



**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

<b>Bij wijze van inleiding</b>	1
<b>Deel 1: Theoretische inleiding tot de discours­theorie van Laclau en Mouffe</b>	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
<b>Enkele centrale concepten uit Laclau’s en Mouffes discours­theorie</b>	18
<b>1 Discours</b>	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
<b>2 Hegemonie – de logica van het ‘politieke’</b>	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
<b>3 Antagonismen</b>	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
<b>4 Subject, subjectposities, identificatie, identiteit: over de discursieve constructie van identiteit</b>	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
<b>5 Methodologie en mogelijke toepassingsdomeinen</b>	65
Discourstheorie en literatuurwetenschap	68

<b>Deel 2: analyse van Mutsaers' schriftuur</b>	70
<b>HOOFSTUK 1: ANTAGONISMEN</b>	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
<b>HOOFDSTUK 2: IDENTITEITSCONSTRUCTIES</b>	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 *Rachels rokje* 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 *Tristram Shandy* 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 *Rachels rokje* op het rizoombestend 337

2.3 *Rachels rokje* als ‘rizoomboek’ 340

2.4 Parallellen tussen Deleuzes filosofie (van het rizoombestend) en Mutsaers’ poëtica 350

2.5 ‘Ik weet wel dat het zien van samenhangen niet uw fort is’ De subversief dwangmatige samenhang in *Rachels rokje* 354

2.6 ‘Pli sur pli’. De poëtische metafoer van de plooi 359

2.7 Excursie: *Rachels rokje* 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
<b>Bij wijze van besluit?</b>	428
<b>'Van alles wat men u ooit leerde geldt evenzeer het omgekeerde'. Een allerlaatste excursie over Mutsaers'</b> <i>Het circus van de geest</i>	434
<b>Bibliografie</b>	443
<b>Verantwoording van het beeldmateriaal</b>	469

## Hoofdstuk 3

### ‘Orderly disorder’ of ‘doelgerichte grilligheid’. Mutsaers’ subversieve schriftuur

#### Inleiding: discoursen en literaire praktijk

Zoals we in de theoretische inleiding hebben gezien gaan Laclau en Mouffe er in hun discours­theorie van uit dat subjecten hun sociale identiteit construeren in reactie op het appel dat uitgaat van de verschillende discoursen die op een bepaald moment circuleren. Ze identificeren zich met een aantal van die discoursen en proberen door deze identificaties telkens opnieuw hun identiteit te stabiliseren, wat echter zoals gezegd onmogelijk is ‘door de onvermijdelijke afstand tussen de verworven identiteit en het subject’<sup>1</sup>. Opmerkelijk is dat de belangstelling van Laclau en Mouffe niet alleen uitgaat naar deze processen van identiteitsconstructies maar ook naar het verband tussen de verschillende identificaties enerzijds en de *agency* van het subject anderzijds. Ze interesseren zich met andere woorden voor de invloed van discoursen op het handelen van subjecten.

Bij een discours­theoretisch onderzoek van het werk van Charlotte Mutsaers hebben we te maken met een bijzonder geval, omdat het hier om een *schrijvend* subject gaat. In de twee eerste hoofdstukken hebben we gezien hoe Mutsaers zich met een aantal discoursen identificeert en zo haar sociale identiteit construeert. Ze doet dat in reactie op het appel dat uitgaat van de discoursen die haar op een gegeven moment omringen. Ik denk hier bijvoorbeeld aan het discours van de vooruitgang en de winstmaximalisatie, het antropocentrische discours of het discours van de *political correctness*. In dit derde hoofdstuk zal ik me buigen over de vraag welke invloed de discoursen waar Mutsaers zich mee identificeert, hebben op haar literaire praktijk. In hoeverre motiveren ze haar schriftuur? Het is immers zo dat auteurs de discoursen waarmee ze zich identificeren niet noodzakelijk op dezelfde manier articuleren. Een auteur die zich met overwegend dezelfde discoursen identificeert als Mutsaers kan dus heel goed een totaal andere literaire praxis hebben. Om een concreet voorbeeld te geven: Dirk van Bastelaere, Stefan Hertmans en Hafid Bouazza identificeren zich met een aantal denkbeelden en opvattingen die men onder de noemer ‘het discours van het postmodernisme’ zou kunnen samenvatten, maar van Bastelaeres ‘postmodernisme’ is niet het ‘postmodernisme’ van Hertmans, en Hertmans’ postmodernisme is niet het postmodernisme van Bouazza. Hoewel deze auteurs zich als het ware gedeeltelijk van ‘hetzelfde’ discours bedienen, verschilt hun literaire praktijk aanzienlijk.

