie en tegenidentificatie

Zoals ik eerder heb aangetoond roepen de auteurs die Mutsaers in haar essays bespreekt knooppunten op. Zo belichaamt Jan Hanlo onder meer de 'onaangepaste' schrijver die zich niet veel aantrekt van de mening van de lezers, de lichte literatuur, het speelse en het anti-hiërarchische. Terwijl dergelijke identificatiefiguren bij Mutsaers bij naam worden genoemd, blijven de figuren die meer antagonistische discoursen vertegenwoordigen, zoals de 'brave' auteurs van boeken die gehoorzamen aan de vigerende opvattingen over *political correctness*, doorgaans anoniem. De lijst van figuren die tot Mutsaers papieren 'artistieke familie' behoren is met andere woorden veel langer dan de lijst van 'tegenfiguren'. Toch worden ook een aantal van die 'tegenfiguren' expliciet genoemd, en dat overigens vaak in combinatie met identificatiefiguren. Het gaat hierbij meestal om aan elkaar tegengestelde kunstenaarstypes. Een voorbeeld van zo'n antagonistisch paar is 'Francis Ponge versus Jean-Paul Sartre'.

In Mutsaers' essay 'Zeep genaamd Ponge' worden beide auteurs in één adem genoemd: 'Aan zijn [Francis Ponge] dood in 1988 werd geen aandacht besteed. Zelfs boekhandels die uitpilden van de Sartres hadden doorgaans geen Ponges in huis en als ze hem toevallig toch in huis hadden, dan wist bijna niemand of hij nu op de proza- of de poëzie-plank stond bijgezet' (Mutsaers 1996: 119). Hier wordt al gedeeltelijk duidelijk waarom Sartre in Mutsaers' schriftuur als een 'tegenfiguur' van Ponge kan fungeren. Sartre is een bekend auteur die ook vandaag de dag nog veel gelezen wordt. Hij behoort in Mutsaers' ogen wellicht tot de auteurs die geen 'pleidooi' meer nodig hebben omdat hun 'littéraire waarde' door iedereen wordt erkend. Het is dan ook typerend dat ze in *Paardejam* geen essay schrijft over Sartre, maar over Ponge. Een ander kenmerk van Ponges boeken is dat ze geen duidelijke genre-identiteit hebben. Misschien worden ze alleen al daarom minder gelezen. Een gedachte die in 'Zeep genaamd Ponge' doorklinkt en elders nog duidelijker wordt geformuleerd is tenslotte dat Ponge niet tot een bepaalde stroming⁸¹ behoort, terwijl Sartre daarentegen de hoofdvertegenwoordiger van het Franse existentialisme is.

In het eerste hoofdstuk zijn we ingegaan op Mutsaers' beeld van mei '68. We hebben toen gezegd dat mei '68 voor Mutsaers het tegendeel is van de verbeelding. Het kan dan ook niet verbazen dat ze in haar Ponge-essay (1996: 118) opmerkt dat zij liever over Parijs '69 praat dan over Parijs '68. In de winter van 1969 heeft ze immers *Le savon* ontdekt. Zodoende contrasteert ze

⁸¹ Cf. 'Het surrealisme, het existentialisme, de Nouveau Roman, *Tel Quel* en zelfs het postume *Barbarber* (zie: *Barbarberalfabet*), al die stromingen hebben hem trachten in te lijven. Met enkele ervan heeft hij ook duidelijk gesympathiseerd, maar zodra hij voelde dat hij werd geannexeerd wist hij vliegensvlug te ontglippen' (Mutsaers 1996: 126).

hier een politieke gebeurtenis met de kunst. Ze heeft het in dit verband niet expliciet over Sartre maar mei '68 laat zich wel associatief met hem verbinden. Tijdens de mei-opstand steunde Sartre immers de studentenbeweging. Men zou de tegenstelling Parijs '68 - Parijs '69 bijgevolg ook kunnen lezen als 'Sartre versus Ponge'. In *Zeepijn* wordt het antagonisme Sartre - Ponge opnieuw opgenomen. In 'Naar La Suchère, een reisverslag' vertelt Mutsaers hoe ze samen met haar man en haar hond op zoek ging naar het dennenbos waarin Ponge *Le Carnet du bois de pin* heeft geschreven. Op hun trip komen ze tot de vaststelling dat Ponge een soort geheimtip moet zijn. Wanneer ze naar hem vragen, blijken de mensen hem immers niet te kennen. Op een dag houden ze dan ook een enquête om Ponges bekendheid te meten. De schrijver die in deze enquête met Ponge wordt vergeleken, is niet toevallig Jean-Paul Sartre. Het onderzoek bestaat uit deze twee vragen:

Heeft u ooit van Francis Ponge gehoord?

Heeft u ooit van Jean-Paul Sartre gehoord? (Mutsaers 1999: 40)

Van de 38 geënquêteerden had niemand van Ponge gehoord, terwijl iedereen Sartre kende. Mutsaers' (1999: 40) reactie is typerend: 'Zo vergaat het een schrijver die hardnekkig buiten stromingen en tijdgeesten wou blijven, de ontologische zorg een verkeerde zorg vond en de partij van de dingen tevens koos om aan de mensen te ontkomen'. Dit commentaar maakt duidelijk waarom Sartre in Mutsaers' schriftuur vaak als de vijandige 'tegenfiguur' fungeert. Als de meest prominente figuur van het existentialisme was hij een schrijver die met zijn tijd meeging, die de tijdgeest belichaamde. Mutsaers gaat in haar essay weliswaar niet expliciet op het existentialisme in, maar de (literatuur)opvattingen die ze in haar essays verdedigt, doen vermoeden dat het haar niet bijzonder aantrekt. Sartre staat bij Mutsaers allicht ook voor het 'intellectuele'. Met zijn filosofische werken zoals *La nausée* (1938) en zijn hoofdwerk *L'être et le néant* (1943) vertegenwoordigt hij het abstracte, logische denken, terwijl een schrijver zoals Ponge - die uiteraard ook met filosofie bezig was, maar dan op een andere, minder theoretische manier - voor Mutsaers eerder het concrete belichaamt. Het 'abstracte' *La nausée*⁸², waarin de absurditeit van het zijn op een expliciete manier gethematiseerd wordt, komt in *Zeepijn* dan ook diametraal tegenover het 'concrete' *Le carnet du bois de pin* te staan. In dat boek schrijft Ponge over een dennenbos: 'Wie niet van boomwortels walgt, heeft om te beginnen meer plezier. *Plezier* is dan ook het plezierige woord waarmee *Le carnet du bois de pin* begint' (Mutsaers 1999: 40). Ponge schrijft zijn tekst in het jaar 1940. Dat hij in deze periode niet in de eerste plaats over de politieke situatie schrijft maar over de schoonheid van een dennenbos, betekent voor Mutsaers dat Ponge schrijft waarover hij wil schrijven en dat hij zich niet al te veel aantrekt van *political correctness*. En alleen al dit gegeven maakt dat zij iets - om

⁸² Mutsaers verwijst in *Zeepijn* overigens nog een tweede keer naar Sartres *La nausée*. In haar essay 'Weemoed onverklaarbaar?' omschrijft ze haar angst voor depoëtisering. Ze geeft als voorbeeld van depoëtisering het idee dat je opeens zonder reden niet meer gefascineerd bent door de zee, terwijl dat vroeger wel altijd het geval was. In dat verband schrijft ze: 'Met Sartres walging heeft dit niets te maken. Walging voel je dan ook niet' (Mutsaers 1999: 107). Mutsaers lijkt hier te impliceren dat Sartres 'existentialistische' walging niets is vergeleken bij het verschrikkelijke gevoel van onttovering dat zij toen heeft ondervonden. Andermaal is de naam Sartre eerder negatief geconnoteerd.

het met Deleuze te zeggen- met dit boek kan *doen*. Mutsaers voert in haar reactie op de enquête ook aan dat Ponge zich intensief met dingen bezighoudt, terwijl bij de humanist Sartre vooral de mens centraal staat.

In *Zeepijn* wordt Sartre overigens ook met een andere schrijver gecontrasteerd, met name Bart Moeyaert. Ook in deze vergelijking trekt Sartre aan het kortste eind. Mutsaers plaatst Moeyaerts boek *Blote handen* tegenover Sartres *Vuile handen*. Andermaal wordt Sartre met elitaire, abstracte, intellectualistische discoursen geassocieerd die voor Mutsaers duidelijk negatief geconnoteerd zijn, terwijl Moeyaert wordt geloofd: ‘Maar niet alleen de titel kan de vergelijking met Sartre makkelijk doorstaan. Het boek is filosofisch terwijl er nergens met hoofdletters wordt gefilosofeerd. Het is geheimzinnig terwijl het woord *geheim* niet valt. Het doorbreekt de gebruikelijke hiërarchie tussen mens en dier’ (Mutsaers 1999: 187). Uit Mutsaers’ commentaar wordt duidelijk dat Moeyaert een ‘poëtica van het suggereren’ hanteert. Opmerkelijk is in dit verband ook dat *Blote handen* een kinderboek is. Het is typerend voor Mutsaers’ doorbreking van traditionele hiërarchieën dat de schrijver van een speels en suggestief kinderboek door Mutsaers hoger in de hiërarchie wordt geplaatst dan de serieuze schrijver van literaire klassieken voor volwassenen Sartre.

Met behulp van antagonistische relaties zoals die tussen Ponge en Sartre poogt Mutsaers haar literaire voorkeuren te uiten en haar plaats binnen het literaire domein te bepalen. Het is duidelijk dat het haar in haar uiteenzettingen om meer gaat dan om de tegenstelling Ponge-Sartre. Ze poogt hier haar opvattingen over de aard en de functie van literatuur te hegemoniseren. Men zou de equivaletieketen die ze hier construeert als volgt kunnen samenvatten:

Waarachtige literatuur =

zoals Ponge:

geen aanhanger van een stroming (onafhankelijk, geen meeloper)
een auteur in de marge (hij wordt niet veel gelezen)
teksten zonder duidelijke genre-identiteit (die men niet makkelijk kan classificeren)
schrijft niet over de politieke situatie, over de oorlog (maar over een van zijn fascinaties: een dennenbos), onvoorwaardelijk, niet per se politiek correct
concreet
erudiet maar niet intellectueel (negatieve connotatie)

// Bart Moeyart =

diervriendelijk (geen hiërarchie tussen mens en dier)
suggestief (niet uitleggerig)
filosofisch, maar filosofie dan met een kleine letter
schrijft ook voor kinderen

niet zoals Sartre =

aanhanger van een stroming
auteur in het centrum van de canon
politiek correct
abstract, zeer theoretisch
dé intellectueel bij uitstek

plaatst de mens in het centrum
Filosofie, met een hoofdletter
schrijft voor intellectuele volwassenen

De equivalentieketen⁸³ geeft een goed idee van hoe Mutsaers ‘goede literatuur’ definieert. Literatuur hoeft uiteraard niet alle eigenschappen hebben te hebben die in deze opsomming fungeren om waarachtig te zijn. Enkele kenmerken kunnen volstaan⁸⁴.

8 Casestudies

8.1 De haas, Napoleon en de komkommer , drie facetten van Mutsaers’ schriftuur

De eerste tekst die ik onder de loep zal nemen om te laten zien hoe Mutsaers via de meest diverse identificatiefiguren tracht haar sociale identiteit te genereren en haar eigen schriftuur te typeren is *Hazepeper* (1985). Het feit dat het hier om een van Mutsaers’ vroege boeken gaat verklaart wellicht de grote behoefte aan plaatsbepaling die uit deze tekst spreekt en die we eerder al ook in verband met *Kersebloed* hadden opgemerkt. Opvallend is dat talrijke knooppunten die in Mutsaers’ latere werk terugkeren ook hier reeds aanwezig zijn. Mutsaers brengt in *Hazepeper* een aantal thema’s ter sprake die ze in latere andere teksten verder uitdiept, zoals het verlies van de verzonkenheid in het spel en de angst voor depoëtisering.

Qua vorm herinnert het boek aan de essaybundels *Kersebloed*, *Paardejam* en *Zeepijn*. De fragmentarische, hybride tekst is immers een mix van illustraties (soms van Mutsaers zelf, soms ontleent ze illustraties aan andere auteurs of kranten), gedichten, citaten, fotomontages, verhalen, liedjes, enzovoorts. Anders dan de genoemde bundels bestaat *Hazepeper* echter niet uit een groot aantal korte essays over de meest uiteenlopende onderwerpen, maar uit slechts 4 op zichzelf staande delen: een deel over de haas, een deel over Napoleon, een deel over de komkommer en een deel dat ‘Varia’ wordt genoemd en dat illustraties, gedichten en korte tekstfragmenten bevat. Elk deel bestaat uit vele fragmentjes die door minuscule tekeningen van Mutsaers van elkaar worden gescheiden. Bij de bespreking van het identificatiemechanisme in deze teksten, de constructie van equivalentieketen en Mutsaers’ verdediging van haar literatuuropvatting zal ik mij hier op de drie eerste delen toespitsen. In de secundaire literatuur⁸⁵ werd er al eerder op gewezen dat de drie figuren (haas, Napoleon, komkommer) belangrijke aspecten van Mutsaers’ schriftuur in *Hazepeper* belichamen. Daarbij wordt echter niet in detail getoond hoe dat precies gebeurt. In mijn lectuur van

⁸³ Ik ontleen de schikking van de equivalentieketen aan Erik Spinoy (2006: 15). Spinoy construeert in zijn analyse de equivalentieketen van het neorealistische discours in Vlaanderen.

⁸⁴ Erik Spinoy (2006: 15) merkt in verband met de equivalentieketen van het neorealistische discours op dat een auteur niet alle kenmerken van de keten moet hebben om bij het neorealisme te behoren. Het is al voldoende als hij een of twee eigenschappen heeft: ‘This explains why a chain of equivalence is [...] a powerful tool in creating and advancing a hegemonic discourse. It allows to unite various groups and individuals under a common flag without abolishing their particularity’ (Spinoy 2006: 15). Dat geldt allicht ook voor de equivalentieketen die Mutsaers construeert.

⁸⁵ Cf. Janita Monna (1997: 48), Cyrille Offermans (2000: 132).

Mutsaers' bundel zal ik proberen te laten zien hoe de drie figuren elk naar een fundamenteel facet van de schriftuur in *Hazepeper* en ook van Mutsaers' schriftuur in het algemeen verwijzen. We zullen zien dat heel wat passages in Mutsaers' boek ambigu zijn. Vaak kan wat over de drie 'personages' wordt gezegd immers ook toegepast worden op de kunstenaar en de literatuur in het algemeen of op Mutsaers' schriftuur in het bijzonder. Via de drie figuren doet Mutsaers hier met andere woorden uitspraken over de aard en de functie van literatuur. Dat maakt ook *Hazepeper* tot een poëticaal getint boek. Het boek bevat uiteraard ook nogal wat passages die minder meerlagig en niet-poëticaal zijn. Het betreft dan allerlei opmerkingen over de drie figuren die Mutsaers portretteert. In overeenstemming met Mutsaers' literatuuropvatting gaat het daarbij meestal om het leggen van verbanden die niet voor de hand liggen. In het kader van mijn analyse zal ik mij echter vooral op de poëticaal getinte passages richten.

De manier waarop Mutsaers de drie verschillende figuren opvoert is complex te noemen. Andermaal speelt het idee van het geblokkeerde subject een significante rol. De tekst bevat dan ook meerdere antagonistische relaties. De drie figuren worden dikwijls tegenover andere figuren geplaatst, waardoor ze beter getypeerd kunnen worden. We zullen zien dat de meeste eerder opgesomde knooppunten daarbij aan bod komen. Nadien zullen wij de in *Hazepeper* geconstrueerde en verdedigde literaturopvatting vergelijken met de literaire praxis van de bundel. Wij zullen proberen na te gaan in hoeverre de in *Hazepeper* opgeroepen poëtica overeenkomt met de schriftuur van de bundel. Een eerste stap van mijn analyse bestaat dus in het benoemen van de facetten die de drie 'personages' in *Hazepeper* belichamen, en in het aanwijzen van de procédés die Mutsaers hanteert om de drie figuren voor te stellen. Opvallend is met name dat elk 'personage' ook in de twee andere delen opduikt. Misschien wil Mutsaers hiermee duidelijk maken dat de drie 'personages' samenhangen of dat ze op een of ander manier verwant met elkaar zijn.

8.1.1 'Nu is schattig nooit interessant'⁸⁶. De haas

Eerst en vooral zullen we ons op de figuur van de haas concentreren. Bij het bespreken van de belangrijkste eigenschappen waarmee de haas in *Hazepeper* wordt geassocieerd zal ik laten zien welke 'vijanden' van de haas worden opgevoerd om zijn karaktertrekken beter te doen uitkomen. Interessant is daarbij hoe hier gesuggereerd wordt dat de haas ook met Mutsaers' eigen schriftuur en haar persoonlijkheid in verband kan worden gebracht.

De haas wordt in *Hazepeper* meteen in één adem genoemd met zijn grootste vijand, de jager: 'Wie haas zegt, zegt jager' (Mutsaers 1995: 10). Aangezien de jager de haas probeert te pakken te krijgen, moet de haas vluchten. Significant is hier niet alleen het idee van het vluchten⁸⁷

⁸⁶ Mutsaers (1985: 13).

⁸⁷ Ik denk hier vooral aan de roman *Rachels rokje*. Rachel verandert in de roman in allerlei dieren. Deze metamorfosen kunnen worden gelezen als pogingen om aan de vastgeroeste categorieën van de communis opinio te ontvluchten. Ik ga verderop nog uitgebreid op het motief van het vluchten bij Mutsaers in, waar ik het over de Deleuziaanse 'wording' (3 B 6).

dat zoals bekend als een motief in Mutsaers' werk kan worden beschouwd, maar voornamelijk de bijzondere manier waarop de haas vlucht. Een haas loopt op zijn vlucht immers niet recht vooruit, maar slaat haken: 'Als een soort bliksemschicht schiet hij door het veld en juist als de honden hem vlak op de hielen zitten, maakt hij een haarscherpe hoek, zodat ze voortdurend het spoor bijster zijn' (Mutsaers 1985: 10). De haas zigzagt dus om zijn achtervolgers van zich af te schudden.

Wie Mutsaers' springerige schriftuur kent heeft hier allicht de neiging om het haken slaan te associëren met haar neiging om in arabesken te schrijven. Als men deze poëtische vergelijking doortrekt, zouden de honden de lezers kunnen zijn die door de rizomatische, niet-lineaire manier van vertellen de draad van het verhaal kwijt raken. Het idee dat het beeld van de haas in *Hazepeper* ambigu is en wellicht ook als een poëtische metafoor kan worden gelezen voor een aantal kwaliteiten die Mutsaers bij mensen in het algemeen en bij kunstenaars in het bijzonder waardeert, wordt nog versterkt door de opvallende wijze waarop Mutsaers de manier van vluchten van de haas voorstelt: 'Terwijl een gewoon mens op de vlucht recht vooruit koerst, slaat een haas haken' (Mutsaers 1985 10). Offermans (2000: 132) merkt in dit verband op dat het vreemd is dat de haas hier met een 'gewoon mens' gecontrasteerd wordt. Minder opvallend zou bijvoorbeeld een vergelijking met een ander dier geweest zijn, bijvoorbeeld met het konijn, dat verderop in de tekst als tegenhanger van de haas zal fungeren. Door de haas tegenover de 'gewone mens' te plaatsen wordt hij als het ware verheven tot een 'ongewone mens'.

Offermans (2000: 132) brengt de tegenstelling tussen een haas en een gewoon mens in verband met Mutsaers' neiging om traditionele hiërarchieën - in dit geval de hiërarchie tussen mens en dier - om te keren:

Daarmee [met de combinatie 'een gewoon mens' als contrast van de haas] wordt de haas impliciet tot 'ongewoon mens' verheven, in de scheppingsorde met andere woorden op hetzelfde niveau gesteld als de mens, in zekere zin – gezien dat geïmpliceerde 'ongewone' - zelfs op een hoger niveau.

De haas wordt in *Hazepeper* tevens met verticaliteit én horizontaliteit⁸⁸ geassocieerd, wat herinnert aan de zeepijn, die in de gelijknamige bundel ook met verticaliteit en horizontaliteit in verband wordt gebracht omdat hij zowel in de breedte als in de hoogte groeit (Mutsaers 1999: 250). Dit suggereert dat de haas een moedig, ambitieus dier is. Verder worden kwaliteiten als uithoudingsvermogen en onvermoeibaarheid genoemd (1985: 10), die zoals we zullen zien ook goed bij de figuur van Napoleon passen. Wanneer we de haas lezen als een poëtische metafoor voor de kunstenaar, betekent dat dat Mutsaers de 'ideale', waarachtige kunstenaar construeert als een moedig en gemotiveerd iemand die veel uithoudingsvermogen aan de dag moet leggen.

Een andere eigenschap van de haas waar herhaaldelijk de klemtoon op wordt gelegd, is zijn vrolijkheid en wilde speelsheid. De vrolijke en uitgelaten haas wordt echter geblokkeerd door iemand die blijkbaar het tegendeel is van vrolijkheid: de mens, en meer bepaald de jager: 'Mensen

⁸⁸ Cf.: 'Ook springen hazen wel op boomtakken of scheren ze over sloten van meer dan tien meter breed' (Mutsaers 1985: 10).

in het algemeen en jagers in het bijzonder kunnen vrolijkheid en losbandigheid niet uitstaan en dát is er de precieze reden van dat de haas altijd de klos is' (Mutsaers 1985: 12). De jager wordt hier dus opgevoerd als het prototype van de 'saaie', ernstige mens. Net zoals bij de passage over de haken slaande haas zou men hier met Cyrille Offermans van een omkering van de traditionele rangorde tussen mens en dier kunnen spreken: de vrolijke, wilde haas is beter dan de serieuze, saaie jager. Mutsaers illustreert haar tekst dan ook met een tekening uit *Piet de Smeerpets*⁸⁹, waarin de rollen zijn omgekeerd, de jager wordt hier door een haas met een geweer achtervolgd. Mutsaers schrijft dat het motief van de gejaagde jager afkomstig is uit de zogenaamde 'Omgekeerde wereld'. Men zou dan ook kunnen zeggen dat *Hazepeper* in het teken staat van die 'Omgekeerde wereld'. Mutsaers draait in dit boek immers ook vaak de rollen om en probeert daarmee de traditioneel minder gewaardeerde pool in ere te herstellen. Wanneer Mutsaers de 'gewone mens' als 'saaie' opvoert, betekent dat dat er ook uitzonderingen bestaan. Wanneer ze schrijft over de 'losbandige' haas, kan dat allicht gelezen worden als een verkapt pleidooi voor deze 'zonderlingen'. Dit herinnert aan Mutsaers' reflecties over auteurs met een affiniteit voor het speelse in haar latere essaybundels. Eerder hebben we gezegd dat Mutsaers protesteert tegen het feit dat een aantal kunstenaars die hun kunst in het openbaar met het spel in verband hebben gebracht, door critici vaak niet meer au sérieux worden genomen en daardoor niet de nodige erkenning krijgen. De ernstige jagers uit *Hazepeper* en de critici die geen begrip hebben voor 'literaire speelsheid en lichtheid' behoren dan allicht tot dezelfde categorie.