Aangezien discoursen tekstuele praktijken kunnen motiveren zal ik mij in het derde hoofdstuk toespitsen op het verband tussen discoursen, poëtica en literaire praktijk in de schriftuur van Charlotte Mutsaers. Cruciaal is daarbij de vraag: in hoeverre motiveren de discoursen waar Mutsaers zich mee identificeert, de keuze voor een bepaalde poëtica, en meer in het bijzonder voor

---

<sup>1</sup> Carpentier (deel 2: 112).

procédés en technieken? In hetzelfde verband rijst de vraag met welke doeleinden deze literaire middelen dan in Mutsaers' schriftuur worden ingezet. Worden bepaalde procédés en stijlmiddelen bijvoorbeeld gehanteerd om te parodiëren, te ironiseren, te subverteren? En zo ja, wat wordt er dan gesubverteerd, ontregeld?

### **Een anti-hiërarchische, subversieve schriftuur**

Suivez-moi, mon cher lecteur, à vous dire le vrai, je ne sais pas bien où je vais; mais c'est le plaisir du voyage<sup>2</sup>.

In de eerste twee hoofdstukken heb ik proberen aan te tonen dat Mutsaers zich identificeert met een aantal discoursen die haar op een gegeven moment omringen. Ze 'herkent' zich in sommige discoursen en zet zich af tegen andere. Zo bekritiseert ze zoals we hebben gezien het feit dat abstracte, conceptuele kunst doorgaans waardevoller wordt gevonden dan figuratieve kunst en/of volkskunstachtige kunst, of het idee dat auteurs die een duidelijke affiniteit voor het 'speelse' koesteren in de literatuurkritiek vaak niet serieus worden genomen. In haar ogen worden dergelijke auteurs binnen de hiërarchie van de literaire canon hoger ingeschat dan auteurs die een minder 'speelse' schriftuur hanteren die ze dan nog vaak legitimeren met behulp van zeer abstracte, intellectualistische theorieën. Zoals we hebben gezien formuleert Mutsaers haar kritiek op bepaalde discoursen nu eens op een relatief expliciete wijze, dan weer uit ze die op een meer subtiele manier, onder meer via een reeks (poëtische) metaforen.

Wanneer men Mutsaers' commentaren op discoursen die op een gegeven moment circuleren nader onder de loep neemt, dan ziet men dat haar reacties vaak ingaan tegen in haar ogen ten onrechte gevestigde hiërarchieën. In het eerste hoofdstuk heb ik reeds laten zien dat Mutsaers deze hiërarchieën vaak via allerlei procédés probeert om te keren of te subverteren. Soms keert ze de hiërarchieën op een ietwat provocerende manier om, maar meestal ontwricht ze de volgens haar veelal vastgeroeste hiërarchieën. Ze ontregelt ze, ze poogt te laten zien dat ze *constructies* en geen *essenties* zijn. Aan de ene kant deconstrueert Mutsaers dus binaire opposities, omdat ze zich niet wil neerleggen bij de door de heersende consensus vastgelegde hiërarchieën, maar aan de andere kant construeert ze zelf ook vaak tegenstellingen, zoals die tussen de Lichten tegen de Zwaren, tussen de Rekkelijken tegen de Preciezen, de Theepoëten tegen de Typoëten, enzovoorts. Dit lijkt op het eerste gezicht paradoxaal. Hoe kan men binaire opposities bekritisieren en ontregelen en tegelijkertijd zelf ook zulke tegenstellingen construeren? De discoursstheorie laat echter zien dat subjecten zich noodzakelijkerwijs van antagonismen en equivalentieketens moeten bedienen om hun identiteit te construeren, om de wereld om zich heen te ordenen. Subjecten construeren met andere woorden altijd antagonismen omdat ze permanent met identiteitsconstructie bezig zijn.

In dit derde hoofdstuk wil ik mij toespitsen op het idee dat Mutsaers' identificaties en tegen-

---

<sup>2</sup> Marivaux geciteerd in Sabry (1992: 225).

identificaties een fundamentele invloed hebben op haar literaire praktijk. Mutsaers gaat immers niet alleen op inhoudelijk niveau tegen allerlei vaststaande hiërarchieën tekeer, maar doet dat ook op formeel niveau, met behulp van een als het ware anti-hiërarchische, subversieve schriftuur. In wat volgt zal ik laten zien dat ze in haar schriftuur een aantal procédés en technieken hanteert die kunnen worden gerelateerd aan haar hierboven gesignaleerde neiging om hiërarchieën te overstijgen. Ik lees Mutsaers' pogingen tot ontregeling voornamelijk als pogingen om nieuwe ruimten te scheppen die volgens andere wetten en logica's dan de gebruikelijke functioneren en die alternatieve manieren van leven, denken en schrijven aandragen en mogelijk maken.

Mutsaers' schriftuur wordt in de literatuurkritiek doorgaans grillig en eigenzinnig genoemd. Er wordt echter maar zelden gedetailleerd ingegaan op de vraag wat deze schriftuur nu precies 'grillig' maakt. Wel wordt er herhaaldelijk op gewezen dat Mutsaers' teksten opvallend veel opsommingen<sup>3</sup> bevatten en dat ze sterk associatief schrijft, maar deze observaties worden doorgaans niet verder uitgewerkt. In dit hoofdstuk zal ik verschillende, in Mutsaers' werk vaak gehanteerde procédés en stijlmiddelen nader onder de loep nemen en interpreteren in het licht van haar neiging om vaststaande hiërarchieën te ontregelen. Ik zal proberen haar literatuuropvatting en het technisch arsenaal dat ze gebruikt om deze poëtica in de praktijk te brengen, te relateren aan het streven naar ontregeling. Daarbij zal ik zowel een keuze op macro-niveau - de keuze voor het anti-genre van het essay - als een aantal procédés op micro-niveau - waaronder ook het stijlmiddel van de opsomming - bespreken. Mijn hypothese is dan dat een hele reeks keuzes die Mutsaers in haar teksten maakt en procédés die ze in haar teksten hanteert in verband kunnen worden gebracht met het idee van ontregeling. Hierbij zal blijken dat we niet te maken hebben met een grillig-zijn om het grillig-zijn - een *vrijblijvende* grilligheid - maar met een functionele grilligheid. Men zou van grilligheid met een inzet, van een kritisch bedoelde ontregeling kunnen spreken. Daarom zal ik in het derde hoofdstuk niet alleen ingaan op een aantal ontregelende procédés in Mutsaers' schriftuur, maar voor zover dat mogelijk is ook op een aantal functies van de resulterende ontregelingen. Ik zal meer in het bijzonder proberen na te gaan welke structuren en hiërarchieën ontregeld worden en met welk oogmerk dit gebeurt. Heb ik het in de eerste twee hoofdstukken vooral gehad over Mutsaers' 'poëtica van het suggereren', in het derde hoofdstuk zal ik mij voornamelijk concentreren op Mutsaers' 'poëtica van het subverteren'.