Terwijl de jager in *Hazepeper* het ernstige en het rechtlijnige oproept en daarmee als een tegenfiguur van de haas fungeert, evocert de figuur van het konijn de brave, aangepaste, burgerlijke mens. De passage waarin Mutsaers de haas met het konijn vergelijkt, is categorisch en nodigt de lezer uit om een parallel te trekken tussen de wilde haas en de onaangepaste kunstenaar:

Een haas is rank, slank, lang en stevig en heeft een prachtige musculatuur en aders als koorden. Een konijn is de vleesgeworden poezeligheid. Daarom worden konijnen 'schattig' genoemd. Nu is schattig nooit interessant. Daarom houd ik niet zo van konijnen en ook niet van hun witte vlees. Konijnen zijn voegzame huisdieren, hazen zijn niet te temmen. (Mutsaers 1985: 13)

Centraal staat hier de opmerking dat schattig nooit interessant is. Geen van de drie figuren die in *Hazepeper* worden opgevoerd is schattig. Integendeel, ze belichamen stuk voor stuk - maar dan elk op hun manier - het tegendeel van schattigheid. Het konijn verschilt van de haas door zijn 'poezelig' uiterlijk en door het feit dat men het makkelijk kan temmen. Anders dan de haas, die maar een klein kuiltje graaft, bouwt het 'burgerwoning' (1985: 13). En het leeft in een grote groep, terwijl de haas alleen leeft. Kortom, de haas staat bij Mutsaers voor het stevige, het wilde, het onburgerlijke, het onaangepaste, het onafhankelijke en de *Einzelgänger*.

Het valt moeilijk de passage over de haas en het konijn niet ook te lezen als een poëtische

⁸⁹ *Piet de Smeerpets* is de Nederlandse vertaling van *Der Struwelpeter* van de Duitse arts Heinrich Hoffmann. *Der Struwelpeter* maakt deel uit van de meest bekende Duitse kinderboeken. Het werd naar vele talen vertaald.

passage over schattige ‘konijnen-auteurs’, die zich richten naar de smaak van het lezerspubliek en naar de opvattingen van de communis opinio over *political correctness*. De passage herinnert immers aan bepaalde antagonismen uit Mutsaers’ latere essaybundels. Ik denk hierbij bijvoorbeeld aan de volgende passage uit *Kersebloed*: ‘Van wie houden de meeste mensen nu het meest, van de schildpad of van de schilpad? Helaas moet het antwoord zijn: van de schilpad. Heel verwonderlijk is dat niet wanneer men bedenkt dat ook de zogenaamde gevoelsmens meestal een stuk liever wordt gevonden dan de verstandsmens’ (Mutsaers 1990: 82). Even verderop schrijft Mutsaers: ‘Geen wonder dat de kop van Carmiggelt met algemene stemmen bij de gevoelskoppen wordt ingedeeld en de kop van Hermans nooit. Tellen argwaan, haat, wantrouwen en achterdocht als gevoelens soms niet mee?’ (Mutsaers 1990: 83-84). Het schattige konijn laat zich verbinden met de schilpad en de auteurs van het type Carmiggelt, terwijl de wilde haas gerelateerd kan worden aan de gepantserde schildpad en aan auteurs van het type Hermans. Het antagonisme dat hier gecreëerd wordt, heeft ook veel te maken met de eerder besproken C-factor, waarbij C onder meer voor cerebraal stond. De antithese aangepaste schrijver - onaangepaste schrijver is zoals ik in het eerste hoofdstuk al heb opgemerkt een van de meest centrale tegenstellingen in Mutsaers’ discours. Mutsaers breidt de equivalentieketen echter nog verder uit. Ze verknoopt de tegenstelling tussen haas en konijn met nog een andere antithese, met name met de tegenstelling tussen man en vrouw: ‘Sommige mensen kunnen hazen en konijnen niet uit elkaar houden. Dat is even dom als het onderscheid niet zien tussen een man en een vrouw’ (Mutsaers 1985: 13). Het voorbeeld moet illustreren dat het verschil tussen haas en konijn vrij makkelijk vast te stellen is, maar suggereert toch ook een zekere verwantschap tussen de wilde haas en de man aan de ene kant en het schattige en volgzame konijn en de vrouw⁹⁰ aan de andere kant. Het is overigens niet de enige keer dat de vrouw in Mutsaers’ teksten negatieve connotaties oproept.

De haas wordt in *Hazepeper* (1985: 14) ook als adellijk wild bestempeld. De heer krijgt met Kerstmis immers een haas van de rentmeester⁹¹. De haas is echter niet de enige figuur in Mutsaers’ schriftuur die met de adel wordt geassocieerd. Niet toevallig wordt in *Kersebloed* ook de (onaangepaste) kunstenaar met de adel verbonden. De eerder geciteerde passages over de schildpad en de schilpad en over Carmiggelt en Hermans komen uit een essay dat de veelzeggende titel ‘Le plaisir aristocratique de déplaire’ draagt. In dit essay houdt Mutsaers (1990: 86) een pleidooi voor de vrijheid van de kunstenaar om te zeggen wat hij denkt zonder zich daarbij aan de meningen van de buitenwereld te storen: ‘Alleen zou ik weleens willen weten waarom haast niemand zich hardop afvraagt of je eigenlijk literatuur kunt maken zonder de ‘aristocratische’ snaren van fierheid, haat,

⁹⁰ Cf. hierbij ook de volgende passage uit *Kersebloed* (1990: 83): ‘Scherpzinnigheid maakt je machtig en de ander zwak, gevoeligheid maakt je zwak en de ander machtig. Daarom wordt *gevoelig* zo vaak verward met *lief*, en *celebraal* met *koud* of *hard*. Veel vrouwen maken van deze wetenschap dankbaar gebruik’.

⁹¹ Elke markies van Carabas, iedereen die het voorrecht heeft een zogenaamde heerlijkheid te bezitten in de vorm van enige lappen grond, zal precies weten wat een *Feodale Haas* is. De feodale haas wordt elk jaar tegen Kerstmis opgestuurd door de rentmeester aan de heer’ (Mutsaers 1985: 14).

argwaan en spotlust te bespelen'. Dankzij zijn financiële positie heeft de aristocraat het niet nodig te 'flikflooiën' (Mutsaers 1990: 86), vandaar ook dat hij bij Mutsaers voor het compromisloze staat. Offermans (2000: 131) schrijft dat de adel in Mutsaers' schriftuur een metafoor is voor 'trotse eigenzinnigheid – doen wat je wilt doen uit hartstocht voor de zaak zelf, zonder geheime agenda van welke soort dan ook'. Vast staat in ieder geval dat de adel bij Mutsaers doorgaans een positieve connotatie⁹² heeft. Het feit dat de haas in *Hazepeper* als een adellijk dier bestempeld wordt, versterkt het idee dat men de haas met de kunstenaar in verband kan brengen.

Eerder in dit hoofdstuk ben ik ingegaan op Mutsaers' sympathie voor zogenaamd krankzinnige kunstenaars. Dit onderwerp komt ook in *Hazepeper* ter sprake, met name als het om de vraag gaat wie het beste met hazen kan omgaan. We hebben gezien dat de haas een outsider, een *Einzelgänger* is. Ook in *Hazepeper* (1985: 16) is sprake van de *apartheidsdrang* van de haas. Het kan dus niet verbazen dat de mensen die het beste met een haas kunnen omgaan ook vaak outsiderfiguren zijn: 'Wie het toch lukt een haas te houden, beschikt over buitengewone gaven en het is dan ook geen wonder dat zulke figuren, vooral in de achttiende eeuw, tot de heksen en de zonderlingen werden gerekend' (1985: 16). Vervolgens gaat Mutsaers op zo'n zonderling in, met name op de manisch-depressieve dichter William Cowper (1731-1800) die zich na twee mislukte zelfmoordpogingen bezighield met het verzorgen van drie hazen. Het gegeven dat een 'krankzinnige' kunstenaar goed met hazen kan opschieten, moet ongetwijfeld suggereren dat er een verwantschap tussen beide figuren bestaat.

Met de haas is echter nog een ander antagonisme verbonden dat in Mutsaers' oeuvre geregeld terugkeert, met name kwantiteit en kwaliteit. Mutsaers stelt immers dat veel meer konijnkinderboeken bestaan dan haze-kinderboeken omdat konijnen over het algemeen schattiger worden gevonden. Daar staat tegenover dat hazenboeken in haar ogen meer waarde hebben. Mutsaers (1985: 22) stelt provocerend: 'Als ik een volwassene tegenmoettreedt, dan weet ik in één oogopslag of ik te maken heb met een haze-of een konijnkind (rara met wie ik het liefste verkeer)'. Ze gaat er blijkbaar van uit dat het speelgoed waarvan men als kind heeft gehouden een zekere invloed heeft op het verdere leven, in de trant van: zeg mij waarmee je gespeeld hebt en ik zeg jou wie je bent! Dit idee wordt later herhaald in het deel over de komkommer. Het speelgoed van iemand speelt een belangrijke rol, maar het is volgens Mutsaers ook altijd een kwestie van mentaliteit. Een kind met een wilde hazenmentaliteit speelt waarschijnlijk met ander speelgoed dat een kind met een brave konijnenmentaliteit. Dat de haas in *Hazepeper* met een bepaalde mentaliteit verbonden is, wordt herhaaldelijk gesuggereerd. Zo bijvoorbeeld in de volgende passage: 'Als je goed uit je ogen kijkt, zie je dat de hazen overal om ons heen zijn. Bij sommige mensen hoeft je het haar maar eventjes weg te duwen of kijk: daar verschijnt al een innemend orenpaar!' (1985: 18).

Vermeldenswaardig lijkt mij ook dat Mutsaers de haas aan het einde van het deel over de

⁹² Cf hierbij ook Mutsaers' boek *De markiezin*. De titel verwijst weliswaar naar het lied 'Tout va très bien, Madame la Marquise' van Ray Ventura, maar ook naar de ietwat aristocratische mentaliteit van de twee protagonistes.

haas als schutspatroom van alle schilders opvoert: ‘Hij schildert elk jaar een hele collectie paaseieren en is dus een echte kunstenaar’ (Mutsaers 1985: 32). Een verdere fundamentele eigenschap van de haas is dus zijn creativiteit. De voorstelling van de haas als kunstenaar vormt allicht een verdere hint op het feit dat Mutsaers’ portret van de haas zich laat lezen als een portret van de ‘waarachtige’ kunstenaar zoals zij hem ziet en dus tot op een zekere hoogte ook als een soort zelfportret. In het laatste fragment van dit deel construeert Mutsaers via de figuur van de haas het inmiddels bekende antagonisme volkskunst versus design. Mutsaers laat op een tekening een hazefiguurtje zien dat ze op konniginnendag voor twee gulden heeft gekocht en dat in haar ogen geenszins minder waardevol is dan de dure beeldhouwwerken die designers verkopen. Andermaal kan men hier Mutsaers’ neiging bespeuren om gevestigde rangorden om te keren.

Eerder heb ik gesignaleerd dat de drie figuren in elk deel opduiken. Zo komt Napoleon reeds in het deel over de haas aan bod. In één fragment vertelt Mutsaers hoe ze voor haar verjaardag een boek heeft gekregen waarin uitgelegd wordt hoe je met je handen verschillende figuren kunt vormen. Mutsaers vormt daarop niet alleen de haas, maar ook Napoleon en de komkommer (Mutsaers 1985: 29). In een ander fragment gaat ze in op het feit dat de haas in de westerse astrologie geen rol speelt maar in de oosterse wel. Volgens haar doen mensen die in het teken van de haas zijn geboren “subtiele zetjes op het grote schaakbord van het leven” en behalen zij op die manier verrassende overwinningen. Mutsaers (1985: 21) noemt deze mensen ‘Kleine Napoleons in bont gekleed’. Hier wordt de figuur van de haas dus opnieuw aan Napoleon gerelateerd. Uit de analyse van de figuur van Napoleon in *Hazepeper* zal blijken dat beide figuren bij Mutsaers inderdaad een aantal gemeenschappelijke kenmerken vertonen.

8.1.2 ‘Figuren die hun steek doodgewoon met één punt voor en één punt achter dragen laat ik erbuiten’⁹³. Napoleon

De manier waarop Napoleon in *Hazepeper* geïntroduceerd wordt, is typerend voor Mutsaers’ defensieve toon en zegt dan ook meteen iets uit over de figuur die Mutsaers hier construeert. Het deel over Napoleon begint met een grappige tekening die Napoleon voorstelt. Behalve zijn voeten is echter niets van hem te zien, omdat hij onder zijn steek schuilgaat. We zijn eerder al kort op deze tekening ingegaan, Mutsaers gebruikt ze ook in *Paardejam* als illustratie, maar dan met Saint-Exupéry’s *Le petit prince* als intertekst. In Mutsaers’ versje onder de tekening wordt Napoleon tot de ‘Groten der aarde’ gerekend. In *Paardejam* laat Mutsaers de communis opinio fel op het versje en de tekening reageren. Natuurlijk toont de publieke opinie onbegrip. Ze bestempelt Napoleon als een gore fascist en vindt het onverantwoord dat hij in het versje een ‘Grote der aarde’ wordt genoemd (Mutsaers 1996: 154). Een soortgelijke agressieve reactie op de speelse tekening en het versje zien we ook in *Hazepeper*. Het deel over Napoleon begint dan ook met een felle verdediging van

⁹³ Mutsaers (1985: 40).

Napoleon tegen de politiek correcte buitenwereld: ‘Geen goed woord over Napoleon, want terstond zetten alle genuanceerde zielen het op een brullen. Waarachtig, die kunnen tekeergaan; het lijkt soms wel een hondenkennel waar men een onverwacht bezoekje brengt!’ (Mutsaers 1985: 37). Andermaal hebben we dus met een blokkering door een buiten te maken. De vergelijking van de ‘genuanceerde zielen’ - de politiek (hyper)correcte medeburgers - met een hondenkennel herinnert aan de haas die door de (serieuze) jagers en zijn jachthonden achtervolgd wordt. Terwijl de figuur van Napoleon bij Mutsaers onder meer staat voor het moedige en directe, wordt de verontwaardigde communis opinio vooral met schijnheiligheid verbonden: ‘Alleen vraag ik me af waarom precies diezelfde mensen zich ‘s nachts in hun eigen bed liggen voor te stellen hoe ze hun miserabele geest een heldenrol kunnen laten spelen in de komende Star Wars’⁹⁴ (Mutsaers 1985: 37). Het gegeven dat Napoleon vanwege zijn politiek verleden een omstreden figuur is en met een zekere schuld beladen is, vormt zoals we nog zullen zien een eerste fundamenteel facet van deze figuur in *Hazepeper*.

Wat zijn nu de eigenschappen van de Mutsaersiaanse Napoleon? Napoleon staat in *Hazepeper* onder meer voor het doelgerichte, het resolute, het gedecideerde, het fiere, de dorst naar de oneindigheid (1985: 37) en het eigenzinnige. Hij wordt ook één keer met een haardvuur in verband gebracht (1985: 45). We weten uit *Kersebloed* dat de haard bij Mutsaers een positieve connotatie heeft.

Wanneer men nagaat hoe Mutsaers in *Hazepeper* bepaalde van Napoleons accessoires (de steek, zijn broek, zijn jas, zijn laarzen...) beschrijft, ziet men dat een zekere grandeur van deze voorwerpen uitgaat. Het is dan ook onder meer deze grandeur, het majestatische dat Mutsaers aantrekt. Ze herinneren aan Mutsaers’ eerder gesignaleerde voorliefde voor de adel. In verband met Napoleon roept Mutsaers een thema op dat ze in latere teksten als *Rachels rokje* en *Zeepijn* verder zal uitdiepen, met name de voorwaardelijkheid van de schoonheidsbeleving. In *Hazepeper* bewondert Mutsaers Napoleons kledingstukken. Ze doet dat echter op een opvallende manier. Zo schrijft ze (1985: 37) ietwat provocerend over zijn broek: ‘geen smetje, geen spatje bloed, geen enkele ongerechtigheid zie je óóit op die sneeuw witte broek’ en in verband met zijn laarzen: ‘Kandelabers des Doods, maar Jezus, wat glimmen ze mooi!’ (1985: 37). Dergelijke uitspraken worden door menigeen allicht polemisch en niet politiek correct gevonden, aangezien men Napoleon juist vaak met onmenselijkheid associeert. Waar het Mutsaers hier om gaat is dat de beleving van iets moois dat beladen is met schuld geen zonde is⁹⁵. Anders gezegd het valt niet goed te keuren dat Napoleon met deze laarzen over lijken ging, maar wie die glimmende laarzen mooi

⁹⁴ De verwijzing naar *Star Wars* houdt waarschijnlijk verband met de vorm van de zwarte helm van de booswicht Darth Vader in deze film. Die helm lijkt een beetje op Napoleons steek.

⁹⁵ Daniël Rovers gaat op deze problematiek in in zijn stuk over ethiek in *Rachels rokje*. In de dertiende plooi van Mutsaers’ roman bewondert Mevrouw Pothast, Himmlers geliefde, meubelen die uit menselijke lichaamsdelen werden vervaardigd. Rovers (2003: 328) stelt: ‘Het is [...] niet verschrikkelijk dat Mevrouw Pothast haar meubelen zo prachtig vindt maar wel dat ze daarvoor over lijken ging’.

vindt, is daarom nog niet medeschuldig aan Napoleons misdaden. Ik zal hier niet uitgebreid op deze schuldthematiek ingaan. Mij gaat het hier immers voornamelijk om de kenmerken die in *Hazepeper* met Napoleon geassocieerd worden. Vast staat in ieder geval dat de schuldvraag in Mutsaers' teksten een centrale rol speelt en dat Mutsaers een zekere voorkeur heeft voor figuren die om een of andere reden schuldig worden bevonden en die daarom gemarginaliseerd worden. Dergelijke omstreden figuren kan ze dan met een zeker plezier verdedigen⁹⁶ tegen de commentaren van de publieke opinie. Dat zal verderop ook nog uit mijn bespreking van Els Hupkes roman *De Kleine Britt* blijken (zie hoofdstuk 2, 8.3).

Napoleon wordt in *Hazepeper* ook opgevoerd als iemand die anders is dan anderen. Mutsaers (1985: 52) citeert in *Hazepeper* een grapje waarin met Napoleons naam wordt gespeeld: BOON APART⁹⁷. Men kan dus niet alleen in verband met de haas, maar ook in verband met Napoleon van een zekere *apartheitsdrang* spreken. Haar voorkeur voor het originele, de uitzondering, het authentieke illustreert Mutsaers dan ook aan de hand van Napoleons steek. In een fragment in het deel over Napoleon tekent ze allerlei rare versies van zijn steek: een steek in de vorm van een boot, een steek in de vorm van een pendule,... Typerend is dan wat ze over de verschillende hoeden zegt die ze heeft afgebeeld: 'Let op: het gaat hier om dwarsdragers. Figuren die hun steek doodgewoon met één punt voor en één punt achter dragen laat ik erbuiten. Aan zulke mensen hebben we niets' (Mutsaers 1985: 40). Ten eerste valt hier de ongenueanceerde - men zou ook kunnen zeggen 'Napoleontische' - manier op waarop hier voorkeuren naar voren worden gebracht. Ten tweede frappeert de preferentie voor alles wat in een of ander opzicht afwijkt. Wanneer Mutsaers het in verband met de steekmodellen over dwarsdragers heeft, laten zich dwarsdragers hier associëren met dwarsliggers. *Hazepeper* staat immers geheel in het teken van de creatieve dwarsligger, het opstandige, het rebelse. Het zal dan ook niemand meer verbazen dat ook de komkommer in zeker opzicht een 'dwarsligger' is.

8.1.3 'Ook moet zo'n pop niet lijken op een echt mens of dier, maar een geheel eigen identiteit bezitten'⁹⁸. De komkommer

In het deel over de komkommer vertelt Mutsaers dat ze als kind niet met plasticpoppen speelde maar met komkommers. De komkommer behoorde tot haar lievelingsspeelgoed. In *Hazepeper* roept hij dan ook voornamelijk het speelse, het kinderlijke op. Mutsaers verbindt de figuur van de komkommer met een aantal antagonismen die we uit haar latere teksten kennen. De tegenstelling dode plasticpop versus levendige komkommer (1985: 55) of magneet⁹⁹ roepen de tegenstellingen

⁹⁶ Cf. hierbij ook het verhoor in *Rachels rokje*. Tijdens dat verhoor komen allerlei (literaire) figuren aan bod die door de rechters om een of ander reden met het fascistische systeem in verband worden gebracht zoals Djuna Barnes (Mutsaers 1994: 220), Célestine, de hoofdfiguur uit *Dagboek van een kamermeisje* (263), Tsvetajeva (243), Wagner (246) en Kleist (249). Rachel Stottermaus neemt met groot plezier de verdediging van deze figuren op.

⁹⁷ Zoals we nog zullen zien zijn dergelijke taalspelletjes (in dit geval het letterlijk nemen van een naam) typerend voor Mutsaers' speelse omgang met taal.

⁹⁸ Mutsaers (1985: 62).