Zoals eerder gezegd zijn inhoud en vorm van een literaire tekst in Mutsaers' poëtica onlosmakelijk met elkaar verbonden. Keer op keer gaat ze in haar vaak poëticaal getinte essays in op het feit dat elke inhoud een adequate vorm vereist. Ik ben al uitgebreid ingegaan op Mutsaers' preoccupatie met 'lichte literatuur'. Een zware thematiek vergt volgens Mutsaers een vederlichte vorm, omdat de zwaarte op die manier opgeroepen en niet geëxpliciteerd wordt, wat volgens Mutsaers een essentiële karakteristiek van literatuur vormt. Nu kan men de nauwe samenhang

---

<sup>3</sup> Zie bijvoorbeeld Zuiderent (1993 : 3).



tussen inhoud en vorm die in Mutsaers' poëtica herhaaldelijk gepostuleerd wordt, ook toepassen op de grilligheid van haar schriftuur. Mutsaers bekritiseert in haar teksten een aantal discoursen en deconstrueert een aantal vaststaande hiërarchieën. Uit vele van haar teksten blijkt dat ze weigert om zich neer te leggen bij hiërarchieën die door anderen gevestigd zijn: Men kan dan ook verwachten dat Mutsaers voor dit verzet een passende vorm zal proberen te vinden.

Voor dit doel kan een niet-hiërarchische, 'anarchistische' taal geschikt zijn. En inderdaad blijkt zo'n ontregelende taal kenmerkend voor Mutsaers' schriftuur. Laten we in dit verband het voorbeeld van de roman *Rachels rokje* nemen. *Rachels rokje* is een liefdesverhaal en kan onder meer gelezen worden als een pleidooi voor de fantasie, maar Mutsaers stelt in haar tekst ook een aantal recente opvattingen en ontwikkelingen fel aan de kaak. Om die redenen moet *Rachels rokje* ook als een sterk ideologisch geladen en geëngageerde roman worden beschouwd. In *Rachels rokje* worden bijvoorbeeld de pragmatische en fantasieloze rechters bekritiseerd die zich bij hun onderzoek naar de schuld voor Douglas Distelvinks dood aan een strikt causale logica van oorzaak en gevolg houden. Deze door protagoniste Rachel Stottermaus als sterk inperkend ervaren logica wordt in *Rachels rokje* echter niet alleen met behulp van een reeks inhoudelijke argumenten bekritiseerd en ondermijnd, maar ook en vooral door middel van een ontregelende taal die volgens een eigen logica werkt. Mutsaers' roman wordt gekenmerkt door een zeer grote associatiedrift. Het procédé van de digressieve associatie zorgt er dan voor dat de rigide causale logica van oorzaak en gevolg binnen de roman verdrongen wordt door een associatieve, rizomatische logica. Kortom, de ontregelende taal heeft hier onder meer de functie de kritische inhoud van de roman op een adequate manier vorm te geven<sup>4</sup>. Deze en vergelijkbare ontregelende aspecten van de taal in Mutsaers' schriftuur wil ik in dit hoofdstuk nader onder de loep nemen.

Het hele derde hoofdstuk berust op het idee dat Mutsaers' schriftuur in velerlei opzichten en op verschillende niveaus subversief kan worden genoemd. Ik zal in dit hoofdstuk antwoorden proberen te formuleren op de vragen waar Mutsaers ontregelend te werk gaat en met behulp van welke procédés en technieken ze dat doet. Voor zover mogelijk zal ik ook pogen een aantal functies van deze ontregelingen aan te wijzen, om zo de relatie tussen discoursen, poëtica en literaire praktijk te verhelderen. Zoals we zullen zien worden vele van Mutsaers' teksten gekenmerkt door wat men een 'gestructureerde chaos' of in het Engels, een 'order of disorder' kan noemen. In wat volgt wil ik laten zien hoe zo'n typisch 'Mutsaersiaanse chaos' gestructureerd is. Nu is het aanwijzen van een zekere orde binnen een chaos eigenlijk wel een ietwat paradoxale bezigheid. Charlotte Mutsaers ontregelt in haar schriftuur immers een reeks hiërarchieën en structuren en ik probeer dan met behulp van een gestructureerde analyse in deze opzettelijk gecreëerde wanorde weer een bepaalde orde aan te brengen. Terwijl Mutsaers nu juist probeert (een bepaalde vorm) van

---

<sup>4</sup> We zullen in het vervolg nog uitgebreid ingaan op de ontregelende taal van *Rachels rokje*. De roman bevat immers een grote verscheidenheid aan procédés die met het idee van ontregeling en het idee van 'orderly disorder' in verband kunnen worden gebracht.

orde te ondermijnen, ze probeert aan deze orde te ontkomen. Omdat haar teksten naar het ‘chaotische’ tenderen vormt het aanwijzen van (een andere vorm) van orde, samenhang binnen het chaos, de ‘ordelijke wirwar’ in sommigen van Mutsaers’ teksten wel een zekere uitdaging. Door de verschillende ontregelingen aan te wijzen die Mutsaers op diverse niveaus en met diverse technieken nastreeft, kan men immers proberen om tot op zekere hoogte inzicht te verschaffen in de complexe manier waarop de ‘doelgerichte grilligheid’ (1999: 250) van haar schriftuur werkt. Deze ‘doelgerichte grilligheid’ zal mij in dit gehele derde hoofdstuk bezighouden. Uit het hierboven gezegde wordt ook duidelijk dat in het derde hoofdstuk de *vorm* van Mutsaers’ schriftuur centraal staat.

### **‘Kronkelig in plaats van rechtlijnig!’<sup>5</sup> Ontregelingen binnen Mutsaers’ schriftuur**

Weg richtingaanwijzer, weg oriëntatiepunt. Moet je dat soort risico’s nou beslist aangaan, is dat niet iets te veel gevraagd?<sup>6</sup>

Alvorens nader op Mutsaers’ keuze voor het genre van het essay in te gaan zal ik eerst nog twee opmerkingen maken die tot de verheldering van mijn opzet moeten bijdragen. De eerste opmerking betreft de ietwat artificiële indeling in ontregelingen op macro-niveau en op micro-niveau. Ik hanteer deze indeling om te laten zien dat Mutsaers op verschillende niveaus ontregelt. Een probleem bij deze onderverdeling is echter dat het in principe onmogelijk is om de beide niveaus strikt van elkaar gescheiden te houden aangezien ze onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. Ik zal dit aan de hand van een concreet voorbeeld verduidelijken. Bij de ontregeling op macro-niveau bespreek ik Mutsaers’ keuze voor het ‘anti-genre’ van het essay. Daarbij zal ik ook ingaan op het feit dat één typerend kenmerk van het essay een sterk associatieve schriftuur is. Ik zal het in dit verband dus al kort over de stijfijuur van de associatie moeten hebben, hoewel die in mijn indeling eigenlijk tot het micro-niveau behoort.

De tweede opmerking betreft de op het eerste gezicht soms ietwat vluchtige manier waarop ik in dit derde hoofdstuk een aantal procédés bespreek. Zoals gezegd ga ik in wat volgt in op Mutsaers’ keuze voor het genre van het essay. Met het oog op het verband tussen de discoursen waarmee ze zich identificeert, haar poëtica en haar literaire praxis wijs ik daarbij op een aantal kenmerken van dit complexe genre en probeer ik onder meer te laten zien in hoeverre de keuze voor het essay ten minste gedeeltelijk gemotiveerd wordt door de discoursen waar ze zich mee identificeert en door haar literaturopvatting. Ik kan in dit kader echter niet gedetailleerd ingaan op de vele facetten van het essay en op de manier waarop Mutsaers aan het genre een heel persoonlijke invulling geeft. De vraag naar de bijzondere manier waarop Mutsaers de mogelijkheden van het genre benut is te complex en te omvattend om hier te beantwoorden. Zoals gesignaleerd gaat het mij

---

<sup>5</sup> Mutsaers (1999: 100).