⁹⁹ Niet alleen de vele komkommers, maar ook een magneet behoorde tot Mutsaers' lievelingsspeelgoed. Dat hangt

massaproduct - ambachtelijk vervaardigd voorwerp en vooruitgang - 'Gute alte Zeit' op. De komkommer evoceert in Mutsaers' tekst ook het anti-utilitaire, het anti-instrumentele. Het kostte immers veel moeite om de komkommer van een gezicht te voorzien (1985: 56). Na een tijdje rotte de komkommer en kreeg Mutsaers een nieuwe waarin ze weer zorgvuldig een gezicht kerfde, enzovoorts. Het feit dat ze steeds weer de tijd nam om een komkommer tot leven te wekken hoewel ze wist dat dat maar voor enige dagen zou zijn, maakt duidelijk dat ze daar veel plezier aan beleefde. Mutsaers' preferentie voor alles wat speels is, houdt wellicht niet alleen verband met het ontregelende aspect van het speelse, maar ook met het idee dat het ludieke doorgaans niet utilitair is. Mutsaers beëindigt het deel over de komkommer dan ook met een citaat van de Griekse dichter Kavafis, die stelt dat speelszijn in de serieuze samenleving dikwijls tot problemen leidt. Ik haal hier een passage uit dit citaat aan:

De grappige man wordt algemeen geminacht, althans niet erg serieus genomen; hij boezemt weinig ontzag in.

Daarom doe ik ook mijn best op de massa een serieuze indruk te maken. Ik heb gemerkt dat ik bij mijn zaken daar veel gemak van heb. Inwendig lach en scherts ik veel (Kavafis in Mutsaers 1985: 76).

Andermaal zien we de blokkering door een buiten, de serieuze mensen beletten de grappigen om zich helemaal te ontplooien. Via de komkommer wordt ook de tegenstelling natuur versus bio-industrie opgevoerd (1985: 60). Terwijl komkommers vroeger in de buitenlucht groeiden, worden ze tegenwoordig op stro gekweekt. Bovendien worden ze geselecteerd. We vernemen in *Hazepeper* dat we enkel de 'vrouwelijke' komkommers eten. Mutsaers stelt de winstmaximalisatie, die maakt dat de kwaliteit een minder grote rol gaat spelen, in *Hazepeper* fel aan de kaak.

Een andere 'vijand' van de komkommer, die zoals intussen duidelijk is niet alleen het speelse, maar ook het authentieke en het creatieve vertegenwoordigt, is de Barbie-pop (1985: 62). Met haar make-up en haar sexy lichaam belichaamt de Barbie-pop voor Mutsaers het tegendeel van creativiteit: 'Je pikt op straat zó de vrouwen eruit die hiermee zijn groot gebracht' (1985: 62). Mutsaers' opmerking herinnert aan haar programmatisch commentaar bij de konijne-kinderboeken en de haze-kinderboeken. Het speelgoed waarmee iemand speelt, zegt volgens haar dus iets over zijn of haar mentaliteit. Iets soortgelijks suggereert Mutsaers wanneer ze verderop schrijft: 'Vraag iemand naar zijn speelgoedherinneringen. Als hij niets méér weet te noemen dan klinkende merknamen als: Märklin, Meccano, Anker of Lego, dan is er geen snars aan hem te beleven' (1985: 74). Keer op keer voert Mutsaers in *Hazepeper* het antagonisme vooruitgang - 'Gute alte Zeit' op. In het deel over de komkommer doet ze dat bijvoorbeeld via het speelgoed en de kinderboeken. Terwijl kinderen vroeger strips als *Suske en Wiske* lazen, lezen ze vandaag de dag boeken met titels als: '*Sanne heeft geen pappa, Is doodgaan eng?* en *Mam, wat is adoptie?*' (1985: 64). Mutsaers suggereert dat dergelijke pedagogische boeken niet de verbeelding van de kinderen in gang zetten.

allicht samen met het idee dat de magneet net als de komkommer 'levend' is. De magneet trekt van alles aan en is daarom een spannend speeltuig (Mutsaers 1985: 70).

Ze zorgen er integendeel voor dat ze tijdig volwassen worden. Het antagonisme vooruitgang - ‘Gute alte Zeit’ en de daaraan gekoppelde tegenstelling techniek versus natuur zit ook in Mutsaers’ fragment over haar ‘natuurlijke’ wekker (1985: 67). Terwijl er tegenwoordig wekkers bestaan die men niet meer manueel hoeft af te zetten - men hoeft alleen te schreeuwen - bericht Mutsaers dat ze zich ‘s morgens op een heel natuurlijke manier door twee (op de tekening op komkommers lijkende) parkietjes laat wekken.

Kortom, de komkommer evoceert in *Hazepeper* voornamelijk het speelse en het creatieve. Dat Mutsaers in haar stuk over de komkommer ook een pleidooi houdt voor het speelse en het creatieve in de kunst wordt ook in een meer poëticaal getinte passage duidelijk. Hier blijkt echter dat de speelse dimensie alleen een tekst nog niet in kunst verandert. Mutsaers (1985: 64) is immers van mening dat een aantal kunstenaars het ludieke gebruiken om hun gebrek aan cultuur, eruditie en stijl te compenseren. Mutsaers (1985: 65) maakt duidelijk dat het speelse in haar poëtica weliswaar een belangrijke component is, maar dat kinderlijke speelsheid altijd gepaard moet gaan met ‘het raffinement en de vormbeheersing van de volwassene’ om waarachtige kunst op te leveren. Ze construeert hier dus een tegenstelling tussen ‘speelse’ literatuur met en zonder vormbeheersing.

8.1.4 De poëtische praxis van *Hazepeper*

In mijn lectuur van *Hazepeper* heb ik gepoogd te bepalen welke eigenschappen de drie figuren die in *Hazepeper* geportretteerd, worden belichamen. Men zou de geëvoceerde kenmerken vereenvoudigend met de begrippen grillig, resoluut en speels kunnen samenvatten. Eerder heb ik geponeerd dat deze eigenschappen kenmerkend zijn voor Mutsaers’ schriftuur in het algemeen en voor *Hazepeper* in het bijzonder. Ik zal proberen aan te tonen in hoeverre ze een rol spelen in de literaire praktijk van Mutsaers’ bundel.

Ten eerste zal ik stilstaan bij het grillige, het idee van het haken slaan. Zoals gezegd bevat *Hazepeper* een groot aantal korte fragmenten. Die zijn voornamelijk met elkaar verbonden door de rode draad van de drie personages. Bij het vertellen springt Mutsaers zoals vaak van de hak op de tak. De associatieve schriftuur van *Hazepeper* kan met de zigzaggende vluchtbeweging van de haas vergeleken worden. Ik zal het beeld van de haken slaande haas hier echter ook aan de hand van een concreet voorbeeld verduidelijken. Het begin van *Hazepeper* is typerend voor de speelse, lichtvoetige en bijna sprookjesachtige toon van het boek, dat immers begint met een opsomming van de meest uiteenlopende woorden die allemaal het begrip ‘haas’ bevatten. Ook de etymologische uitleg van de naam Mutsaers en het zelf getekende wapen dat bij die naam hoort, passen bij de grappige, kinderlijk-naïeve stijl van Mutsaers’ bundel. Tot plotseling in verband met de naam ‘Mutsaers’ het onheilspellende woord ‘fascisme’ valt. De lezer, die zich tot nu toe nog in een soort grappig sprookje waande, wordt wakker geschudde begrijpt dat er gevaar op komst is. Zijn vragen (zoals: Wie legt het verband tussen de naam en het fascisme? Waarom? Welke implicaties heeft

deze associatie?) worden echter geen zins beantwoord. Wie op een ‘uitleg’ van de verrassende passage wacht komt bedrogen uit. Mutsaers slaat immers een haak. Ze stelt: ‘Mutshaas wil ik heten!’ (1985: 9) en begint in de volgende fragmenten gewoon over iets anders, met name over de haas en de jager en de bekendste hazenliedjes. De lezer moet maar zien te volgen. Het is wel zo dat het motief van de naam nog enkele keren in *Hazepeper* aan bod komt. Zo heeft Mutsaers (1985: 64) het onder meer over het popje van Wiske dat in de eerste bundels Schalulleke heette, maar dat in Nederland later Schabolleke en Schanulleke werd genoemd. Het idee dat in een bepaalde naam een zekere schuld besloten ligt (of juist niet) komt ook terug in een grappig versje van Mutsaers (1985: 43) over Napoleon:

Was Malaparte slecht
En Bonaparte goed?
Ik weet niet of de naam
Er hier een jota toe doet

Philips de Goede
Of Karel de Stoutte,
Hoe ze ook heetten
De Dood nam ze mee.

Misschien zit de een
in de hemel wat lager
en de andere op
de bovenste tree

We hebben hier uiteraard te maken met een taalspelletje dat typerend is voor Mutsaers’ schriftuur. Zoals we nog zullen zien speelt ze geregeld met de letterlijke en de figuurlijke betekenis van woorden en genereert ze op die manier een verrassend effect. Maar het is duidelijk dat in dit onschuldige lijkende versje het motief van de met schuld beladen naam dat aan het begin van de bundel opduikt, verder uitgewerkt wordt. Zoals ik eerder heb aangetoond diept Mutsaers het motief van de schuld die aan een bepaalde naam kleeft en de implicaties daarvan in *Rachels rokje*, verder uit. Waar het mij hier om gaat is het idee dat Mutsaers en haar grillig-arabeske schriftuur net als de haken slaande haas niet te vatten¹⁰⁰ zijn. Zo legt ze het zijspoor van de negatief geconnoteerde naam. De lezer moet dan echter zelf de verbanden tussen de verschillende hints leggen. Nog voordat het hem gelukt is om enige zekerheid te verwerven, is Mutsaers alweer veranderd in Mutshaas en dan weer in iets anders enzovoorts. Anthony Mertens (1995: 26) gaat in zijn stuk over *Rachels rokje* op het thema van de vlucht en de metamorfose in Mutsaers’ roman in. Hij heeft het in dit verband over Elias Canetti, die in *Massa en Macht* schrijft dat de metamorfose sinds oeroude tijden deel uitmaakt van de jacht: ‘Jager en prooi veranderen voortdurend van gedaanten; ze proberen elkaar voortdurend te misleiden’ (Mertens 1995: 26). Dit idee van de jager die zijn prooi

¹⁰⁰ In *Hazepeper* heeft Mutsaers (1985: 10) het ook over een haas die in *De avonturen van Baron Münchhausen* voorkomt. Deze haas heeft naast zijn normale poten nog eens vier poten op zijn rug zodat hij zich op zijn vlucht gewoon om kan werpen om nog sneller te zijn. Misschien kan dit verhaal ook gelezen worden als een hint op Mutsaers’ beweeglijke, vitalistische en slingerende schriftuur en op haar eigen neiging om steeds weer te ontglippen.

achtervolgt maar niet te pakken zal krijgen omdat die voortdurend in iets anders metamorfoseert, sluit nauw aan bij het beeld van de haken slaande haas dat in *Hazepeper* geëvoceerd wordt. Mutsaers' beeld van de zigzaggende haas kan dan ook gelezen worden als een verkapt typering van haar eigen grillige en eigengereide schriftuur en als een beeld voor haar afkeer om op iets vastgepind te worden.

We hebben ook gezegd dat de haas in tegenstelling tot het konijn het wilde en het onaangepaste vertegenwoordigt. Het wilde van de haas doet denken aan het resolute, directe van Mutsaers' Napoleon-figuur. Ook deze eigenschappen kenmerken de literaire praktijk van *Hazepeper*. Hoewel de toon in *Hazepeper* voornamelijk speels en licht is, is de tekst gelardeerd met polemische opmerkingen. Ik denk hier bijvoorbeeld aan de passage waarin Mutsaers (1985: 74) categorisch stelt dat aan mensen wier herinneringen aan speelgoed uitsluitend verbonden zijn met klinkende merknamen niets te beleven is of dat men aan mensen die hun steek op een normale manier dragen niets heeft (1985: 40). Ook de commentaren op mensen die dieren niet op dezelfde manier behandelen als mensen zijn scherp: 'Dit alles wil natuurlijk niet zeggen dat ik de heren vivisectoren die allerlei cosmeticaproducten testen op weerloze konijnen, niet verfoei. Levend gebraden moesten die worden!' (1985: 13) of 'De enige jammerlijke misser van het verhaal is dat de jager helaas niet echt sneuvelt, want juist als de haas zijn 'snaphaan' afschiet, springt hij in een regenbak. Laten we hopen dat hij daarin is verdronken' (1985: 12). Deze combinatie van grappige onderwerpen met een lichte taal vol taalspelletjes enerzijds en ernstige thema's en scherpe en polemische commentaren anderzijds verleent *Hazepeper* een heel bijzondere toon. Met haar Napoleonfiguur heeft Mutsaers zoals we hebben gezien een beeld geconstrueerd van de vastberaden kunstenaar die het risico neemt om in het openbaar te zeggen wat hij denkt, ook al loopt hij daardoor gevaar om het publiek te bruskeren. In *Hazepeper* performt Mutsaers zelf een dergelijke aristocratische, 'compromisloze' schriftuur.

Op welke verschillende manieren komt ten slotte de speelse dimensie in *Hazepeper* tot uitdrukking? Ten eerste bevat *Hazepeper* vele illustraties. Eerder hebben we gezegd dat Mutsaers' literatuuropvatting een 'poëtica van het suggereren' is. Het gaat er Mutsaers dan ook eerder om te tonen dan te beschrijven. De tekeningen maken het Mutsaers soms mogelijk om samenhangen of ideeën die ze in haar tekst aan het licht wil brengen, zonder veel bijkomende uitleg te tonen. De bijzondere combinatie van tekst en plaatjes zorgt er ook voor dat Mutsaers' bundel iets ludieks heeft: door de vele tekeningen lijkt de bundel immers een beetje op een kinderboek. De vaak kinderlijke, naïeve tekeningen wekken de associatie van primitiviteit en speelsheid, en net om deze eigenschappen gaat het Mutsaers in *Hazepeper*.

Hazepeper bevat naast schetsen van Mutsaers zelf ook illustraties uit andere boeken. Veelzeggend zijn de selectie van de boeken waaruit deze illustraties komen en de manier waarop Mutsaers met de geselecteerde tekeningen omgaat. Een aantal van de illustraties die ze in haar eigen

tekst verwerkt, komen uit kinderboeken. We krijgen bijvoorbeeld een pagina te zien uit een handboek om te leren lezen (1985: 10), een prent uit *Piet de Smeerpoets* (1985: 12), een illustratie uit *Dat kan ik ook tekenen* (1985: 13) een boek om te leren tekenen, een afbeelding uit *Het Hazenboekje* van L. Leembruggen (1985: 22), een illustratie uit een oude Pinokkio-uitgave (1985: 25) en een illustratie uit *Hand Shadows* (1985: 29), dat leert hoe men met zijn handen mensen en dieren kan vormen. Mutsaers verwijst in *Hazepeper* weliswaar ook naar de zogenaamde ‘hoge’, gecanoniseerde literatuur¹⁰¹, maar het is toch opvallend dat heel wat illustraties uit de kinderliteratuur, uit knutsel- en hobbyboeken en uit populair-wetenschappelijke boeken afkomstig zijn. Ook op dit niveau kan men dus van Mutsaers’ neiging spreken om traditionele hiërarchieën om te keren en ze te ontwrichten. Ze schenkt hier immers bijzonder veel aandacht aan kinderliteratuur en aan knutsel- en hobbyboeken die vaak als minder waardevol worden beschouwd.

Eerder heb ik gesteld dat Mutsaers (op een Deleuziaanse manier) met andere boeken experimenteert. Ik heb daarbij proberen aan te tonen dat ze de besproken teksten doorgaans niet analyseert, maar gebruikt voor haar persoonlijke project. Iets soortgelijks geldt uiteraard voor de illustraties waar ze mee werkt. In *Hazepeper* is dat project een portret te genereren van de haas, Napoleon en de komkommer. Het is dus niet zo belangrijk waar de illustraties vandaan komen. Relevanter is dat ze op een of ander manier bij het project aansluiten. Vermeldenswaardig is ook de creatieve, actieve dimensie in *Hazepeper*. Wanneer Mutsaers tekeningen uit ‘hobbyboeken’ overneemt gaat het telkens om het creëren van iets dat de lezer van *Hazepeper* ook zelf kan uitproberen. Het constructieve, het idee van het ‘iets maken’ speelt dus een belangrijke rol.

Typerend voor Mutsaers’ speelse omgang met illustraties en schilderijen is ook haar belangstelling voor verbanden die niet voor de hand liggen. We hebben vaak te maken met een verdraaiing van woorden, uitdrukkingen en met idiosyncratische interpretaties waardoor de lezer verrast wordt. Zo levert Mutsaers soms vrij idiosyncratische interpretaties van bepaalde schilderijen. In *Hazepeper* bespreekt ze (1985: 17) bijvoorbeeld het schilderij *The Flowing Hair* van Matisse. In een spel met homoniemen verandert ze de titel *The Flowing Hair* in *The Flowing Hare*. De tekening, die vrij vaag is en inderdaad een beetje aan een haas herinnert, stelt volgens haar een dansende haas voor. Mutsaers gebruikt in *Hazepeper* ook illustraties uit het domein van de reclame¹⁰². Op de eerste pagina van het boek staat bijvoorbeeld een reclame voor azijn van het merk Haas. Mutsaers interesseert zich wellicht onder meer voor het vreemde verband tussen azijn en een haas. Bovendien lijkt het product, de haasazijn, een positieve connotatie te krijgen doordat het met

¹⁰¹ Ze verwijst onder meer naar William Cowper (1985: 16), Henri Matisse (1985: 17), Gerard Reve (1985: 30), Andrei Voznesensky (1985: 30), Jan Hanlo (1985: 30), W.B. Yeats (1985: 30) en Daniil Charms (1985: 65). Wanneer Mutsaers in *Hazepeper* naar de gecanoniseerde literatuur verwijst, kiest ze echter doorgaans teksten van auteurs in wier schriftuur het speelse een centrale rol inneemt.

¹⁰² Dit speelse gebruik van een reclametekst roept een passage uit *Paardejam* op. Mutsaers ontleent het begrip ‘paardejam’ aan Magritte, die in 1945 een schilderij maakte met een potje ‘confiture de cheval’ erop. Op de eerste pagina van *Paardejam* zien we een advertentie voor gelei-suiker van Van Gilse. Op deze advertentie is een paard te zien. *Paardejam* begint dan ook met een open brief van Mutsaers (1996: 9) aan Van Gilse, waarin ze zich afvraagt wat een paard nu met gelei-suiker te maken heeft.

een haas geassocieerd wordt. Iets soortgelijks geldt voor de reclame voor Le Bon Bonbon Napoleon, die Mutsaers (1985: 44) in *Hazepeper* monteert. Keer op keer brengt Mutsaers onvermoede samenhangen aan het licht. Haar associatieve logica is speels en staat diametraal tegenover meer traditionele rationele logica's.

Vermeldenswaardig is ook de speelse manier waarop in *Hazepeper* met foto's wordt gewerkt. De bundel bevat onder meer drie foto's waarop iemand (waarschijnlijk Charlotte Mutsaers zelf) een enorm hazenmasker draagt. Zowel de foto's als de commentaren erbij zijn verbazingwekkend. Op één foto zien we de persoon met het hazenmasker en een vreemde figuur met een wit masker. Mutsaers (1985: 20) noemt de foto 'Der Tod und das Mädchen' en alludeert daarmee op een van haar eigen schilderijen en op het bekende lied van M. Claudius en F. Schubert. Een beetje verderop krijgen we een speelse fotomontage. Mutsaers neemt een foto van zichzelf, haar echtgenoot Jan Fontijn, de dichteres Fritzi Harmsen van Beek, de auteur Maarten Biesheuvel en de vertaler Marko Fondse en monteert op deze foto's telkens de steek van Napoleon. Een dergelijke montage herinnert aan een kinderspel. Mutsaers zet de verschillende auteurs wellicht een steek op om te illustreren dat de genoemde personen allemaal iets van de vastberaen Napoleonfiguur hebben, dat ze in feite 'kleine Napoleons in bont' zijn. Met haar speelse fotomontage verheft Mutsaers hen als het ware in de 'adelstand'. Het ligt verder ook voor de hand om de fotomontage te associëren met de eerder vermelde tekening van de verschillende steekmodellen. Mutsaers (1985: 40) had in verband op die tekeningen opgemerkt dat ze enkel dwarsdragers afbeeldde omdat er aan mensen die hun steek op een gewone manier dragen niets te beleven valt. Wanneer ze een aantal personen een steek opzet, suggereert ze wellicht dat die ook tot de dwarsdragers gerekend kunnen worden. Het is duidelijk dat een dergelijke omgang met foto's de speelse dimensie van het boek versterkt.

Uit *Hazepeper* spreekt ook Mutsaers' grote plezier om met taal te spelen. Wanneer ze bijvoorbeeld aan het begin van *Hazepeper* een ellenlange opsomming opneemt van woorden die allemaal het woord 'haas' bevatten, is niet zozeer de inhoud van deze opsomming relevant, als wel de vorm, - anders gezegd, de poëtische functie is belangrijker dan de referentiële. Zoals we nog zullen zien is de opsomming een vorm die hiërarchieën ontkent. In een opsomming worden immers de meest heterogene dingen naast elkaar geplaatst zonder dat er een onderscheid wordt gemaakt tussen de diverse elementen. De opsomming is dus een stijlmiddel dat past bij Mutsaers' neiging om hiërarchieën te ondermijnen. Vermeldenswaardig is ook het als het ware muzikale karakter van deze opsomming, waarin steeds weer hetzelfde woord herhaald wordt. De hazenwoordenopsomming heeft daardoor bijna iets van een lied of van een gedicht. De opsomming laat ook Mutsaers' verzameldrift zien, in dit geval van alles wat met de haas te maken heeft. Uit Mutsaers' hazenwoordenopsomming blijkt ook haar liefde voor de taal. De opgesomde haas-woorden hebben soms een figuurlijke betekenis. Zo is een hazenhart een bangerik.

Mutsaers' neiging om met de taal te spelen is in de hele bundel te bespeuren. Ze speelt daarbij met de meest verscheidene aspecten van taal. Soms zijn haar woordspelletjes gebaseerd op klankovereenkomsten. Ik denk hier bijvoorbeeld aan de verbinding van de woorden 'Mutsaers' en 'Mutshaas' (1985: 9), die bijna homoniemen zijn, of aan de eerder genoemde associatie van *The Flowing Hair* met *The Flowing Hare* (1985: 17). Met de klank van een woord speelt Mutsaers ook wanneer ze in 'Lepus', het Latijnse woord voor haas, een poes ontdekt: 'Krankzinnige logica: dakhaas = poes; lepus (spreek uit "leepoes") = haas. Poes is haas en haas is poes. Zit dan het enige verschil in de lengte van de oren?' (1985: 11). *Hazepeper* is gelardeerd met dergelijke 'talige' vondsten.