<sup>6</sup> Mutsaers (1994 : 11).

in het derde hoofdstuk voornamelijk om Mutsaers' schriftuur als ontregeling en als 'gestructureerde chaos'. Vandaar ook dat ik een reeks procédés, technieken en middelen die Mutsaers hanteert, voornamelijk onderzoek in het licht van hun subversieve karakter en andere aspecten daarbij noodgedwongen verwaarloos. Ik zal proberen om een soort inventaris<sup>7</sup> op te stellen van de ontregelende technieken die Mutsaers in haar teksten gebruikt en om de eventuele functies die deze ontregelingen in haar teksten hebben aan te wijzen. Het is dus niet mijn intentie om een nauwgezette literaire analyse, een close-reading van bepaalde teksten te leveren.

## **A Ontregeling op macro-niveau**

### **1 De keuze voor het digressieve essay**

Er [der Essay] denkt in Brüchen, sowie die Realität brüchig ist, und findet seine Einheit durch die Brüche hindurch, nicht indem er sie glättet. (Adorno 1958: 35)

Mutsaers heeft in de laatste jaren een hele reeks genres beoefend. Sinds ze het schilderen voor het schrijven heeft ingeruild omdat ze beide kunsten niet tegelijkertijd kan beoefenen, heeft ze immers een emblematabundel, een beeldverhaal, een stripverhaal, twee romans, drie essaybundels en een toneelstuk gepubliceerd. Het valt echter op dat ze een zekere voorkeur voor het essay heeft. Ze publiceert immers regelmatig essays of essayachtige teksten in tijdschriften en kranten en heeft intussen al drie essaybundels op haar naam staan. Men zou dus kunnen zeggen dat het essay een genre is waarbinnen haar schriftuur zich goed kan ontplooiën en dat zich ertoe leent om haar literatuuropvattingen in de praktijk te brengen. Het feit dat Mutsaers geregeld voor dit genre kiest, hangt naar mijn overtuiging samen met het gegeven dat het hier om een hybridisch, digressief en in meerdere opzichten subversief (anti)-genre gaat. Zoals gezegd ga ik ervan uit dat er verbanden bestaan tussen de discoursen waar Mutsaers zich mee identificeert, haar literatuuropvatting en haar literaire praktijk. In wat volgt zal ik proberen aan te tonen in hoeverre een aantal karakteristieken van het essay nauw aansluiten bij de discoursen waar Mutsaers zich mee identificeert en bij haar literatuuropvatting.

Het essay staat bekend als een bijzonder complex en moeilijk te definiëren genre. Ik zou hier een hele lijst van karakteristieken kunnen opstellen om vervolgens beter op Mutsaers' keuze voor het genre in te kunnen gaan, maar dat zou mij hier te ver leiden. Het essay als genre vormt immers niet het onderwerp van dit hoofdstuk. Ik beperk me daarom tot vier cruciale karakteristieken van het essay die alle gerelateerd kunnen worden aan Mutsaers' poëtica en aan de discoursen waar ze zich mee identificeert. Deze vier eigenschappen zijn: het hybridische of proteïsche van het essay, het associatief-digressieve of subversieve - het essay als een soort 'gestructureerde chaos' - , de

---

<sup>7</sup> Hierbij zal duidelijk worden dat heel wat procédés die ze hanteert, deel uitmaken van het begrippenarsenaal van het postmodernisme: opsomming, uitweiding, fragment, discontinuïteit, afwezigheid van een centrum, onafsluitbaarheid, onorde, etcetera.

kritische inslag en het project van het zelfportret. In de context van dit hoofdstuk is voornamelijk de tweede eigenschap van belang. Ik ga eerst nader in op de vier genoemde karakteristieken, om vervolgens een verband te leggen tussen Mutsaers' keuze voor het essay en haar literatuuropvatting. Met het oog daarop zal ik na de bespreking van de vier karakteristieken een aantal sprekende (poëtische) passages uit Mutsaers' essays onder de loep nemen.