Mutsaers speelt in haar teksten ook geregeld met de letterlijke en de figuurlijke betekenis van woorden. Op die manier brengt ze samenhangen aan het licht die men op het eerste gezicht niet zou vermoeden. Dergelijke associaties brengen bij de lezer dan een verrassingseffect teweeg. Mutsaers bekijkt de dingen vanuit een ander, nieuw perspectief en brengt de lezer ertoe dat ook te doen. Mutsaers' poëtica kan dus ook een 'poëtica van het verrassen' genoemd worden. Wanneer ze er zich bijvoorbeeld over verbaast dat een dakhaas een poes is (en een 'lepus' een haas), neemt ze het woord haas letterlijk, terwijl het hier figuurlijk moet worden begrepen. Op basis van de klankovereenkomst associeert ze Lepus met poes. Het associëren van dingen die op het eerste gezicht niets met elkaar te maken hebben en het letterlijk nemen van figuurlijke betekenissen heeft iets kinderlijks. In de logica van een kind is het immers vreemd dat een dakhaas een kat is, terwijl dat binnen de rationele en abstracte logica van een volwassene volstrekt normaal is. Het is dan ook deze 'kinderlijke' logica die maakt dat de speelse dimensie in *Hazepeper* zo'n belangrijke rol speelt. Ik geef hier nog enkele voorbeelden ter illustratie.

Mutsaers (1985: 15) brengt de haas in *Hazepeper* niet alleen in verband met de kat maar ook met de koe: 'Je weet nooit hoe een koe een haas vangt, maar waarom heet het beste deel van een koe nu uitgerekend haas?' De haas is immers ook een malse, magere spier onder de lendenen bij slachtdieren. De oren van een haas worden metaforisch lepels genoemd. Mutsaers (1985: 26) tekent prompt een haas met twee lepels als oren, en meteen ook nog twee fox-terriërs met vorken en messen op hun hoofden. Eerder hebben we al gezien dat Mutsaers (1985: 43) het woord 'bon' in Bonaparte letterlijk leest en naar aanleiding daarvan naar Malaparte¹⁰³ verwijst. Mutsaers speelt in *Hazepeper* ook met de letterlijke betekenis van haar eigen naam. Eerder hebben we gezegd dat Mutsaers takkenbossen betekent. Een mutserd is echter ook een ander woord voor een brandstapel. Wanneer Mutsaers (1985: 9) aan het begin van *Hazepeper* schrijft: 'Had ik het zelf voor het zeggen, dan stak ik de brand in al die houtstapeltjes. Dan zou mijn wapen er na een kleine ingreep veel leuker uitzien en minder fascistisch ook', alludeert ze dus op haar eigen naam.

In het gedeelte van *Hazepeper* dat 'Varia' wordt genoemd, staat een gedicht dat

¹⁰³ Curzio Malaparte (eigenlijk Kurt Erich Suckert) (1898- 1957) was een Italiaanse auteur. Hij was aanhanger van de fascistten, maar werd later door hen gevangen genomen.

‘Palingdroom’ heet. Mutsaers zinspeelt hier op het woord ‘palindroom’. Een palindroom is een woord of een vers dat ook van achteren naar voren gelezen kan worden, zoals bijvoorbeeld partnertrap (Groot Woordenboek Hedendaags Nederlands: 933). Mutsaers (1985: 79) neemt ‘palingdroom’ hier letterlijk. Het gedicht gaat over een hond die een paling in zijn mond ronddraagt. Op Mutsaers’ tekening bij het gedicht verenigt ze de letterlijke en de figuurlijke betekenis: ze heeft immers een hond met een paling in zijn mond getekend en daaronder - maar dan spiegelverkeerd - nog eens precies hetzelfde plaatje geplaatst. Mutsaers’ aandacht voor de taal blijkt ook uit haar spelletjes met vertalingen. Eerder hebben we gezien dat Mutsaers de haas en de kat op grond van taalspelletjes met elkaar associeert. Deze associatie roept Mutsaers opnieuw op wanneer ze het heeft over de Franse vertaling van het woord ‘Hazeper’, ‘civet de lièvre’. ‘Hoe zit dit nu? Is de hazepeper gemaakt van haas of van de civetkat?’ (Mutsaers 1985: 11). Het Franse woord ‘civet’, dat ‘ragout’ betekent, roept bij Mutsaers het Nederlandse woord ‘civetkat’ op, een roofdier van de onderfamilie Viverridae.

In Mutsaers’ spel met de taal neemt rijm vaak een belangrijke plaats in. In *Hazepeper* somt ze de maanden van het jaar op: ‘Januari, Februari, Maart, April, Mei, Juni, Juli, Augustus, September, Oktober, COMCOMBER, December’ (1985: 60). ‘Comcomber’ rijmt op november. Meteen verwijst Mutsaers zo naar haar diepe verbondenheid met de komkommer - ze is immers in de maand november geboren. In verband met haar oom Felix haalt ze (1985: 71) het volgende versje aan:

In ‘t rotsland van Champagne
Zat de markies de Camembert
Veilig in zijn rotsspelonk
Met een breekijzèr...

Het grappige zit hier onder meer in de rijm dwang. In de titel van het gedicht ‘La marche sombre des comcombres’ speelt assonantie een belangrijke rol. Ik zou hier nog legio andere groteske en nonsensikale taalspelletjes uit *Hazepeper* kunnen opvoeren. De hierboven aangehaalde voorbeelden illustreren echter afdoende dat *Hazepeper* inderdaad speels en licht genoemd kan worden. In het deel over de komkommer vertelt Mutsaers over de depoëtiserende werking van haar eerste liefde. Terwijl ze als kind urenlang op het strand kon spelen, veranderde dat vanaf het moment dat ze een vriendje had. Mutsaers (1985: 54) ziet deze ervaring dan ook als een breuk:

Die breuk is het die ik van toen af aan met alle macht aan het herstellen ben, met in mijn hart de heilige overtuiging dat nóch die eerste liefde, nóch die eerste heftige vloedgolf erotiek hebben kunnen evenaren wat ik in een klap bijna verloren had: het contact met de Dingen, de diepe verzonkenheid in het spel.

Wie wil zou de speelse taalhantering in *Hazepeper* als een soort strategie kunnen zien om deze kinderlijke ‘verzonkenheid in het spel’ weer terug te vinden.

Kortom, de door de drie personages opgeroepen eigenschappen zijn wel degelijk in de schriftuur van *Hazepeper* aanwezig. Uit mijn lectuur van andere teksten van Mutsaers is inmiddels

al gebleken dat de facetten wispelturigheid, directheid-onvoorwaardelijkheid en speelsheid ook haar manier van schrijven in het algemeen kenmerken. Het portret van de drie figuren in *Hazepeper* laat zich als een typering van Mutsaers' eigen schriftuur en wellicht ook als een soort *oratio pro domo* lezen. Niettemin geldt voor *Hazepeper* wat ik eerder in verband met *Rachels rokje* heb gezegd. Ik heb toen geconstateerd dat Mutsaers' roman wel degelijk een 'lichte' tekst kan worden genoemd vanwege de lichtvoetige manier waarop Rachels in sommige opzichten moeilijke jeugd verteld wordt. Ik heb toen echter ook vastgesteld dat de sterk verdedigende toon die in de roman dikwijls wordt gehanteerd, maakt dat het 'lichte' in sommige passages verloren dreigt te gaan. Iets soortgelijks kan men ook over *Hazepeper* opmerken. Ik heb zo-even aangetoond dat Mutsaers' bundel onder meer door de vele taalspelletjes en het creatieve gebruik van zeer uiteenlopende beelden een 'lichte' tekst is, en dat zware onderwerpen er op een lichte manier worden verwoord. Opvallend is echter ook hier de soms nadrukkelijk apologetische toon. Mutsaers stelt de drie figuren immers niet enkel voor. Ze verdedigt ze ook nadrukkelijk tegen andere figuren. Tegenfiguren zoals de serieuze jager, het schattige konijn of de sexy Barbie-pop belichamen dan waarden die diametraal tegenover de waarden staan die Mutsaers in *Hazepeper* verdedigt. Wanneer ze haar drie personages wat al te fel tegen de massa en het massaproduct, de cartesisaanse rede en de moraal verdedigt, verandert haar lichte 'poëtica van het suggereren' soms in een 'poëtica van het opgeheven vingertje'.

8.1.5 Mutsaers oefent in *Hazepeper* haar signatuur

In het gedeelte over Napoleon laat Mutsaers (1985: 47) op een gegeven moment negen verschillende handtekeningen van Napoleon zien. Zij alludeert hier op Napoleons¹⁰⁴ gewoonte om zijn handtekening te oefenen. Mutsaers' commentaar bij die handtekeningen luidt: 'In de schriftuur verraadt zich de artiest'. Hiermee bedoelt ze allicht dat de 'artistieke' signatuur van Napoleon laat zien dat hij eigenlijk een kunstenaar is. Men kan de zin echter ook uit zijn verband rukken. Dan zou de zin verwijzen naar het idee dat men een waarachtige kunstenaar herkent aan zijn schriftuur, aan zijn stijl. Anders gezegd, een waarachtige kunstenaar herkent men niet aan de ideeën in zijn boeken, maar in de eerste plaats aan zijn vormbeheersing. In deze lezing kan de zin dus als een poëtische uitspraak worden beschouwd.

Napoleons verschillende handtekeningen roepen ook nog een ander thema op, met name het thema van de identiteitsconstructie. Men zou in verband met de verschillende handtekeningen van Napoleon immers ook kunnen denken aan de handtekeningen van Charlotte Mutsaers zelf. Marc Kregting (2000: 13) schrijft dat Mutsaers een aantal thema's in haar werk steeds verder uitdiept. Hij merkt in dit verband op dat het net is 'alsof Mutsaers haar handtekening blijft oefenen'. Dit treffende beeld past ook heel goed in de context van *Hazepeper*. Men zou immers kunnen zeggen

¹⁰⁴ Zie Marc Kregting (2000: 13).

dat Mutsaers ook in *Hazepeper* haar handtekening oefent. In de fragmenten over de drie hoofdfiguren van het boek laat ze immers verschillende facetten van haar schriftuur en van haar persoonlijkheid zien. Op die manier construeert ze haar literaturopvatting en positioneert ze zich ten opzichte van andere kunstenaars. Via de identificatie met de wilde, onaangepaste haas, de resolute Napoleon en de speelse komkommer onthult en verstoopt Mutsaers zich tegelijkertijd. Er is sprake van onthulling omdat men in *Hazepeper* veel te weten komt over Mutsaers' voorkeuren en aversies, maar ook van een verhullen aangezien Mutsaers hier zoals vaak suggereert in plaats van te expliciteren. Zoals we eerder hebben gezegd gaat het in Mutsaers' schriftuur nooit om een totale onthulling. Die zou neerkomen op het geven van een definitief antwoord op de vraag 'Wie ben ik?' en op het doden van het 'ik'. In *Hazepeper* gaat het Mutsaers net zoals in *Zeepeij* veeleer om het evoceren van het 'ik' of beter gezegd van een aantal 'ikken'. Het idee dat men via anderen iets over zichzelf onthult en verhult, speelt dus ook in *Hazepeper* een centrale rol.

In de analyse van *Hazepeper* heb ik laten zien hoe Mutsaers een aantal antagonismen met elkaar verknoopt die ook in haar latere werk een belangrijke rol spelen. Ze construeert hier een lange equivalentieketen om te illustreren hoe de ideale kunstenaar er volgens haar uitziet. We komen onder meer de volgende tegenstellingen tegen: vooruitgang versus 'gute alte Zeit', kunstmatige versus natuurlijk, braaf versus onaangepast, serieuze versus vrolijk, speels; kwantiteit versus kwaliteit, het stereotiepe versus het onvoorspelbare, onpersoonlijk versus persoonlijk, massa versus 'Einzelgänger', speelsheid zonder vorm versus speelsheid met vorm en design versus volkskunst. In onze lectuur van Mutsaers' tekst over Dora Carrington zullen wij een aantal van deze antagonismen opnieuw tegenkomen.

8.2 'Carrington is aan haar eigen haard opgebrand'¹⁰⁵. Charlotte Mutsaers over Dora Carrington

Ik had altijd gedacht dat iedereen geboren werd met een rooie draad aan zijn buik. Tot ik zelf geboren werd met alleen een kringelende sjaal om mijn nek. Sjaals zitten bijzonder warm maar waarom ze je met alle geweld willen smoren. Is de prijs voor warmte zo hoog?¹⁰⁶

In mijn tweede casestudy zal ik stilstaan bij een essay uit *Kersebloed* dat handelt over de kunstenaars Dora Carrington. De manier waarop Carrington hier wordt opgevoerd zegt iets over Mutsaers' poëtica en over de manier waarop ze zichzelf ziet als kunstenaars. Mutsaers heeft haar stuk onder andere gebaseerd op een verzameling brieven en dagboekuitreksels van Dora Carrington. Het gebeurt wel vaker dat ze dagboekantekeningen en andere autobiografische geschriften leest om meer over een bepaalde kunstenaar te weten te komen. Ze poogt dan het leven van de kunstenaar in verband te brengen met zijn werk.

Het motto van Mutsaers' 'Carrington-stuk' is al veelzeggend. Het is een citaat van

¹⁰⁵ Mutsaers (1990: 146).

¹⁰⁶ Mutsaers (1993: 16).

Carrington zelf en luidt: 'I hate my mother. It's a dull and bare fact' (in Mutsaers 1990: 133). Dit motto verwijst naar Carringtons bijzonder moeilijke verhouding met haar Victoriaanse moeder. Carringtons broer Noel (in Carrington 1970: 504) beschrijft hun moeder in een appendix bij Carringtons brieven en dagboekuittreksels als een preutse persoon die voornamelijk bezig was met de vraag wat andere mensen over haar dachten:

There were two principal conventions which our mother had inherited. The first was extreme prudishness. Any mention of sex or the common bodily functions was unthinkable. We were not even expected to know that a woman was pregnant. Even a word like 'confined' was kept to a whisper. The second was church-going and behaviour on Sunday. We all came to hate the whole atmosphere of a Sunday morning. The special clothes, the carrying of prayer books, the kneeling, standing and murmuring of litanies. Yet to lead her family up the aisle, especially on Easter Sunday for communion, was to our mother the true reward of righteousness.

Uit Carringtons brieven blijkt dat de eerder onconventionele, rebelse Carrington geregeld tegen de rigide principes van haar liefdeloze moeder opbotst. Met haar vader daarentegen heeft ze een goede verstandhouding.

Zoals gezegd vormt de moeilijke moeder-dochterrelatie ook een van de sleutelmotieven van *Kersebloed*. In overeenstemming met Mutsaers 'poëtica van het suggereren' wordt het onderwerp van de liefdeloze moeder niet geëxpliciteerd. Men zou eerder kunnen zeggen dat ze het thema probeert te omcirkelen. Ik heb eerder laten zien hoe Mutsaers in *Rachels rokje* het motief van de koude ravenmoeder oproept. Iets soortgelijks doet ze in *Kersebloed*. Zo schrijft ze geregeld over andere auteurs die ook een moeilijke relatie met haar moeder hadden of verwijst ze naar boeken waarin dit thema behandeld wordt. Eerder hebben we gezegd dat Mutsaers in haar stuk over Jules Renard uitgebreid ingaat op diens boek *Poil de carotte*, dat over een kleine jongen gaat die door zijn moeder op een liefdeloze manier behandeld wordt. Wanneer Mutsaers na dat stuk meteen het stuk over Dora Carrington plaatst, waarin de pijnlijke moeder-dochterrelatie opnieuw maar op een andere manier wordt uitgewerkt, is dat zeker functioneel. In het essay over Dora Carrington kan zij het motief van de kille moeder immers verder uitdiepen. Het is niet in de laatste plaats Carringtons traumatische ervaring met haar liefdeloze moeder die haar voor Mutsaers tot een identificatiefiguur maakt.

Ook Carringtons positie als *maudite* heeft er allicht voor gezorgd dat Mutsaers zich (tot op zekere hoogte) in haar kon herkennen. Mutsaers legt de klemtoon in haar essay dan ook herhaaldelijk op eigenschappen van Carrington die ervoor zorgen dat ze door haar omgeving als een outsider wordt bestempeld. In ieder geval voert ze Carrington op als een door een buiten geblokkeerde buitenstaander.

Carrington staat voor een aantal eigenschappen die Mutsaers bijzonder apprecieert. Mutsaers (1990: 138) vertelt bijvoorbeeld hoe de jonge getalenteerde schilderes op de Slade School of Arts terecht komt en daar meteen haar illusies verliest. De boodschap luidt daar immers 'accuraat vakmanschap'. Dat betekent in de praktijk dat Carrington haar sprankelende fantasie niet meer de

vrije loop kan laten. De tegenstelling tussen een strenge opleiding enerzijds en de verbeeldingskracht van de kunstenaar anderzijds wordt in Mutsaers' teksten herhaaldelijk opgeroepen. Carrington is geen kunstenaar die veel tentoonstelt. Ze toont haar werk het liefst alleen aan de mensen van wie ze houdt (Mutsaers 1990: 147). Ook deze anti-utilitaire, bijna anti-maatschappelijke houding kan wellicht op Mutsaers' goedkeuring rekenen. Carringtons eigenschap (1990: 134-135) dat ze kunst met het alledaagse weet te verbinden wordt door Mutsaers zeer gewaardeerd. Dezelfde eigenschap brengt ze soms met haar eigen vader¹⁰⁷ in verband.

Een andere karakteristiek van Carrington die Mutsaers in haar stuk accentueert, is haar overrompelende enthousiasme. Deze eigenschap heeft er volgens Mutsaers voor gezorgd dat men haar geregeld het etiket 'kinderachtig' heeft opgeplakt (1990: 135). Zoals ik in de analyse van *Hazepeper* heb vastgesteld is enthousiasme volgens Mutsaers een essentiële eigenschap voor een kunstenaar. In haar literaturopvatting heeft een overweldigend enthousiasme dan ook niet de negatieve connotatie *kinderachtig*, maar de eerder positieve connotatie *kinderlijk*. De vele 'kinderlijk' lijkende illustraties in Carringtons brieven trekken dan ook Mutsaers' aandacht en herinneren aan Mutsaers' eigen speelse tekeningen in *Hazepeper*. Voorts plaatst Mutsaers herhaaldelijk Carringtons authenticiteit op de voorgrond. Ze voert Carrington in haar essay op als een unieke persoonlijkheid met een geprononceerde smaak. Mutsaers' neiging om de originaliteit van een kunstenaar te beklemtonen herinnert aan het discours van de romantiek. Uit de keuze van de auteurs die Mutsaers in haar essaybundels bespreekt, spreekt haar voorkeur voor 'excentriekelingen', voor 'originele figuren'. Men zou in dit verband kunnen denken aan de passage in *Hazepeper* waarin gezegd wordt dat er aan mensen die hun steek met een punt naar voren en met een punt naar achteren dragen niet veel te beleven is. Dora Carrington wordt in Mutsaers' essay in ieder geval als een 'dwarsdrager' geconstrueerd.

Een ander gegeven waarop Mutsaers in haar stuk uitgebreid ingaat en dat Carrington eveneens in de positie van een buitenstaander manoeuvreert, is Carringtons bijzondere relatie met de veel oudere homofiele auteur Lytton Strachey. Tijdens hun lange en buitengewoon intense relatie zijn zowel Carrington als Strachey relaties met derden aangegaan. Een dergelijke alternatieve relatie was in het post-Victoriaanse Engeland uiteraard een steen des aanstoets. De directe omgeving van de twee kunstenaars had grote moeite om ze te accepteren. Mutsaers (1990: 141) stelt zich in haar stuk dan ook de boosachtige reacties van de Bloomsbury's voor:

Haar [van Carrington] bescheiden achtergrond was mijlen van Cambridge verwijderd, intellectueel stelde ze niets voor. Strachey zou haar alleen maar gedogen omdat hij om een huishoudster verlegen zat. Als schilderes was zij niet heel bijzonder. Zij nam Stracheys artistieke smaak over en aapte hem op vele fronten na. En dan had je ook nog het grote leeftijdsverschil en Stracheys homoseksualiteit.

¹⁰⁷ Cf. hierbij: 'Het leuke van mijn vader was dat hij totaal niet hiërarchisch dacht. Hij vond een bezoek aan een museum niet "hogere" staan dan een bezoek aan de vismarkt. Dat is iets heel belangrijks. Dat het gaat om de intensiteit van de beleving. Ik kan nog steeds niet geloven dat andere mensen dat niet hebben. Je hoort in heel veel intellectuele kamers vaker praten over de "cultuur" dan over de zogenaamd gewone dingen' (Mutsaers in Lockhorn 1996: 216).

De stem van de blokkerende Ander klinkt hier uit de mond van de auteurs van de Bloomsbury-groep, die volgens Mutsaers geen begrip hebben voor de alternatieve liefdesrelatie. Kortom, Mutsaers stelt Carrington voor als iemand wiens identiteit door een buiten geblokkeerd wordt, en die permanent moet proberen om zich staande te houden in een omgeving die poogt haar vrijheid in te perken. Zo wijst ze er ook op dat Carringtons omgeving haar in seksueel opzicht een etiket probeert op te plakken. Carrington is echter iemand die zich niet neerlegt bij de klassieke opsplitsing in man en vrouw, hetero- of homoseksueel. Zo voelde ze zich tot mannen, maar soms ook tot vrouwen aangetrokken en had ze soms een afkeer van lichamelijke liefde. Bovendien heeft Carrington herhaaldelijk haar aversie tegen vrouwelijkheid en van haar eigen vrouw-zijn verwoord. Het is allicht niet in de laatste plaats het gegeven dat Carrington ook in seksueel opzicht van anderen afwijkt, dat Mutsaers in haar essay een waar pleidooi voor haar houdt. In haar verdediging van Carrington tegen de Bloomsbury's gaat Mutsaers zelfs zo ver dat ze een bijna feministische toon aanslaat, iets wat ze elders bijna nooit doet. Zo windt ze (1990: 137) zich op over het feit dat een liefdesrelatie zonder seks bij vrouwen een negatieve connotatie oproept, terwijl dat bij mannen niet zo blijkt te zijn:

Dit is me ook al vaak opgevallen bij een unieke figuur als Stevie Smith. Het zijn steeds weer mannen die haar ondanks alle gepaste waardering toch altijd eventjes als oude vrijster menen te moeten bestempelen. En waarom? Omdat zij zestig jaar lang van haar oude tante hield! Heeft iemand ooit Franz Kafka horen bagatelliseren omdat hij seks *Schmutz* vond? Nee, integendeel, Kafka ontleent hier zelfs een zekere meerwarde aan.

Mutsaers' a-typische 'anti-seksistische' opmerking maakt duidelijk hoezeer ze in haar essay partij kiest voor Dora Carrington. Korte tijd nadat Lytton Strachey aan maagkanker overlijdt pleegt Carrington zelfmoord. Mutsaers (1990: 134) suggereert dat deze zelfmoord te maken heeft met het feit dat Carrington 'zonder hem niet langer opgewassen was tegen een omgeving die haar van meet af aan nauwelijks toestond zichzelf te zijn'. Andermaal roept Mutsaers het beeld op van het geblokkeerde subject. Dit romantische beeld van de kunstenaar die in de normatieve samenleving geen levensruimte vindt en geen andere uitweg ziet dan de zelfmoord duikt in Mutsaers' werk zoals we hebben gezien vaker op.

Mutsaers stelt dat Carrington over het algemeen door de kritiek verwaarloosd wordt. Hier stuiten we dus weer op haar neiging om traditionele hiërarchieën om te keren. Haar 'Carrington-stuk' kan dan ook als een poging worden gelezen om de kunstenaress Carrington in ere te herstellen. Typerend is ook Mutsaers' felle reactie op de secundaire literatuur over Carrington. Ze is van mening dat het beeld dat die van Carrington schetst in strijd is met het beeld dat haar brieven en dagboekuittreksels te zien geven (1990: 135). De secundaire literatuur kan hier geassocieerd worden met intellectualistische, academische discoursen, die zoals ik heb laten zien bij Mutsaers meestal negatief geconnoteerd zijn.

Kortom, men zou kunnen zeggen dat in de figuur van Dora Carrington zoals Mutsaers ze hier opvoert meerdere knooppunten samenkomen die in Mutsaers' werk een cruciale rol spelen.

Mutsaers construeert hier een equivalentieketen die lijkt op die van *Hazepeper*. Carrington staat bij Mutsaers onder meer voor het originele, een authentieke figuratieve bijna volkskunstachtige kunst, een overrompend elan, een kinderlijke verbeelding, het bijzondere vermogen om op een heel intense manier van iemand te houden, het trouw zijn aan zichzelf, het ontregelende, het onvoorspelbare, het zogenaamd krankzinnige en het rebelse¹⁰⁸.

Om mijn lectuur van het stuk over Carrington af te sluiten zal ik nog kort ingaan op het haardmotief in Mutsaers' essay en in de bundel *Kersebloed* en op de connotaties die het in deze context oproept.

Het haardmotief duikt al op in de titel van Mutsaers' 'Carrington- stuk' die luidt: 'Verzengend haardvuur' (Mutsaers 1990: 133). Deze titel is een beeld voor Carringtons grote maar soms problematische hartstocht. Mutsaers (1990: 133) gaat in haar stuk in op de ambivalente rol van Carringtons intense liefde. Aan de ene kant was haar liefde immers een belangrijke drijfveer voor haar kunst, aan de andere kant verbruikte ze ook bijzonder veel van Carringtons energie en was ze dus in zekere zin ook een soort rem op haar artistieke bezigheid. Later komt de haard nog eens aan bod, met name wanneer Mutsaers (1990: 143) vertelt hoe Carrington en Strachey elkaar 's avonds voor het haardvuur voorlazen. Mutsaers heeft haar essay dan ook met drie haardtekeningen van Carrington geïllustreerd. De kachel of de haard roept hier onder meer warmte, veiligheid en geborgenheid op. Omdat een haard de kou moet verdrijven roept hij echter noodzakelijk ook koude op. De kou, die ook kan worden gelezen als een blokkering door een buiten, neemt zoals we hebben vastgesteld in Mutsaers' werk verschillende gedaanten aan. In het stuk over Carrington heeft de binnendringende kou de gedaante van Carringtons kleingeestige omgeving, die alles in het werk stelt om het non-conformistische stel in te perken.

Een soortgelijke connotatie roept de haard ook in Mutsaers' stuk over Jan Hanlo op. Ook hier komt de haard of de kachel al in de titel aan bod. De titel van het Hanlo-stuk luidt immers: 'De kachel als beste vriend'. Mutsaers ontleent de titel aan een uitspraak van Hanlo in een van zijn brieven: '*zoals het bed weleens je beste vriend kan zijn, is een kachel vaak de relatie met wie je de warmste banden hebt*' (in Mutsaers 1990: 151). Hanlo geeft met dit beeld te kennen hoe moeilijk het voor hem is om mensen te vinden met wie hij zich verwant voelt. Net zoals Carrington wordt Hanlo door Mutsaers' dan ook als een outsider-figuur geconstrueerd. Verschillende eigenschappen die Mutsaers aan Carrington toeschrijft komen we ook in Mutsaers' 'Hanlo-stuk' tegen. Zo komt Hanlo uit Mutsaers' essay naar voren als een auteur die, hoewel hij graag begrepen zou willen

¹⁰⁸ Het rebelse, tegendraadse karakter van Carrington wordt onder meer opgeroepen via het beeld van de amazone. Mutsaers (1990: 144) citeert immers een passage uit een van Carringtons brieven waarin Carrington zichzelf een amazone noemt. Het beeld van de amazone duikt ook in Mutsaers' werk op. Zo wordt de weerspannige Rachel Stottermaus in *Rachels rokje* met een amazone in verband gebracht (Mutsaers 1994: 96). In een interview met Elisabeth Lockhorn (1996: 213) zegt Mutsaers dat de ideale vrouw voor haar een amazone is: 'Mijn ideaal is de klassieke amazone: borstloos op een groot en krachtig paard en trouw in hart en nieren'. Het is wellicht vooral het recalitrante en ook de combinatie van het vrouwelijke en het mannelijke van de amazone – de amazone is een tussenfiguur, ze staat tussen man en vrouw in – die Mutsaers apprecieert.

worden, niet bereid is compromissen aan te gaan met anderen. De trouw aan zichzelf krijgt dus ook hier een centrale rol toebedeeld. Vanwege de taalspelletjes en de lichte toon wordt Hanlo's werk volgens Mutsaers door zijn critici geregeld als kinderlijk en simpel bestempeld. Mutsaers (1990: 152) citeert in dat verband Oerlemans: "In elke regel klinkt namelijk zoets door van: ik heb wel niets te zeggen, maar dat is juist zo aardig". Andermaal wordt het 'kinderlijke' bij een auteur als een negatieve eigenschap gezien. Net zoals ze dat bij Carrington deed typeert Mutsaers Hanlo als iemand die met het leven worstelt en in de marge van de samenleving leeft. Deze marginalisering is niet in de laatste plaats te verklaren door zijn homoseksualiteit en zijn pedofiele neigingen. Het wordt weliswaar niet expliciet in het Hanlo-stuk gezegd, maar opmerkelijk is wellicht ook dat ook Jan Hanlo een vreemde relatie met zijn moeder had. Kortom, Hanlo wordt in 'De kachel als beste vriend' voorgesteld als iemand die probeert zich staande te houden tegen een buitenwereld die als een bedreiging wordt ervaren. Dit idee van de koude omgeving wordt in Mutsaers' 'Hanlo-essay' dan onder meer opgeroepen door het beeld van de kachel.

Zo vertelt Mutsaers dat Hanlo in 1968 zijn huis moest verlaten omdat de volkshogeschool Geerlingshof, waar Hanlo in het portiershuisje woonde, werd uitgebreid. Mutsaers haalt een passage uit Hanlo's brief aan de directeur aan: 'als ik op welk uur van de dag of nacht weer een stukje of essay zit te pennen – 's winters bij een ouderwetse fijne kolenkachel – dan zult U zich kunnen voorstellen dat het voor mij 'erg' is dit te moeten verlaten: op te hoepelen naar...?' (Mutsaers 1990: 155). De haard staat hier voor nestwarmte, een bepaald geborgenheidsgevoel. De kou die van buitenaf toeslaat, verwijst naar het vooruitgangdenken, de modernisering en de winstmaximalisatie. Het gegeven dat Hanlo juist in 1968 zijn huis moest verlaten stemt overeen met de negatieve associaties die dat jaar in Mutsaers' werk oproept. Het motief van de kachel keert in het hele essay terug. Mutsaers' stuk begint ermee, en eindigt er ook mee. Mutsaers gaat aan het einde van haar essay in op een passage uit *In een gewoon rijtuig*. Hanlo schrijft in die tekst dat het woord 'kachel' in het Chinees door het teken 'winter' met daarin het teken 'zomer' wordt voorgesteld wat overigens niet werkelijk zo is. Mutsaers (1990: 157) vindt dit verzonnen beeld echter bijzonder kenmerkend voor de sfeer van Hanlo's brieven en van zijn werk: 'Zomer in de winter, dat is nu precies het gevoel dat ik krijg als ik hem lees. En zijn brieven, hebben die niet de koesterende gloed van een potkachel? Lokale verwarming die je altijd weer laat voelen hoe koud de omgeving is'. Het door Mutsaers aangehaalde beeld van Hanlo lijkt echter niet alleen op Hanlo's werk van toepassing, maar ook op de schrijftuur van Mutsaers zelf. Zoals ik heb uiteengezet wordt het verlangen om de van alle kanten opdringende koude zoveel mogelijk op een afstand te houden in Mutsaers' teksten op vele manieren opgeroepen.

Het motief van de haard komt ook in het gefingeerde interview tussen Charlotte Mutsaers en haar alter ego Blanche de Crayencour aan het einde van *Kersebloed* aan bod. En hier roept het haardmotief nog een andere connotatie op die ook met het essay over Carrington in verband kan

worden gebracht. De haard wordt hier immers geassocieerd met het thema van de kille moeder. Mutsaers (1990: 169-170) gaat in het gefingeerde interview in op het feit dat haar vader geen goede verstandhouding had met zijn moeder: 'Ik ga daar nu niet uitvoerig over uitweiden, maar het komt hierop neer: een moeder moet een haard zijn, een potkachel desnoods, zo heeft de natuur het bedoeld. Maar soms gaat er weleens iets mis. Mijn vaders moeder wou geen vlam vatten'. Mutsaers suggereert in het interview dat haar eigen moeder ook geen vlam wou vatten. Vanwege deze associatie evoceert de haard in Mutsaers' stuk over Dora Carrington ook het motief van de kille, liefdeloze moeder. Het voorbeeld van het kachelmotief is een goede illustratie van de manier waarop Mutsaers bepaalde motieven met meerdere betekenissen oplaadt en de lezer zo als het ware uitnodigt om voortdurend nieuwe verbanden te leggen.

Ik sluit dit stuk af met Offermans interessante associaties in verband met het haardmotief bij Mutsaers. Hij gaat ver in de tijd terug, te weten naar de uitvinding van het vuur. Volgens hem creëerde het vuur voor de primitieve mens een soort binnenruimte die bescherming bood tegen de bedreigingen van buiten (Offermans 2000: 147). Het vuur schepte een gemeenschapsvormende kracht. Offermans (2000: 138) leest Mutsaers' werk als een toevluchtsoord: 'ook in de mate waarin het de wereld negeert, vergelijkbaar met de ark van Noach. Beide zijn overlevingsconstructies in een onleefbare wereld'. De haard, het vuur fungeert dan volgens hem bij Mutsaers ook als een toevluchtsoord, die bescherming biedt tegen een buiten: 'zij [Mutsaers] barricadeert haar nieuwe, fictieve saamhorigheidsruimte met alles wat in haar vermogens ligt. Daarbinnen houdt zij, hoe dan ook, het heilige vuur brandend'. Onder meer om deze barricade is het mij in dit proefschrift te doen.

8.3 'Zusje hondhart'. Charlotte Mutsaers over *De kleine Britt*

Ook Charlotte Mutsaers' polemische essay over Els Hupkes' debutroman *De kleine Britt. Het leven na de overval* vormt een illustratie van de complexe manier waarop Mutsaers zich met verwante kunstenaars identificeert en zo tegelijk haar eigen positie bepaalt. Ik zal eerst kort iets over Hupkes' boek zeggen, om vervolgens nader op Mutsaers' essay erover in te gaan. Het beeld van Hupkes' roman dat Mutsaers in haar essay construeert, is vanuit een discours-theoretisch perspectief interessant omdat het behalve over Hupkes' roman veel zegt over Mutsaers' eigen literatuuroppvatting. De vraag 'Welke aspecten van Hupkes' roman plaatst Mutsaers in haar bespreking op de voorgrond?' fungeert als de impliciete leidraad van mijn lectuur.

Els Hupkes is beeldend kunstenaar en schrijfster. Ze is de vrouw van Ferdi E., die in 1987 de ondernemer Gerrit-Jan Heijn ontvoerde en vermoordde. Hoewel Ferdi E. Heijn al gedood had, schreef hij diens familie dertien brieven om ze af te persen en maakte zo meer dan 7 miljoen gulden buit. *De kleine Britt* is een autobiografische roman die het verhaal vertelt van een gewone familie die plotseling in de familie van een medogenloze moordenaar veranderde. In haar boek schrijft Hupkes vooral over het leven van haar familie na de moord. Zo poogt ze onder meer onder woorden

te brengen hoe moeilijk het voor haar en haar kinderen was om zich staande te houden in een buitenwereld die niet alleen haar man, maar ook zijn verwanten het etiket 'schuldig' had opgeplakt.

Hupkes kreeg voor haar roman vooral negatieve kritiek. De critici verweten haar onder meer tactloosheid. Hans van der Ploeg bijvoorbeeld schreef in *Trouw*: 'Je zou bijna vergeten dat de aanleiding van dit boek het luguberste Nederlandse misdrijf uit 1987 is geweest'. En verder: 'Dat Hupkes ('Zusje') zichzelf en haar gezin als slachtoffers beschouwt is begrijpelijk. Uit piëteit had ze er beter aan gedaan het boek voor zichzelf te houden' (van der Ploeg 2000 geciteerd in Mutsaers 2000: 8). Het boek kreeg ook herhaaldelijk het verwijt vormeloos en stijlloos te zijn (cf. Elsbeth Etty 2000).

Charlotte Mutsaers, daarentegen, neemt het in haar essay 'Zusje Hondenhart. Over de grootheid van *De kleine Britt*' voor Hupkes en haar debutroman op. Dat is typerend voor Mutsaers. Ook in haar essaybundels *Kersebloed*, *Paardejam* en *Zeepijn* bespreekt zij voornamelijk kunstenaars die een eerder marginale positie innemen of haaks staan op sommige waarden en tradities van de maatschappij. Mutsaers platst dergelijke auteurs, die zich eerder aan de rand van de literaire canon bevinden, in het centrum. Ook in het geval van Els Hupkes vond Mutsaers de drijfveer voor het schrijven van haar essay allicht op zijn minst gedeeltelijk in het feit dat Hupkes' roman in de pers zo negatief besproken werd.

Waar Mutsaers zich vooral aan ergert is het feit dat sommige critici het boek om morele redenen slecht vinden. Het politiek correcte discours heeft in haar ogen echter niets te zoeken in een literaire bespreking. Ze heeft het in dit verband dan ook afkeurend over 'het deuntje van de Verantwoordelijke Intellectueel' (2000: 11). Mutsaers doet echter meer dan maar de politiek correcte recensenten bekritisieren. Ze stelt in haar stuk vehement dat boeken vrijplaatsen horen te zijn, waarin auteurs kunnen uitdrukken wat ze willen. Ze laat met andere woorden ook iets van haar eigen opvattingen omtrent de aard en de functie van literatuur zien. De toon van Mutsaers' essay is bij momenten dan ook bijzonder programmatisch en polemisch-agressief. Soms herinnert het aan een heus literair manifest. Zo eist ze: 'Algeheel spreek-, schrijf-, en zwijgrecht! Onder alle omstandigheden! En voor iedereen! Nu!' (Mutsaers 2000: 10). Of verderop: 'Of moet zelfs het recht op vrije beleving nog bevochten worden? Bij deze dan: algeheel recht op vrije beleving! Onder alle omstandigheden! En voor iedereen! Nu!' (Mutsaers 2000: 14). Deze defensieve, polemische toon heeft in eerste instantie komische effecten, aangezien het hier om de bespreking van een roman gaat. Hij suggereert echter ook dat het haar niet alleen te doen is om de verdediging van een boek, maar ook om de verdediging van een bepaalde geestesgesteldheid en een literaturopvatting. Andermaal zien we de voor Mutsaers zo typerende combinatie van licht en zwaar.

Ietwat verwonderlijk is het gegeven dat Mutsaers relatief weinig op de formele kenmerken van Hupkes' roman ingaat, terwijl de vorm zoals ik heb laten zien normaliter tot haar grootste

preoccupaties behoort. Zij schrijft dat Hupkes fictie net als zijzelf in de vorm situeert (2000: 13). Zo worden in Hupkes' autobiografische roman volgens Mutsaers een aantal onderwerpen geëvoceerd in plaats van expliciet genoemd. Zo suggereert de titel *De kleine Britt. Het leven na de overval* volgens Mutsaers dat de hond van Ferdi E. in het geheim de hoofdrol speelt in de roman en niet de beruchte moordenaar. En het woord 'overval' uit de titel slaat niet op het misdrijf van Ferdi E., maar op de inval van de politie in het huis van de dader, wat meteen duidelijk maakt dat die door Ferdi's familie als een soort misdrijf wordt beschouwd (Mutsaers 2000: 13). Voorts ligt de klemtoon op de *familie* van de moordenaar en niet op de misdadiger zelf. Terwijl deze omkering van de rollen door sommige critici¹⁰⁹ bekritiseerd werd, vindt Mutsaers ze juist een pluspunt van het boek. Nu is het weliswaar correct dat Hupkes in haar roman een aantal dingen door de vorm oproept. Toch voldoet *De kleine Britt* formeel gezien niet aan de eisen die Mutsaers in bundels als *Kersebloed* en *Paardejam* formuleert. Gevoelens zoals het gevoel afgesloten te zijn van de wereld of de onvoorwaardelijke trouw aan haar man worden immers niet in 'plaatstaal' verpakt, maar rechtstreeks genoemd, wat tot gevolg heeft dat Hupkes' roman dikwijls ontaardt in wat Mutsaers in *Kersebloed* 'larmoyant zelfbeklag' noemt. Ik citeer ter illustratie een (weinig suggestieve) passage uit een brief van Zusje aan haar man:

Ik houd van jou. Ik voel een sterke verbondenheid met jou. Ik heb altijd van je gehouden. Ik heb de afgelopen jaren weleens gedacht dat geen pijn mij nog kon treffen. Ik meende dat ik gehard was. Dat wilde ik niet, maar ik ervoer het zo. Het gaf me kracht om het hoofd in de wind te gooien en door te gaan, en om de kinderen te begeleiden als ze het moeilijk hadden (Hupkes 2000: 163).

Hoe komt het dan dat Mutsaers de problematiek van de 'literaire lichtheid', die bij haar normaliter zo'n centrale rol speelt, in haar bespreking van *De kleine Britt* verwaarloost en dat ze zich voornamelijk in lovende woorden over het boek uitlaat? Volgens mij is dat onder meer te verklaren door het feit dat Mutsaers zich in een aantal knooppunten herkent die in Hupkes roman een rol spelen. Deze gedeeltelijke identificatie zal er mede voor hebben gezorgd dat het belang dat ze hecht aan de vorm hier ondergeschikt wordt aan een aantal andere items die voor haar eveneens heel belangrijk zijn.

Zo'n item is het gegeven dat het dier in Hupkes' roman niet onder maar naast de mens geplaatst wordt. Zoals eerder geïllustreerd is de strijd tegen het antropocentrische discours een van de belangrijkste knooppunten van Mutsaers' werk. Mutsaers apprecieert bij Hupkes dat ze de traditionele hiërarchie op zijn kop zet. Bovendien is Hupkes' roman een roman over de besmettelijkheid van schuld. Hupkes poogt in de roman immers onder woorden te brengen hoe men als vrouw of kind van een moordenaar zijn identiteit verliest, of ten minste radicaal van identiteit verandert: 'We zijn in een klap beroofd van onze identiteit. We zijn niet meer Zusje, Lotje, Finn en

¹⁰⁹ Cf. hierbij: 'Het verhaal borrelt zo'n beetje door, waarbij de werkelijk interessante hoofdpersoon, namelijk niemand anders dan de moordenaar Dickie K., hoofdzakelijk in nevelen blijft gehuld. Over hem wordt af en toe wel wat informatie verschaft, maar als het er echt op aan komt, schrikt de schrijfster terug en begint zij weer te vertellen hoe vreselijk het allemaal voor haar is en voor haar gezin' (Max Pam 2000).

Louise. We zijn gereduceerd tot de vrouw en kinderen van de Coens-moordenaar Dickie K.’ (Hupkes 2000: 51). Zoals eerder gesignaleerd werkt Mutsaers in *Rachels rokje* het thema van de schuld en de ‘overdraagbaarheid’ van schuld uit. Rachel Stottermaus moet zich in de roman staande houden tegen de vijandigheid van mensen die geloven in de theorie van ‘guilt by association’ (Mutsaers 1994: 250), dat wil zeggen tegen mensen die de schuld van Rachels vader zonder meer overdragen op zijn dochter Rachel. De schuldproblematiek speelt in *Rachels rokje* dan ook een significante rol: ‘Er is maar één ding waaraan ze denken kan en dat is haar naam. De fout die zich schijnt schuil te houden in de Duitse staart en het bloed dat daaraan kleeft. Veiligheidshalve besluit ze zichzelf af te korten tot Rachel S.’ (Mutsaers 1994: 26-7). *De kleine Britt* en *Rachels rokje* zijn met andere woorden boeken over slachtoffers die zich in de ogen van de ‘communis opinio’ en in het discours van de *political correctness* geen slachtoffers mogen noemen. Het perspectief van waaruit het verhaal in de twee romans wordt verteld, is met andere woorden het perspectief van een gemarginaliseerde identiteit.

De romans *De kleine Britt* en *Rachels rokje* zijn bovendien allebei een pleidooi voor onvoorwaardelijke trouw. Cruciaal is het idee van trouw aan zichzelf en ook aan geliefde mensen, ook al hebben die zich aan een ernstig vergrijp schuldig gemaakt. Zusje blijft haar man trouw en wil niet scheiden, hoewel dat in haar omgeving op onbegrip stuit, en Rachel Stottermaus heeft nooit opgehouden van haar vader te houden.

Rachels rokje is een boek dat gestructureerd is rond een aantal tweedelingen, die men als binnen-buitenconstructies of als antagonistische relaties zou kunnen omschrijven. Het motief van het zich bevrijden van de starre categorieën die de publieke opinie aan de fantasievolle, non-conformistische Rachel Stottermaus probeert op te leggen, neemt daarbij een centrale plaats in. Dergelijke antagonismen bespeurt Charlotte Mutsaers ook in *De kleine Britt*. Ook hier speelt het vechten tegen een onderdrukkende consensus een centrale rol. Er is dus sprake van een herkenningseffect, Mutsaers spiegelt zich aan Hupkes: ‘Wie zijn neus aan de consensus heeft gestoten en weigert om zich rond te wentelen in andermans schuld, zal die consensus verafschuwen, in de gaten houden en te vuur en te zwaard bestrijden’ (Mutsaers 2000: 10). Een soortgelijke strijd tegen de macht van de beknottende consensus vindt men in Mutsaers’ essay over Hupkes’ roman dat eveneens gebaseerd is op antagonismen. Zo neemt Mutsaers het onder meer op tegen de moraliserende recensenten, die zich in hun kritiek op *De kleine Britt* aan de Wet der Voorwaardelijkheid hebben gehouden. De Wet der Voorwaardelijkheid is een concept dat Mutsaers in *Zee pijn* (1999: 24) uitwerkt. In haar essay over Hupkes vat ze deze Wet als volgt samen: ‘DOE NIET DIT ZONDER DAT. Waarbij DIT dan in de zogenaamde taboesfeer ligt en DAT de zogenaamde overtreding onschadelijk dient te maken’ (Mutsaers 2000: 10-11). Kortom, alvorens zich positief te uiten over een onderwerp of een persoon waar om de ene of andere reden een taboe op rust, is men verplicht eerst duidelijk te maken dat men het voorval of de persoon in kwestie

eigenlijk veroordeelt. In overeenstemming met haar literaturopvatting legt Mutsaers die Wet niet uitvoerig uit, maar illustreert ze door een opsomming van voorbeelden wat de Wet van de Voorwaardelijkheid inhoudt:

Steek nooit de loftrampet over de sublieme stijl van Céline zonder eerst op zijn pamfletten af te geven.
Loop niet weg met de onbaatzuchtige dierenliefde van Brigitte Bardot alvorens te hebben gefoeterd op de club van Le Pen.
Vergaap je niet aan de gigantische kerstboom die Haider aan de paus heeft geschonken zonder te waarschuwen voor de bruinhemden.
[...]
Schrijf geen positief stuk over het boek van Hupkes zonder haar man af te branden (onder andere Willem-Jan Otten heeft zich daar superbe aan gehouden).

Opvallend is dat Mutsaers het antagonisme hier uitwerkt, met behulp van het inmiddels bekende procédé van de equivalentieketen. Zulke uiteenlopende figuren¹¹⁰ als Céline, Brigitte Bardot, Haider, Maximá Zorreguieta en Els Hupkes worden hier in een equivalentieketen samengebracht om de blokkerende ‘opponent’ (hier in de gedaante van de ‘politiek correcte’ recensent) op een indirecte manier te benoemen en te bestrijden. Mutsaers sluit haar essay af met twee naschriften waarin twee voorsprekers van de Wet der Voorwaardelijkheid aan het woord komen. Haar nogal eigenwillige equivalentieketens stoten soms op kritiek. Criticus Sven Vitse (2004: 99) vindt Mutsaers’ ‘vergelijking’ te ver gaan:

Bij Céline gaat het om zijn *eigen* ‘Pamfletten’ (*Bont* 61), niet om die van zijn vader. Brigitte Bardot leunt *zelf* aan bij ‘de club van Le Pen’ (*Bont* 61), het gaat niet om haar vader. Jörg Haider wordt gewantrouwd omdat hij *zelf* aan het hoofd stond van een partij die wordt beschouwd als een groep ‘bruinhemden’ (*Bont* 61). En Máxima Zorreguieta, ten slotte, is gehuwd met de kroonprins van een staat die haaks staat op het Argentinië van Videla. Zij bekleedt een politieke en diplomatieke functie die in geen geval te vergelijken valt met Mutsaers’ publieke functie’

Soortgelijke provocaties neemt Mutsaers niet zonder plezier voor. Zo verwijst ze in het stuk ook naar de uitspraak ‘Eigen volk eerst’: ‘En daarmee stuit ik waarschijnlijk op de grootste provocatie van het boek. Uit al zijn poriën ademt het: EIGEN LIEFDE EERST!’ (Mutsaers 2002: 64).

Kortom, Els Hupkes bedient zich in haar debutroman *De kleine Britt* van een aantal knooppunten waarmee Mutsaers zich blijkbaar tot op zekere hoogte kan identificeren. Vandaar ook de titel van Mutsaers’ essay: ‘Zusje Hondenhart’. Die titel is meerduidelig. Hupkes noemt de protagoniste van haar boek Zusje. Volgens Mutsaers (2000: 7) past deze naam goed bij de hoofdfiguur, aangezien Zusje door het hele boek heen een steun blijkt voor haar omgeving. Met de titel ‘Zusje Hondenhart’ refereert Mutsaers echter ook aan het feit dat ze Hupkes en haar hoofdfiguur als een soort bondgenote beschouwt in haar eigen strijd tegen de moraliserende literatuurkritiek. Mutsaers maakt dan ook herhaalde malen duidelijk dat ze zich in haar heeft herkend: ‘Het frappante hiervan vind ik de typerende manier van denken. Nog frappanter vind ik dat ik die manier dadellijk herken. Exact!’ (Mutsaers 2000: 10). In *Rachels rokje* noemt de protagoniste Rachel Stottermaus Nadja (de protagoniste uit de bekende surrealistische roman van André Breton) haar ‘dierbaar zusje

van papier' (Mutsaers 1994: 87). Nadja fungeert immers net als het personage Emma Bovary uit Flauberts bekende roman als een soort steun voor Rachel. Het zijn figuren met wie ze zich verwant voelt. Naar aanleiding daarvan zou men de hoofdfiguur van *De kleine Britt* een 'zusje van papier' van Mutsaers kunnen noemen. Vanuit een discours-theoretisch perspectief kan men Mutsaers' tekst over de roman van Hupkes dan ook lezen als poging om deze (voornamelijk literaire, 'papieren') familie uit te breiden. Het woord 'Hondenhart' uit de titel slaat onder meer op Zusjes grote dierenliefde. Mutsaers heeft de titel 'Hondenhart' echter niet zelf verzonnen maar bij een andere auteur 'gepikt', met name bij Michail Boelgakov, die al in 1925 een boek met de titel 'Het hondenhart' ('sobac'e serdce') schreef: 'Laat ik haar voor mezelf dus maar Zusje Hondenhart noemen, dan heb ik alles ineen. En ik weet wel zeker dat Boelgakov er geen bezwaar tegen zou hebben gehad' (2000: 7). De verwijzing naar Boelgakov kan overigens ook met het thema van de moraliserende literatuurkritiek in verband worden gebracht. Boelgakov mocht zijn romans en toneelstukken sinds 1930 immers niet meer publiceren omdat zijn satirische beschrijvingen van de sovjetrealiteit de overheid mishaagden.

De equivalentietekenen die Mutsaers in haar stuk over Hupkes construeert, laat zich als volgt samenvatten:

Els Hupkes =	dubbeltalent (schildert en schrijft)
	diervriendelijk
	compromisloos, onvoorwaardelijk, niet politiek correct
	gemarginaliseerd (door de schuld van haar man)
	nog niet bekend, behoort nog niet tot de canon
	vormbewust
	schrijft autobiografische fictie

Mutsaers' houding ten opzichte van haar 'tegenstanders' is ambigu. Aan de ene kant voelt ze zich bedreigd en ingeperkt, maar zoals eerder gesignaleerd bereidt het haar ook een zeker genoegen om tegen iets aan te schrijven, om haar opvattingen zo nadrukkelijk te verdedigen, om de 'knuppel in het hoenderhok te gooien'. Het plezier om tegen de blokkerende Ander aan te schrijven, dat in Mutsaers' teksten onder de oppervlakte bijna altijd aanwezig is, keert ook in het essay 'Zusje Hondenhart' terug. Dat blijkt niet alleen uit de felle, programmatische toon van het stuk, maar ook uit het motto dat Mutsaers voor haar essay gekozen heeft. Het is een citaat uit *De kleine Britt* en luidt: 'Het idee dat ze haar eigen advocaat zal moeten zijn windt haar op'¹¹¹ (Hupkes 2000: 97).

¹¹¹ Dit citaat zou overigens ook heel goed passen bij het laatste deel van *Rachels rokje, Rachels rokje revisited*. Zoals gezegd moet (of beter wil) Rachel zich in dat gedeelte voor een aantal anonieme rechters voor alles en nog wat rechtvaardigen: voor haar onvoorwaardelijke liefde voor haar niet politiek correcte vader, voor de niet-lineaire, associatieve manier waarop ze haar verhaal heeft verteld, voor haar voorliefde voor laarzen, enzovoorts. Haar houding ten aanzien van het verhoor is nogal ambigu. Aan de ene kant heeft men de indruk dat Rachel zich in de aanwezigheid van de pragmatische en kleingeestige rechters niet op haar gemak, of zelfs bedreigd voelt. Aan de andere kant vindt Rachel het ook plezierig om de rechters te ergeren. Het is voor Rachel een uitdaging om zich tegen de onbenullige rechters te verdedigen die het 'guilt by association' principe hanteren en zich aan de wet der voorwaardelijkheid houden.

9 Excursie: Identiteit en lokatie. Mutsaers en de ‘koningin der badsteden’

‘Een stad,’ zegt hij [Karel Jonckheere], ‘moet ge nooit vereenzelvigen met haar inwoners. Deze denken dat zij haar klimaat bepalen. Bij haar licht, bij haar oude naam. Zonder te vergeten dat het vreemdelingen zijn die het stadskarakter ontdekken, hun etiket op het geheel kleven, de ziel ervan bestendigen, zelfs in de verbeelding van de bewoners’. Een stad waarvan de betekenis op een dergelijke manier wordt gevestigd en bestendig kan volgens hem niet meer kapot, al spoelen alle zeeën van de wereld eroverheen (Mutsaers 1996: 108).

Eerder heb ik laten zien hoe Mutsaers in haar essays een aantal (in zekere opzichten) verwante auteurs portretteert en hoe ze op die manier indirect een beeld van zichzelf schetst. Via de identificatie met deze figuren construeert ze tevens haar literatuuropvatting. Mutsaers identificeert zich in haar essays echter niet alleen met kunstenaars, maar soms ook met lokaties, en de manier waarop dat gebeurt is in sommige opzichten vergelijkbaar met de identificatie met kunstenaars. Wanneer Mutsaers over plaatsen schrijft, dan laten haar schilderingen zich soms eveneens lezen als een soort verkapt zelfportret. Aan de hand van het voorbeeld van Oostende zal ik nu proberen om te laten zien hoe bij Mutsaers identiteit gearticuleerd wordt in samenhang met een lokatie.

Jan Blommaert gaat in ‘Stad en identiteit’¹¹² in op diverse manieren waarop mensen een (hun) stad *identificeren*. Voor hem is de ‘identiteit’ van een stad een kwestie van beleving. Steden hebben immers geen identiteit van zichzelf, het zijn de mensen die een stad een identiteit toekennen: ‘Gent geeft zichzelf geen identiteit, Gent heeft er geen; zomin als Brugge, Antwerpen, of Brussel, heeft geen identiteit die los kan gezien worden van wat mensen over Gent, Brugge, Antwerpen of Brussel vertellen’. Kortom, mensen genereren ‘verhalen’ over steden. Deze ‘verhalen’ zijn ideologisch getint. Blommaert geeft het voorbeeld van het verhaal ‘Brugge-als-historische-stad’. Sommige mensen of groepen construeren Brugge als een heel oude en daarom mooie en waardevolle stad. Dit verhaal komt echter van bepaalde groepen zoals de toeristische gidsen, het stadsbestuur en de middenstand, die veel toeristen naar de stad willen lokken. Weer andere groepen hebben een ander ‘verhaal’ over Brugge. Zij vinden de Brugse adoratie voor de oude schoonheid artificieel. Uit Blommaerts voorbeeld wordt duidelijk dat dé identiteit van een stad niet bestaat. Het zijn de mensen die een stad een bepaalde ‘identiteit’ geven.

Wat mij van deze excursie voornamelijk interesseert, is de identiteit die Mutsaers aan de stad Oostende toekent, de manier waarop ze de stad *identificeert*. Mijn aandacht gaat met andere woorden uit naar haar ‘verhaal’ over Oostende. Ik meen te mogen stellen dat Mutsaers de stad niet alleen *identificeert* – haar een ‘identiteit’ toekent – maar zich er ook top op zekere hoogte mee identificeert.

Wanneer Mutsaers over Oostende schrijft, dan gaat het haar overeenkomstig haar anti-realistische literaturopvatting uiteraard niet om een ‘objectieve’ beschrijving van de geografische

¹¹² <http://www.flwi.ugent.be/cie/CIE/blommaert11.htm> [30 januari 2006].

plaats Oostende. Ze wil veeleer haar individuele visie op de stad laten zien. Haar stukken over Oostende zijn dan ook geen beschrijving van de geografische lokatie Oostende, maar laten zich eerder lezen als de creatie van een soort imaginaire plaats. De identiteit van een lokatie heeft net als de identiteit van groepen en individuen een discursief karakter. Een lokatie wordt immers ook aan de hand van discoursen geconstrueerd en van betekenis voorzien. In wat volgt zal ik mij buigen over het ‘verhaal’ dat Mutsaers in haar essays over Oostende vertelt. Ik zal daarbij onder meer nagaan welke knooppunten de stad Oostende in Mutsaers’ schriftuur oproept. Hieruit zal blijken dat het idee van een zekere blokkering door een buiten ook in Mutsaers’ teksten over Oostende een cruciale rol speelt.

Mutsaers schrijft vaak over plaatsen waar ze zich tot op zekere hoogte mee vereenzelvigd. Ze roepen doorgaans bepaalde eigenschappen en waarden op. Dat blijken grotendeels dezelfde waarden te zijn die we eerder in de drie casestudies tegenkwamen. Hierbij wordt andermaal duidelijk dat Mutsaers’ werk zeer compact is en steeds weer rond dezelfde onderwerpen cirkelt. Mutsaers geeft in haar essays een idiosyncratische kijk op de besproken plaatsen, dat wil zeggen ze beklemtoont bepaalde aspecten en verwaarloost andere. Het antwoord op de vraag ‘Welk verhaal over Oostende vertelt Mutsaers?’ zegt bijgevolg iets over haar waardenuniversum. Aan de hand van enkele sprekende voorbeelden zal ik proberen inzicht te verschaffen in de manier waarop Mutsaers Oostende opvoert en met haar eigen identiteit verknoopt.

België versus Nederland

Een plaats waar Mutsaers zich in haar schriftuur herhaaldelijk mee identificeert is België¹¹³. Bij het voorstellen van België hanteert ze vaak een procédé dat ik eerder uitvoerig heb besproken: het antagonisme. Om België te typeren zet ze het immers doorgaans tegen een ander land af, en in het bijzonder tegen Nederland. De vergelijking valt meestal ten gunste van België uit. België komt onder meer naar voren als vrijer, minder beregeld, minder hypocriet, creatiever, spontaner en gezelliger dan Nederland. In *Bont* hebben samenstellers Marc Kregting, Anette Portegies en Tessa van der Waals de dankrede opgenomen die Mutsaers op de prijsuitreiking van de Jan Greshoff-prijs heeft uitgesproken. In deze rede zet Mutsaers in een opsomming uiteen wat haar zo fascineert aan België:

ik voel me beter thuis onder mensen die mossels met frietjes eten dan onder liefhebbers van biefstuk met patat, ik vind het gezelliger in een *kotje van rokkedonder* dan in een *huishouden van Jan Steen*, en ik vind *Pimpampoentje* veel leuker klinken dan *lieveheersbeestje* (Mutsaers 2002: 133).

We zullen later nog zien dat Mutsaers’ fascinatie voor de beeldende taal van sommige Belgische dialecten ook een belangrijke rol speelt in haar voorkeur voor Oostende. In het vervolg van haar dankrede brengt ze België in verband met het kachelmotief, dat in haar werk zoals eerder aangegeven bijzonder positief geconnoteerd is: ‘dat ik me onder Belgen beter thuis voel, met de b

¹¹³ Het is hier nuttig om te vermelden dat Mutsaers afwisselend in Amsterdam, Oostende en Nevers (Frankrijk) woont.

van beschaving heeft dat helemaal niets te maken, het is meer een kwestie van temperament en temperatuur. De Belgische kachel brandt gewoonweg harder, ook al doordat er niet voortdurend met een opgeheven wijsvinger in wordt rondgepookt. En om die kachel is het mij nu eenmaal te doen' (Mutsaers 2002: 133).

Het zou hier weinig vruchtbaar zijn om de vele passages op te sommen waarin Mutsaers het verschil oproept tussen het katholieke, vrijere België enerzijds en het calvinistische, strengere, rechtlijnige en nuchtere Nederland anderzijds¹¹⁴. Interessant lijkt mij hier vooral Mutsaers' persoonlijke beleving van de twee lokaties. In andere discoursen is Nederland in vergelijking met België immers juist als een zeer progressief en tolerant land geconstrueerd. Ik denk hier onder meer aan het coulante drugsbeleid of aan de houding ten aanzien van het homohuwelijk en euthanasie. Vaak wordt België ook als formeler en stijver dan Nederland voorgesteld. Zo tutoyeren mensen in Nederland elkaar veel sneller dan in België. Mutsaers voert België echter als heterodoxer dan Nederland op. Het al te strenge navolgen van regels heeft bij haar een negatieve connotatie omdat het in haar ogen gepaard gaat met een zekere depoëtisering.

Mutsaers heeft het in haar essays geregeld over de houding van Nederlanders ten aanzien van kunst. Volgens haar is de gemiddelde Nederlandse lezer nuchter en houdt hij niet van experimentele auteurs zoals de Franse dingendichter Francis Ponge. Diens tekst *Le Savon* belandt in Nederland dan ook bij De Slegte¹¹⁵. Ook voor de absurde teksten van Charms kan de nuchtere doorsnee-Nederlander volgens Mutsaers geen waardering opbrengen :

Waarom heeft de gemiddelde Nederlandse lezer toch zo weinig op met alle literatuur die maar even zweemt naar het absurde, het experimentele of het fantasmagorische? Waarom heeft hij geen oor voor de diepzinnige klank van toeters en bellen? Het socialistisch realisme mag dan goddank aan ons voorbij zijn gegaan, dat neemt niet weg dat een funest Hollands realisme ervoor heeft gezorgd dat figuren als Charms ook hier voornamelijk een bestaan onder de de grond is beschoren. (Mutsaers 1990 : 163-164)

Een andere 'tegenpool' van het creatieve, spontane, gezellige, levensgenietende, 'bourgondische' België vormt in Mutsaers' werk Amerika. Terwijl Nederland vaak met nuchterheid en orde in verband wordt gebracht, staan Amerika en de *American way of life* bij Mutsaers vaak voor het tegendeel van verbeelding. Ze associeert Amerika dan ook herhaaldelijk op een vrij stereotiepe manier met vooruitgangdenken en winstmaximalisatie. De tegenstelling tussen het oppervlakkige Amerika en het meer creatieve België drukt ze onder meer uit aan de hand van een bespreking van het verschil tussen de strips. Ze plaatst dan Kuifje en Suske en Wiske tegenover Mickey Mouse en Donald Duck, die ze in vergelijking met de Belgische striphelden erg vlak en nietszeggend vindt (1999: 174). Zoals vaak bij Mutsaers gaat het hier niet enkel om de verdediging van een bepaald

¹¹⁴ Zo gaat ze in *Kersebloed* op het feit in dat men in Nederland bij een stuk vlees het dier waar het vandaan komt, niet meer mag herkennen, terwijl dat in België wel het geval is: 'Maar ik heb het nu over Nederland, want lang niet in alle landen gaat het er zo hypocriet aan toe. In België en Frankrijk bijvoorbeeld moffelen ze de vorm veel minder weg' (Mutsaers 1990: 12). België en Nederland worden hier als vormbewust neergezet. We weten dat de vorm in Mutsaers' poëtica een significante rol speelt.

¹¹⁵ 'De ene vracht *Zeep* na de andere belandde bij De Slegte. Daar waren de boeken lange tijd te koop voor slechts één gulden per stuk, maar niemand wou ze hebben' (1996 : 119).

kunstwerk, maar om een pleidooi voor een heel wereldbeeld.

Oostende

De lokatie waar Mutsaers het meeste over schrijft, is zonder twijfel Oostende. *Zeepijn* laat zich ook door zijn uitgangspunt, met name de ambitie om de raadselachtige samenhang tussen dennenbomen en de zee te laten zien, als een soort hommage aan Oostende lezen. Wanneer Mutsaers in *Paardejam* (1996: 109-110) schrijft: ‘Om een klein stukje Oostende te doen oprijzen uit het alfabet heb je al bijna een heel boek nodig’ anticipeert ze allicht al op *Zeepijn*, dat drie jaar later zou verschijnen. Karel Jonckheere zegt in de passage die ik als motto voor dit stuk heb gekozen dat het de vreemdelingen zijn die de ‘ziel’ van een stad bestendigen. De ‘ziel’ van Oostende bestendigen was wellicht ook een van Mutsaers’ ambities bij het schrijven van *Zeepijn*. Mutsaers is in Oostende ook een soort vreemdeling, Oostende is haar ‘Wahlheimat’. Mutsaers schrijft dat de Oostendenaren mensen die zich in Oostende gevestigd hebben, in hun beeldend dialect ‘aangespoelde vissen’ noemen. Ik zal in wat volgt laten zien dat Oostend een lokatie is waar Mutsaers zich om verschillende redenen kan identificeren.

Een van deze redenen is wellicht de bijzondere geschiedenis van de stad. Oostende was tijdens de Belle Epoque de meest mondaine badplaats van België. De stad was vroeger de zomerverblijfplaats van het Belgisch koningshuis en heeft zo de chique bijnaam ‘Koningin der badsteden’ gekregen. Dankzij de inspanningen van de Belgische koning Leopold II bloeide Oostende in het begin van de twintigste eeuw op. Gebouwen als de Kursaal, de Koninklijke Gaanderijen, het Leopoldpark, de Wellingtonrenbaan en het Stadstheater stralen vandaag de dag nog iets van het glorieuze karakter van de stad in die tijd uit. Oostende is in zekere zin een aristocratische stad. Maar het Oostende uit de Belle Epoque werd tijdens de oorlogsjaren zwaar toegetakeld. Na de Tweede Wereldoorlog hebben de opkomst van het massatoerisme en de activiteiten van de snel groeiende immobiëlesector ervoor gezorgd dat er nog meer Belle-Epoque-architectuur verdween. Oostende blijft door zijn imposante gebouwen een stad die nog steeds herinnert aan de verloren geraakte weelde en luxe uit de Belle Epoque. Het is wellicht niet in de laatste plaats deze nostalgie - deze ‘zeepijn’ - naar een verloren tijd, een ‘verloren paradijs’ die Oostende voor Mutsaers zo fascinerend maakt. Zoals ik heb laten zien speelt de tegenstelling ‘Gute alte Zeit’ versus modernisering in Mutsaers’ schriftuur een substantiële rol. Oostende is onder meer door zijn bijzondere geschiedenis en door zijn architectuur een stad die dit contrast in zekere zin incarneert. De dreigende blokkering door een buiten wordt hier geconcretiseerd door de vernietigende kracht van de oorlog en het efficiëntiedenken van het massatoerisme en de immobiëlesector.

Vermeldenswaardig is hier ook dat op de schoonheid van Oostende een soort taboe rust. Sommigen kunnen van deze schoonheid immers niet genieten, omdat ze ze relateren aan de politiek

van Koning Leopold II in het toenmalige Kongo. Vele prestigieuze gebouwen die Leopold II liet bouwen, werden immers met inkomsten uit Kongo gefinancierd. Voor sommigen kleeft er aan de mooie gebouwen van Oostende dan ook Kongolees bloed. Zoals gezegd bekritiseert Mutsaers deze vorm van *political correctness*, aangezien die volgens haar depoëtiserend werkt. Ook in verband met de stad Oostende pleit ze tegen de aanhangers van het politiek correcte denken in, voor een onvoorwaardelijke schoonheidsbeleving.

Wanneer Mutsaers het over Oostende heeft, zijn ook de vooruitgang en de daarmee gepaard gaande depoëtisering vaak een belangrijk item. Deze depoëtisering hangt bij Mutsaers doorgaans samen met het streven naar winstmaximalisatie. Of het nu om de kreeftenindustrie gaat (1999: 94), Ostend Airport, de immobiliënmafia, de architectenmafia, Beach-volley, massatoerisme, de Amerikaanse kerstmarkt (1999: 84), de op sensatie beluste toerist (1999: 108), het Europese voorstel om de traditionele markten af te schaffen omdat ze niet aan de nieuwe normen voor hygiëne voldoen of het wrede zwervkatten- en hondenbeleid van de stad, Mutsaers betoogt steeds weer dat elk van die fenomenen de ‘identiteit’ van de stad aantasten. Ze worden door haar met andere woorden als een soort blokkering van de ‘identiteit’ van de stad ervaren. Aangezien Mutsaers de lokatie Oostende in haar teksten met haar eigen ‘identiteit’ verknoopt – ik zal laten zien dat ze de stad associeert met een reeks eigenschappen die ze ook in verband brengt met haar eigen persoonlijkheid en voornamelijk met haar eigen schrijftuur - kan de blokkering van de stad Oostende door een buiten ook worden gelezen als een blokkering van Mutsaers’ eigen ‘identiteit’. Dit gegeven keert dus niet alleen in de essays over verwante auteurs terug, maar ook in de teksten over de stad Oostende. Met behulp van sprekende, suggestieve voorbeelden poogt Mutsaers keer op keer de depoëtisering die van bij tijdgeest hoort, op te roepen. Zo heeft ze het over de traditionele ferry’s van Oostende, die op een gegeven moment door snellere catamarans werden vervangen. Mutsaers evoceert het kwaliteitsverschil en het verschil in beleving onder meer aan de hand van de namen van de boten. Terwijl de oude ferry’s *Roi Baudoin*, *Reine Astrid*, *Prinses Paola*, *Prins Laurent* of *Prins Albert* heetten en zodoende nog iets van het ‘vorstelijke’ van ‘de koningin der badsteden’ uitstraalden, hebben de nieuwe catamarans Amerikaanse namen: ‘De een heet *Holyman Diamant* en de ander *Holyman Rapide*. Daarmee is eigenlijk alles gezegd’ (Mutsaers 2002: 54).

Wat de naamgeving betreft is het allicht interessant om hier te vermelden dat Mutsaers Oostende geregeld met zijn oude naam ‘de koningin der badsteden’ aanduidt: ‘Oostende is een koningin. De koningin der badsteden’ (1999: 89). Sinds enkele jaren poogt men in Oostende immers die oude, ietwat elitair en oubollig aandoende naam te vervangen door het modernere, uitnodigende ‘Oostende, Stad aan Zee’. De naam ‘Stad aan Zee’ wordt dan voornamelijk geassocieerd met allerlei culturele manifestaties die sinds enkele jaren in Oostende worden georganiseerd en die een groot publiek willen aantrekken, zoals het toneelfestival ‘Theater-aan-Zee’, de Paulusfeesten, Sfeer in ‘t Park en Halloween. Met de trendy naam ‘Stad aan Zee’ wordt de

stad geconstrueerd als een echte stad die toeristen op cultureel gebied veel te bieden heeft. De nieuwe naam ‘Stad aan Zee’ laat zich met andere woorden lezen als een poging tot modernisering. Het is symptomatisch dat Mutsaers voor de oude naam kiest, die eerder het aristocratische facet van Oostende oproept. Andermaal wordt duidelijk dat naamgeving een essentiële rol speelt in het proces van identiteitsconstructie.

Interessant is ook dat Mutsaers in 1997 een petitie ondertekende voor het behoud van het bestaande Casino Kursaal. Het oude Casino (1875-1877) was in 1905 verbouwd tot een soort paleis. Dit opvallende gebouw riep de sfeer op van het Oostendse leven tijdens de Belle Epoque. In de jaren ‘50 bouwde Leon Stijnen een nieuwe Kursaal. Dit gebouw wordt gekenmerkt door een moderne, monumentale architectuur. Opvallend is ook de bijzondere ligging van het gebouw. De ingang van het Casino ligt immers aan de kant van de stad, maar de concertzaal is naar de zee gericht. Achter het podium bevindt zich een glazen muur met zicht op zee, waardoor het mogelijk werd om de zee als decor te gebruiken. De architectuur en de ligging van de Kursaal maken het tot een van de meest unieke gebouwen van Oostende. In 1997 ontstond een discussie over het plan om het Kursaal opnieuw te verbouwen. In dit nieuwe plan zou het Kursaal verdwijnen achter een hoge muur van appartementen. Het ‘Comité Kursaal aan Zee’ probeerde om tegen deze plannen van de stad Oostende in te gaan. Met het oog daarop stelde het een ‘Petitie voor het behoud van het bestaande Casino Kursaal te Oostende’¹¹⁶ op. In deze petitie probeerde het comité uiteen te zetten dat een verbouwing van het Kursaal tot een appartementencomplex de ‘identiteit’ van Oostende ernstig zou aantasten: ‘Met een verbouwd Kursaal als appartementen-annex wordt Oostende in zijn gelaat geschonden’ (Petitie 1997). Het comité insinueerde dat deze plannen vooral door economische motieven¹¹⁷ waren ingegeven. Appartementen aan zee zijn immers zeer gevraagd. In een bezwaarschrift¹¹⁸ zette het comité bovendien de juridische, historische, stedenbouwkundige en architecturale bezwaren tegen het nieuwe project uiteen. Deze petitie werd door meer dan 1000 mensen ondertekend. Het ging daarbij in eerste instantie om architecten en kunsthistorici, maar ook schrijvers, kunstenaars waren vertegenwoordigd, zoals Eric de Kuyper, Paul de Wispelaere, Luuk Gruwez, Kamagurka en Herr Seele, Hubert Lampo, Geert van Istendael, Monika van Paemel, Jan Fontijn en Charlotte Mutsaers. Het is niet verbazend dat ook Mutsaers deze petitie heeft ondertekend. Zoals ik heb laten zien staat ze kritisch ten aanzien van maatregelen die het stadsbeeld van Oostende drastisch veranderen¹¹⁹. Het project om het bestaande Kursaal te verbouwen werd

¹¹⁶ www.c3a.be/Casino.Kursaal/Pleidooi.htm [9 januari 2006].

¹¹⁷ Cf. hierbij: ‘De vroegere wedstrijd en de huidige operatie toonden aan dat een teveel aan functies, het vergroten van de zaal, en toevoegen van appartementen tot onmogelijke situaties leiden: een overconsumptie en indigestie voor deze plek. Er werd in de diverse voorstellen respectievelijk in de ondergrond, boven het dak, in zee en nu rondom het gebouw uitgebreid. Deze voorstellen hebben één ding gemeen: ze tonen aan dat overconsumptie deze site en het bestaande gebouw onherroepelijk vernietigt’ [Petitie 1997].

¹¹⁸ Cf. www.c3a.be/Casino.Kursaal/Bezwaarschrift.htm [10 januari 2006].

¹¹⁹ De plannen voor het appartementencomplex zijn overigens niet doorggegaan. In 2004 werd begonnen met de renovatie van het bestaande Casino Kursaal. In 2005 was het complex afgewerkt. Het Kursaal, dat zijn oude gedaante voor een groot deel heeft behouden, is nu een van de grootste ruimten in Oostende voor evenementen.

door haar wellicht als een verdere blokkering door een buiten ervaren.

Een eigenschap waarmee Oostende bij Mutsaers vaker geassocieerd wordt, is originaliteit, inventiviteit. Om deze originaliteit beter te laten uitkomen gebruikt ze ook hier het procédé van het contrast. Oostende wordt dan net zoals België met het in haar ogen minder originele, creatieve Nederland vergeleken: ‘Het enige wat ik moet erkennen is dat ik in Oostende oneindig veel meer wonderbaarlijke en vreemdsoortige zaken tegenkom dan in Amsterdam’ (Mutsaers 1999: 99). Deze uitspraak is opmerkelijk. Amsterdam wordt immers geregeld als een bonte, multiculturele, bruisende kunststad en kunstenaarsstad geconstrueerd, zodat het - met zijn vele kunstateliers en ontwerpers – als de creatieve stad par excellence wordt voorgesteld. Waarin de originaliteit van Oostende precies ligt wordt niet expliciet verwoord, maar eerder gesuggereerd. Zo vernemen we onder meer dat Mutsaers in Oostende geen gedichtenbundels nodig heeft, terwijl dat in Nederlandse badplaatsen wel het geval is (1999: 84). Ook de vergelijking van de kerstmenu’s in Oostende en in Amsterdam valt in het voordeel uit van de Belgische badplaats. Mutsaers vindt de Oostendse kerstmenu’s - met gerechten als ‘De bloemenhoed van James Ensor in ijs met passievruchten’ (1999: 87) - zo beeldend en poëtisch dat ze er zelfs gedichten¹²⁰ van maakt. De titel van deze (fictieve) gedichtenbundel is typerend voor het originele beeld dat Mutsaers van Oostende schetst: *Geschreven eten. Waarom ik liever kerstfeest in Oostende vier dan in Amsterdam* (Mutsaers 1999: 87). Ook naar aanleiding van de door haar zeer gewaardeerde Oostendse kunstenaar James Ensor gaat Mutsaers (1996: 111) in op het fantasieloze en het strenge van Nederland: ‘Toegegeven, Ensor droeg natuurlijk veel te veel wilde bloemen op zijn dameshoed om ooit aansluiting te kunnen krijgen met de Nederlandse sober- en rechtlijnigheid’. Associeert Mutsaers het in haar ogen creatieve België met de eigenzinnige James Ensor, dan brengt ze het volgens haar al te nuchtere Nederland in verband met de strenge Mondriaan.

Ensor vormt dan ook een van de belangrijke associaties die Oostende bij Mutsaers oproepen. Zijn bonte masker-schilderijen zijn bij haar onder meer verbonden met de carnavalstad Oostende en met evenementen als ‘Le Bal du Rat mort’. Ensor staat bekend als een bijzonder originele en eigenzinnige figuur. Met zijn onvoorwaardelijke haat voor kleinburgerlijke mentaliteit past hij uiteraard goed in de reeks excentrieke kunstenaars die Mutsaers in haar essays bespreekt en die ze tot haar ‘artistieke familie’ rekent. En wanneer Mutsaers in *Paardejam* vertelt hoe Ensor woedend schold op de architecten die Oostende ontsierden:

‘ontschedelde vernietigers’, ‘nivellerende beulen van onze mooie plekjes’, ‘onbehouwen lelijkerds die in naam van edele moderniteit op neusverstopte projecten zitten te kauwen’, ‘enghoofdige vanden’, ‘schele pleisteraars’, ‘onbedachtzaame baksteenkauwers’, ‘onevenwichtigen in nauwe schoentjes’. (in Mutsaers 1996: 113)

¹²⁰ Het idee om kerstmenu’s tot gedichten te metamorfoserende is typerend voor Mutsaers’ literaturopvatting. Andermaal blijkt hier haar neiging om hiërarchieën om te keren. Met haar ‘kerstmenu-gedichten’ suggereert ze onder meer dat poëzie geen hiërarchie kent. Een kerstmenu kan even poëtisch en suggestief zijn als een liefdesgedicht.

herinnert dat uiteraard aan Mutsaers' eigen polemische en scherpe commentaren op de mensen die het stadsbeeld van Oostende aantasten. Ensor is niet de enige kunstenaar die Mutsaers met Oostende in verband brengt. Zij schrijft bijvoorbeeld ook over Léon Spilliaert¹²¹, Eric de Kuyper¹²², Karel Jonckheere, Kamagurka, Herr Seele en de legendarische figuur Col et Manchette. Col et Manchette was een ietwat wereldvreemde Oostendse kapper met een bijzondere voorkeur voor de mode van de Belle Epoque. Zijn omgeving had echter weinig begrip voor zijn bijzondere smaak en zijn alternatieve manier van leven, en uiteindelijk is hij volgens Mutsaers aan zijn anders-zijn bezweken. Door herhaaldelijk over kunstenaars en legendarische figuren te schrijven die in Oostende geleefd hebben en die Oostende geschilderd hebben of die - zoals zij zelf - erover geschreven hebben, legt Mutsaers ook een verband tussen Oostende en kunst. Figuren als Ensor en Col et Manchette belichamen in Mutsaers' schriftuur het originele. Het feit dat deze ietwat wereldvreemde figuren gerelateerd worden aan Oostende, maakt dat Oostende zelf ook de connotaties origineel en authentiek krijgt. Mutsaers enceneert Oostende dus als kunst- en kunstenaarsstad.

De Oostendenaren worden in Mutsaers' teksten dan ook als bijzondere, creatieve en natuurminnende mensen getypeerd. Zo hebben ze een unieke infrastructuur bedacht voor kerstbomen: speciale kerstboomputten (Mutsaers 1999: 91). Het is niet verbazend dat Mutsaers, met haar obsessie voor dennenbomen, hier aandacht aan besteedt: 'dat ze de infrastructuur verrijkt hebben met speciale kerstboomputten getuigt hoe dan ook van begrip voor *de identiteit van deze stad*' [cursivering van mij] (Mutsaers 1999: 91). Ook wordt in Oostende traditioneel de 'kerstboomopening' gevierd. Het idee dat men het opzetten van een kerstboom een reden tot feesten vindt, fascineert Mutsaers uiteraard. In haar anti-hiërarchische universum is een kerstboomopening dan ook niet minder belangrijk en interessant dan de opening van een tentoonstelling. Mutsaers wijst er ook op dat er op de uitnodiging op de kerstboomverbranding in Oostende staat: 'KERSTBOOM PLUS VUUR = VIS PLUS DRANK' (Mutsaers 1999: 95). Uit deze uitnodiging blijkt volgens Mutsaers dat de geheimzinnige samenhang die er volgens haar bestaat tussen dennenbomen en de zee, in Oostende reeds tot brede lagen van de bevolking is doorgedrongen. Ze construeert de inwoners van Oostende hier dus als een soort subcultuur, als een kleine insiderkring. Oostende is voor Mutsaers (1999: 98) zeker ook een kerststad: 'Kerststad zal ze blijven'. Ik heb eerder al gesignaleerd dat Kerstmis een belangrijk element vormt in Mutsaers' 'persoonlijke mythe'. Haar fascinatie voor Oostende hangt niet in de laatste plaats samen met het feit dat het een 'kerststad' is.

¹²¹ Spilliaert wordt dan geconstrueerd als een onvoorwaardelijke schilder: 'Niks onheil, niks beklemming, niks zwartgalligheid, maar een stralende reactie op de oorlog. Een droom' (Mutsaers 1999: 104).

¹²² Met Eric de Kuyper voert Mutsaers zelfs een hele briefwisseling (een duel) over Oostende. De Kuyper had immers in *Met zicht op zee. Aan zee ~ veertig jaar later* geschreven dat Mutsaers haar 'Ensor-fantasieën' op het Oostende van nu projecteert - iets waartegen Mutsaers heftig protesteert. In deze interessante brievenwisseling gaan beide kunstenaars uitgebreid op hun visie op Oostende in.

De originaliteit van de Oostendenaren vindt volgens Mutsaers ook zijn neerslag in de taal. Het is vooral het beeldend taalgebruik van het Oostendse dialect dat haar aanspreekt. Zeer veel geduld oefenen bijvoorbeeld heet in het Oostends: ‘Gernoazn peeln mé bokshaansjoes’ (garnalen pellen met bokshandschoenen) (Mutsaers 2002: 97). Dergelijke beeldende uitdrukkingen¹²³ worden bij Mutsaers gerelateerd aan fantasie en poëtisering. Ze zorgen er immers soms voor dat men de werkelijkheid op een andere manier gaat beleven. In *Zeepijn* gaat Mutsaers (1999: 254) in op het verschijnsel dat taal de beleving kan poëtiseren. Het voorbeeld dat ze ter illustratie geeft, houdt eveneens verband met Oostende. Het strand van Oostende is soms door een laag schuim bedekt. Omdat men dat schuim vooral in de lente kan zien, zeggen de Oostendenaren dan dat de zee bloeit. Het Oostendse dialect transformeert ‘goor kleverig spul’ in een ‘bloeiende zee’ en zorgt er zo voor dat men de werkelijkheid op een andere manier beleeft. Elders in *Zeepijn* gaat Mutsaers (1999: 138) in op de uitdrukking ‘een kerstboom planten’, die in België gehanteerd wordt en die eveneens tot haar verbeelding spreekt. Door de associatie met metaforisch taalgebruik krijgt Oostende andermaal de connotaties origineel, creatief en poëtisch.

De connotatie ‘poëtisch’ krijgt Oostende ook doordat de stad in *Zeepijn* twee keer geassocieerd wordt met ‘lichtheid’. In ‘Ossenhaas uit de kerststal’ vertelt Mutsaers de anekdote van haar eerste nacht in haar eerste Oostendse huis. Het was kerstnacht en het carillon van het Feest- en Kultuurpaleis van Oostende speelde kerstliedjes. Mutsaers schrijft dat het geluid van het klokkenspel zowel een beangstigend als een komisch effect had op haar en haar man: ‘Wat was er zo vreeswekkend en vervrolijkend tegelijk? Dit: dat een dergelijk zwaar kerstlied door zulke loodzware klokken zó licht en tinkelend ten gehore kon worden gebracht’ (1999: 87). De passage over de loodzware klokken die een ernstig kerstliedje zo licht kunnen spelen roept een aantal passages¹²⁴ uit *Kersebloed* op waarin Mutsaers poogt te verhelleren wat ‘literaire lichtheid’ voor haar inhoudt. Ook in de passage over de Oostendse klokken gaat het immers om het sublieme contrast tussen licht en zwaar. De passage over het Oostendse klokkenspel laat zich dus ook als een poëtische passage over Mutsaers’ voorkeur voor literaire lichtheid lezen. Een soortgelijke associatie heeft Mutsaers in verband met de poëtische Oostendse kerstmenu’s: ‘Alweer stonden we als gekken te lachen en te beven: dat je zúlke zware spijzen zó luchtig voor kon stellen!’ (Mutsaers 1999: 87). Andermaal spelen de spanning tussen licht en zwaar en de poëtiserende kracht van taal een belangrijke rol. Oostende wordt hier op een indirecte manier twee keer met ‘lichtheid’ in verband gebracht en hierdoor als een ‘veerlichte’, ‘poëtische’ stad geconstrueerd. Dit versterkt de eerder gesignaleerde associatie tussen Oostende en kunst.

Een andere associatie verbindt Oostende met het chaotische, grillige. Aan het begin van

¹²³ Inga-Lisa Brockötter gaat in haar licentiaatsverhandeling in op de opvallend beeldende taal in *Rachels rokje*. Zij laat in haar analyse zien dat Mutsaers in haar roman creatieve, dat wil zeggen niet voor de hand liggende metaforen hanteert. Ook in *Rachels rokje* kan deze erg beeldende taal in verband worden gebracht met fantasie en poëtisering.

¹²⁴ Cf. hierbij Mutsaers (1990: 28).

Zeepijn heeft Mutsaers het over een schelpenwinkel aan Groentemarkt in Oostende, de winkel ‘Ensor-2’. Mutsaers neemt in haar bundel een foto van de etalage van ‘Ensor 2’ op. Uit die foto en Mutsaers’ ellenlange opsomming van alles wat in de etalage van de winkel ligt, wordt duidelijk dat ‘Ensor-2’ een chaotische rommelwinkel is waar men van alles en nog wat vindt. Kortom, de schelpenwinkel roept een creatieve chaos op: ‘Wat een wonderlijke, krioelende wereld’ (1999 10). Zo’n ‘gekke’, wanordelijke ramsjwinkel¹²⁵ past uiteraard goed bij Mutsaers’ voorkeur voor het anti-utilitaire, het chaotische, het speelse. Dat er in Oostende zulke chaotische winkels bestaan typeert de stad als een bont en creatief.

Ik zal hier niet verder ingaan op Mutsaers’ complexe ‘verhaal’ over Oostende. Dit thema biedt immers stof voor een artikel op zich¹²⁶. Mij gaat het er hier vooral om aan te tonen dat Mutsaers zich in haar essays niet alleen met kunstenaars identificeert, maar soms ook met lokaties. Deze lokaties roepen dan net als de besproken kunstenaars verschillende knooppunten op. In het geval van Oostende zou men de volgende equivalentieketen kunnen construeren: verloren luxe – onvoorwaardelijke schoonheidsbeleving – unieke bouwkunst en architectuur - creativiteit – gezelligheid - originaliteit – kunst – literaire lichtheid – poëtisering – Kerstmis – het grillige, creatief-chaotische. Tegenover dit alles staan dan de negatieve identiteit van het massatoerisme en het efficiëntiedenken. De ‘identiteit’ die Mutsaers aan de stad toekent, wordt permanent door dit buiten geblokkeerd. Met haar stukken over Oostende schrijft Mutsaers tegen deze bedreiging door een buiten aan. Door de wijze waarop ze Oostende opvoert en de ‘vijanden’ van de stad identificeert zegt ze ook iets over zichzelf en over haar eigen schrifuur. Zo komt het dat haar stadsportret ook iets wegheeft van een zelfportret.

10 ‘Mutsaers is velen en niemand’¹²⁷

Zij zelf schijnt haar naam, die ze als geen van ons zelf gekozen of ontworpen heeft, te behandelen als een licht en onbewerkt naailapje. Ze gaat ermee aan de slag, ontwerpt en stikt zichzelf met een schaamteloze levenslust. Met pen en penseel, steeds anders, steeds intensiever en persoonlijker, stikt en verstikt ze telkens opnieuw het verschijnend patroon (De Buysser 2000: 9).

Aan het begin van dit tweede hoofdstuk heb ik gesteld dat Mutsaers in haar werk geregeld een blik werpt op zichzelf. Vragen als ‘Wie ben ik?’ of ‘Ben ik dat?’ spelen daarbij een fundamentele rol, ook al worden ze in de teksten bijna nooit zo expliciet gesteld. Ze fungeren doorgaans als een soort impliciete leidraad. Ik heb ook gewezen op de paradoxale dimensie van deze identiteitsconstructies. Tegenover de drang om deze vragen te stellen, staat een onmiskenbare schroom om ze te

¹²⁵ Mutsaers woont overigens inmiddels aan de Groentemarkt in een appartement boven ‘Ensor-2’.

¹²⁶ In zo’n artikel zou men bijvoorbeeld de lange briefwisseling tussen Mutsaers en Eric de Kuiper over Oostende nader onder de loep kunnen nemen. Interessant is zeker ook een lectuur van de Kuipers *Met zicht op zee. Aan zee~veertig jaar later* (1997). De Kuiper schrijft immers over een reeks thema’s die Mutsaers ook behandelt: Ensor, Spilliaert, Oostende als de koningin der badsteden, het Casinogebouw,...

¹²⁷ Pieter de Buysser (2000: 9).

beantwoorden. Met behulp van allerlei technieken en procédés probeert Mutsaers dan ook het geven van (definitieve) antwoorden te verhinderen. Men zou de genoemde vragen kunnen zien als een soort motor van Mutsaers' schriftuur. Met het geven van een definitief antwoord zou ook een fundamentele drijfveer voor het schrijven verdwijnen.

Mutsaers geeft in haar teksten voortdurend antwoorden, maar hét ultieme antwoord blijft uit. In haar bijzonder 'beweeglijke', rizomatische en daardoor zeker ook subversieve schriftuur, die ik in het derde hoofdstuk nog nader onder de loep zal nemen, probeert ze de 'ikken' te omcirkelen zonder ze te *benoemen*. Ze stelt iets, neemt het weer terug, wijkt uit, herziet, corrigeert, transformeert, recyclet, vormt om, werkt uit, ... Ze geeft hier een hint, trekt daar een spoor, of een zijspoor, of een zijspoor van een zijspoor, maakt elders een allusie, identificeert zich nu eens met een bepaalde subjectpositie, dan weer met een andere... Kortom, ze bouwt en ondergraaft tegelijkertijd. De Buysers beeld¹²⁸ van de naam als naailapje, het idee dat Mutsaers een patroon op dat naailapje stikt en *verstikt* is daarom bijzonder goed gekozen. Mutsaers' postmoderne antwoord op de paradoxale vragen naar identiteit is een bijzonder levendige, 'kwieke', suggestieve schriftuur die beweeglijk is als een kwikbolletje. Met haar wispelturige schriftuur schrijft ze aan tegen het stollen, het stilstaan, het verdikken, het klonteren, en in laatste instantie dus ook tegen de dood. Het is een schriftuur die probeert permanent in verandering te blijven en zodoende een 'ik' dat ook permanent in verandering is uit te beelden. Claire de Obaldia stelt in *The essayistic spirit* dat de essayschrijver iemand is die tegen het statische in schrijft. Ze doelt daarbij voornamelijk op het statische van de *doxa*¹²⁹: 'Both intertextually and intratextually, the essayist, "like a watchful cook", must make sure that meaning "does not permit itself to be caught", that it "remains fluid", that "language does not thicken, that it does not *stick*"'. Iets soortgelijks zou men ook kunnen zeggen in verband met het 'ik'. Het 'beweeglijke' karakter van Mutsaers' schriftuur kan wellicht gerelateerd worden aan haar afkeer van een (definitief) antwoord op de identiteitsvraag.

Ook al wordt hét antwoord op de 'Wie ben ik?'-vraag in Mutsaers' werk nooit gegeven, toch probeert ze zoals ik in verband met de verschillende identificatiefiguren heb laten zien wel degelijk zichzelf in haar essays te portretteren. De metafoor van het portret is een beeld dat goed duidelijk maakt wat Mutsaers in het merendeel van haar essays doet. Criticus Georg Lukács vergelijkt het schrijven van een essay in zijn tekst 'Über Wesen und Form des Essays' met het schilderen van een portret: 'The essayist strives for and manages to create a 'likeness' of his object in just the same way that a portraitist creates the 'likeness' of his sitter' (de Obaldia 1995: 9). Lukács hanteert het beeld van het portret onder meer om de creatieve, actieve rol van de essayist te beklemtonen. Het schrijven van een essay heeft immers net zoals het schilderen van een portret niet enkel een mimetische dimensie, maar ook een meer inventieve. Het is deze creatieve dimensie die maakt dat

¹²⁸ Cf. het hierboven aangehaalde citaat

¹²⁹ 'We know that the essay is a genre which from the outset emerges as a "reaction" to the "bad" repetition of the *doxa* referred to in Barthes in terms of "stability", "consistency", "solidification", "paralysis" (de Obaldia 1995: 181).

de essayist (net zoals de schilder) bij zijn activiteit niet slechts het model typeert, maar gedeeltelijk ook zichzelf: 'Most significantly, portrait-painting – and by extension essay-writing – includes the artist as well as the model: in 'representing the likeness of his sitter', the portraitist and by extension the essayist 'also represents his own likeness in his painting' so that 'the created image is both 'like' the sitter and 'like' the artist' (de Obaldia 1995: 9). Ik heb met dit tweede hoofdstuk gepoogd inzicht te verschaffen in de manier waarop Mutsaers' 'geschreven portretten' zowel een beeld geven van de kunstenaars die ze voorstelt als van haar eigen schriftuur. Mutsaers spiegelt zich aan haar 'literaire familie'. En hier kunnen we dan denken aan Lacans concept van het spiegelstadium als matrix voor alle verdere identificaties. Het kind ziet zich in de spiegel en construeert met behulp van het spiegelbeeld zijn identiteit. Mutsaers spiegelt zich in haar schriftuur aan een reeks artistieke geestverwante figuren en genereert zo haar 'identiteit'. Discourstheoretische concepten zoals 'antagonisme', 'equivalentieketen' en 'identificatie' helpen om dat proces van identiteitsconstructie beter te beschrijven.

Zoals gezegd introduceert Mutsaers de besproken kunstenaars zelden op een vrijblijvende manier. Ze kiest doorgaans ondubbelzinnig partij voor hen en neemt het voor hen op. Zo verdedigt ze haar 'papieren familie' vehement tegen de 'communis opinio', de politiek correcte en ethisch verantwoordelijke doorsnee-intellectueel, of tegen de doorsneelezer, die verhalige teksten verkiest boven onverhalige. Vandaar dat niet alleen Lukács vergelijking van de essayschrijver met de portretschilder bruikbaar is om Mutsaers' essays te typeren, maar ook de metafoor van de pleitende advocaat. De zin die Mutsaers als motto gebruikt bij haar essay over Els Hupkes roman *De kleine Britt* - 'Het idee dat ze haar eigen advocaat zal moeten zijn windt haar op' (Hupkes 2000: 97) – kan derhalve ook worden toegepast op Mutsaers' auteursportretten. Mutsaers fungeert in haar essays immers ook als een soort advocaat van de kunstenaars die ze bespreekt. Tegelijkertijd is ze in deze stukken soms ook haar eigen pleitbezorger. Ze verdedigt zichzelf en verwante auteurs dan tegen de 'vijanden' die in haar werk alomtegenwoordig zijn. En hier komen we terecht bij het idee van de blokkering van identiteit door een buiten.

Om dit tweede hoofdstuk af te sluiten wil ik nog eens wijzen op die blokkering en op het idee dat Mutsaers in haar schriftuur tegen diverse vormen van blokkering aanschrijft. De 'vijanden' vormen in haar werk paradoxaal genoeg mogelijks- en de onmogelijkheidsvoorwaarde van identiteit. Het zich tegen de 'vijanden' verzetten maakt immers deel uit van het complexe proces van identiteitsconstructie en heeft zodoende een identiteitsstichtende functie. Ter illustratie van deze paradox trek ik kort een parallel met de schrijver Hafid Bouazza die zich eveneens vaak verzet tegen etiketten die men hem opplakt.

Bouazza heeft de eerste zeven jaar van zijn leven in Marokko doorgebracht en woont sindsdien in Nederland. Vanwege zijn Marokkaanse achtergrond en omdat hij een aantal van zijn boeken in Marokko heeft gesitueerd, wordt zijn werk vaak besproken vanuit het perspectief

‘Nederlandstalige literatuur van allochtonen’. Op de voorgrond staan dan thema’s als ‘schrijver tussen twee culturen’, identiteit, vervreemding en het probleem van het multiculturalisme. Bouazza’s teksten worden in de kritiek vaak gelezen als exotische verhalen in de geest van *1001 Nacht* die voornamelijk de sfeer van Marokko uitbeelden. Zijn exuberante stijl en de motieven die hij hanteert, worden vaak geassocieerd met de Arabische literatuur. Ook Bouazza’s zeer gestileerde Nederlands en de muzikaliteit van zijn taal worden vaak aan zijn Arabische achtergrond toegeschreven. Vele lezers gaan in zijn boeken dan ook op zoek naar het exotische, het ‘Andere’. Bouazza verzet zich echter vehement tegen het etiket ‘allochtone auteur’ dat hem veelal wordt opgeplakt. Hij wil niet als ‘Marokkaanse Nederlandse schrijver’ worden gezien, maar gewoon als ‘schrijver’.

Voor de boekenweek 2001 kreeg Bouazza de opdracht een essay te schrijven over het onderwerp : ‘Land van herkomst. Schrijver tussen twee culturen’. Hij nam de opdracht aan, maar ging daarbij nogal eigenzinnig te werk. Zijn boekenweekessay *Een beer in een bontjas* is immers geen klassieke autobiografisch belijdenis van een ‘schrijver tussen twee culturen’, maar eerder een pleidooi voor de verbeelding en de ontworteling. Bouazza’s essay is polemisch, ironisch en subversief. Zo noemt hij zich ironisch (2004: 14) een N.S.M.A.N.N., een ‘Nederlandse schrijver van Marokkaanse Afkomst met Nederlandse Nationaliteit’. Hij is er zich wel degelijk van bewust dat vele lezers in zijn boeken voornamelijk een exotische, romantische, ‘andere’ wereld zoeken. In *Een beer in een bontjas* doorbreekt hij niet zonder subversief plezier de verwachtingspatronen van dit soort lezers, door het genre van de autobiografische notities¹³⁰ te parodiëren. In Bouazza’s essay worden immers wel herinneringen uit zijn ‘land van herkomst’ en uit de ‘nieuwe *Heimat*’ Nederland verteld, maar deze herinneringen zijn voor een groot deel fictief. Sommige passages over zijn jeugd in Marokko en in Nederland hebben veel weg van een sprookje. Bouazza laat in zijn parodie dan ook niet alleen Hafid Bouazza aan het woord – de keuze om over zichzelf te spreken in de derde persoon is op zich al opvallend - maar ook een soort alter ego: Haaris Boelfachr, die zijn opvattingen over de aard en de functie van literatuur uiteenzet. Ook in *Een beer in een bontjas* wordt het schrijven over het ‘ik’ op een postmoderne manier geproblematiseerd. Voorts duikt een zekere ‘mevrouw Split’¹³¹ op, die de sensatiezuchtige doorsnee-lezer belichaamt en die van Bouazza onthullende bekentenissen verwacht. Het poëtische essay *Een beer in een bontjas* vertoont hierdoor een aantal overeenkomsten met Mutsaers’ essay ‘Wij sterven uit : ons verhaal’ in *Zeepijn*. Zoals ik in het eerste hoofdstuk heb laten zien parodieert Mutsaers in dit essay ook met behulp van verschillende procédés de autobiografische bekentenisliteratuur. Bouazza’s personage Mevrouw Split, het prototype van de sensatiezuchtige lezer, herinnert sterk aan een aantal van de personages

¹³⁰ Cf. hierbij: ‘Let op! Nu ik mijn weerzin voor ontboezemingen heb overwonnen, kom ik met een bekentenis: het is het gemis aan een familieleven zoals ik dat in Marokko heb gekend, dat mij er steeds van weerhield op te gaan in het bonte sociale leven van Amsterdam’ (Bouazza 2004: 45).

¹³¹ De naam ‘mevrouw Split’ is een allusie op haar rok en op haar voorliefde voor onthullende literatuur. Cf. hierbij: ‘Maar na de aanblik van uw jurk, mevrouw Split, kan niets meer onthullend worden genoemd’ (Bouazza 2004: 113).

die Mutsaers opvoert. Net zoals bij Mutsaers moet ‘onthulling’ bij Bouazza gepaard gaan met ‘verhulling’.

In *Een beer in een bontjas* gaat het Bouazza om het dilemma van de ‘allochtone schrijver’. Dit dilemma roept hij onder meer op via de parabel van de beer waarmee zijn lange essay begint. In deze parabel ontwaakt een beer na zijn winterslaap in een vreemde omgeving. Hij bevindt zich niet meer in het bos, maar in een fabriek. De mensen in de fabriek willen dat hij meewerkt. Wanneer hij probeert uit te leggen dat hij een beer is, geloven ze hem niet. Ze beweren dat hij ‘gewoon een gekke man [is] die een bontjas draagt en die zich hoogmoedig moet scheren’ (Bouazza 2004: 9). De beer protesteert, maar overal waar hij zich gaat beklagen, krijgt hij hetzelfde antwoord. Uiteindelijk is hij zo in de war dat hij zelf niet meer gelooft dat hij een beer is. Hij is zelfs vergeten hoe men een winterslaap houdt. Bouazza trekt in zijn essay een parallel tussen de beer en de ‘allochtone schrijver’. Ook de ‘allochtone schrijver’ krijgt een etiket, een ‘identiteit’ opgeplakt. Zijn schriftuur wordt steeds weer gelezen in het licht van zijn achtergrond. Ook al schrijft een ‘allochtone auteur’ niet over zijn ‘land van herkomst’, men zal volgens Bouazza toch altijd proberen om op een of ander manier een link met zijn herkomst te vinden: ‘En wanneer een [allochtoon] schrijver zijn verhaal elders situeert, wordt dat gezien als een krampachtige afwijking van de norm en zal er nog krampachtiger gezocht worden naar de exotische sporen in deze nieuwe, maar voor de auteur vertrouwde omgeving’ (Bouazza 2004: 69-70). In *Een beer in een bontjas* maakt Bouazza duidelijk dat hij zich niet zal neerleggen bij de ‘identiteit’ die anderen hem opplakken. Hij trekt de bontjaas uit: ‘Leve de ontworteling! Leve de thuisloosheid! Leve de ongebondenheid! Leve de verbeelding!’ (Bouazza 2004: 116).

Een beer in een bontjas is niet het enige boek waarin Bouazza met de verwachtingen van zijn lezers speelt. Erik Spinoy (2003: 4-14) laat in zijn lektuur van *Paravion* (2003) vanuit een discours-theoretisch perspectief zien dat Bouazza zijn muzikale, bloemrijke taal in de roman niet zonder ironie hanteert. Door die subtiele ironie ontwricht hij een reeks stereotiepen en neemt hij een loopje met de lezer die in Bouazza’s boeken op zoek gaat naar het ‘authentieke’ Marokko. In deze excussie over Bouazza gaat het mij vooral om het paradoxale van identiteitsconstructies. Aan de ene kant stelt Bouazza dat zijn identiteit door een buiten geblokkeerd wordt. De etiketten die zijn omgeving hem opplakt, beletten hem volledig zichzelf zijn, dat wil zeggen een ‘gewoon schrijver’. Maar aan de andere kant maken de anderen, die hem die etiketten opplakken wel degelijk deel uit van zijn complexe identiteitsconstructies. Bouazza reageert immers op de ‘identiteiten’ die men hem toewijst en construeert zijn ‘identiteit’ onder meer via antagonismen en equivalentieketens. In zijn boekenweekessay zet hij zich fel af tegen critici die een boek lezen in het licht van de cultere achtergrond van de schrijver. Zo wordt de onmogelijkheidsvoorwaarde van identiteit - in het essay geconcretiseerd als de sensatiezuchtige ‘mevrouw Split’ - ook de mogelijkheidsvoorwaarde ervan. Het subversieve *Een beer in een bontjas* (2004: 13) maakt het hem mogelijk de bontjas uit te

trekken: ‘Maar als ik de beer was, dan zou ik mijn bontjas, met alle bloed en pijn van dien, uittrekken; geen stoppelbaard, geen bontjas, bloederige vrijheid’. Het aanschrijven tegen de blokkering door een buiten was voor Bouazza allicht een belangrijke drijfveer voor het schrijven van zijn essay.

Iets dergelijks geldt zeker ook voor Charlotte Mutsaers. Natuurlijk is de situatie voor Mutsaers ietwat anders. Haar dilemma is niet dat van de zogenaamde ‘allochtone schrijver’, maar vanwege de outsider-positie die ze zich geregeld toeschrijft is er zoals ik heb laten zien ook bij haar sprake van een blokkering door een buiten. Mutsaers construeert zichzelf en een aantal personages in haar teksten herhaaldelijk als subjecten wier identiteit door een buiten bedreigd wordt. Ook hier is echter van toepassing wat ik in verband met Bouazza heb opgemerkt: de antagonistische kracht is tegelijkertijd onmogelijkheids- en de mogelijkheidsvoorwaardemogelijkheid van identiteit. De ‘vijand’ is in Mutsaers’ werk alomtegenwoordig, hij is uit haar schriftuur niet weg te denken. Of het nu om de lezer die lichtzinnig het lichte met het lichtzinnige verwacht, de voorsprekers van de vooruitgang en het doel-middel-denken, de mensen die het dier onder de mens plaatsen en niet ernaast, de politiek correcte doorsnee-intellectuelen die door hun *political correctness* depoëtisering teweegbrengen, enzovoorts. Deze ‘vijanden’ bedreigen haar ‘identiteit’, maar maken paradoxaal genoeg ook deel uit van deze ‘identiteit’. Ze spelen in de processen van identiteitsconstructie waarin ze verwickeld zit dus een cruciale rol.

Het is duidelijk dat het idee van een geblokkeerde identiteit Mutsaers’ schriftuur beheerst. De ervaring van het anders-zijn vormt een belangrijke motor voor haar schrijven. In het derde hoofdstuk zal ik aantonen dat dit idee zich niet enkel op een inhoudelijk niveau manifesteert, maar ook op een formeel niveau. Door een ‘andere’ taal te hanteren poogt ze uitdrukking te geven aan haar ‘alternatieve’ persoonlijkheid. Met behulp van deze ‘andere’, wispelturige, subversieve taal komt ze in opstand tegen allerlei als vanzelfsprekend beschouwde patronen en hiërarchieën in onze cultuur en in onze samenleving.

Laclau en Mouffe zien identiteit als talig en discursief. Subjecten identificeren zich met subjectposities en proberen zo steeds weer hun identiteit te stabiliseren. Hun altijd precaire, discontinue identiteit bestaat dan uit een combinatie van steeds wisselende subjectposities, die tot een min of meer coherente eenheid worden gebundeld. Het altijd precaire ‘eindresultaat’ is dan een unieke, individuele combinatie, een bijzonder amalgaam. In mijn lectuur van enkele van Mutsaers’ teksten heb ik geprobeerd om iets van deze unieke combinatie zichtbaar te maken. Mutsaers spiegelt zich in haar essays aan een reeks verwante kunstenaars en construeert onder meer via dit procédé haar sociale identiteit en haar literatuuropvatting. Ook lokaties, zoals de stad Oostende, spelen in dat proces een niet te verwaarlozen rol. De verschillende kunstenaars die ze in haar essays bespreekt vertegenwoordigen doorgaans een of meerdere facetten van haar schriftuur en van haar persoonlijkheid. Men zou in dit verband aan het beeld van de hybridische, heterogene

lamia/chimaera kunnen denken dat Mutsaers aan het eind van *Zeepijn* en *Kersebloed* oproept. In haar auteursportretten knipoogt Mutsaers naar de lezer en suggereert ze : Let op, mijn schriftuur en ik hebben iets van het speelse van Cortázar, van het absurde van Charms, het nostalgische van Gilliams, van het anti-hiërarchische van Hanlo, het lichte van Marina Zvetajewa, het onvoorwaardelijke van Hupkes, het steelse van Jules Renard, het concrete van Ponge, het *ver-rückte* van Zürn, het rizomatische van Deleuze, het digressieve van Sterne, het polemische van Ensor... Charlotte Mutsaers spiegelt zich in haar essays aan heel uiteenlopende figuren, maar al deze spiegelingen leiden uiteindelijk niet tot één stabiele identiteit. Het is wellicht dit idee waarop Pieter De Buysser (2000: 9) alludeert wanneer hij in zijn stuk over *Zeepijn* treffend schrijft : ‘Mutsaers is velen en niemand’.