Voordat ik met de bespreking van de eerste eigenschap begin, moet ik nog vermelden dat Janita Monna in het kader van haar licentiaatsverhandeling 'De koffer van de dievenkoningin. De essays van Charlotte Mutsaers als drempelteksten' al een poging heeft ondernomen om Mutsaers' voorkeur voor het essay met haar literaturopvatting in verband te brengen. Het spreekt vanzelf dat een aantal karakteristieken van het essay die ze in haar analyse noemt, ook in mijn bespreking zullen opduiken. Het gaat er Monna in haar lectuur echter in de eerste plaats om te laten zien in hoeverre Mutsaers' essays drempelteksten genoemd kunnen worden. Zoals inmiddels duidelijk is staat in mijn lectuur vooral het aspect van de ontregeling centraal. Deze verschillende perspectieven legitimeren dat ik de vraag naar de relatie tussen Mutsaers' literaturopvatting en haar keuze voor het genre van het essay hier opnieuw aan de orde stel.

In wat volgt zal ik het ietwat simplistisch hebben over hét essay. Het spreekt vanzelf dat hét essay niet bestaat. Binnen het genre bestaan immers verschillende tradities en tendensen, waarop ik hier niet uitgebreid kan ingaan. Eén onderscheid is echter in bijna alle studies over het genre gemaakt, en zal ik ook zelf hanteren. Het betreft de bekende tweedeling tussen de traditie van Montaigne, die doorgaans als de oervader van het essay wordt beschouwd, en de traditie van zijn Engelstalige opvolger Francis Bacon. Sterk vereenvoudigend zou men kunnen zeggen dat Montaignes essays vooral gekenmerkt worden door hun zoekende karakter. Typerend zijn de associatieve, niet-lineaire schrijftuur, de slingerbewegingen, de 'slordige' manier van citeren en de discontinuïteit. Bacon, daarentegen, streeft er vooral naar zijn lezer te overtuigen. Zijn essays zijn eerder belerend, hun stijl is dan ook veel systematischer en rechtlijner: 'Montaigne's essays focus on self-reflection, Bacon's on self-improvement' (Good 1988: 48) Vandaar ook dat de essays van Bacon herhaaldelijk met het traktaat of het wetenschappelijk betoog in verband worden gebracht. Wanneer ik het in het vervolg over het essay en de eigenschappen van het essay heb, dan doel ik op het 'Montaigneaanse essay'. Zoals gezegd zal ik mij in dit hoofdstuk concentreren op de ontregelende en anti-hiërarchische facetten van het essay. Deze meer subversieve dimensie is in de teksten van Montaigne veel sterker aanwezig dan in de essays van Bacon.

## 1.1 Het hybridische essay

Het essay lijkt vooral te worden gedefinieerd door zijn ondefinieerbaarheid<sup>8</sup>

Het eerste wat in het oog springt wanneer men zich in secundaire literatuur over het essay verdiept is dat het genre blijkbaar bijzonder moeilijk te definiëren is. Steeds weer wordt er op gewezen dat eigenlijk niemand precies weet wat een essay is. Het enige wat steeds weer wordt geconstateerd is precies de ondefinieerbaarheid ervan: 'In fact, the one commonly accepted fact about the essay is that indeterminacy is germane to its essence' (de Obaldia 1995: 2). Vandaar ook dat het genre geregeld in verband wordt gebracht met een serie metaforen die juist dit ondefinieerbare aspect accentueren. Claire de Obaldia (1995: 4) verwijst in *The Essayistic Spirit. Literature, Modern Criticism and the Essay* naar Geoffrey Hartman, die essays 'baggy miniature monsters' noemt, omdat het genre zo onbestemd is dat het als het ware in alle richtingen kan worden getrokken. Janita Monna (8) hanteert in navolging van de cultuurfilosoof O. B. Harding het beeld van Proteus om het essay te typeren. Deze analogie met de god van de verandering beklemtoont eveneens dat het essay moeilijk te classificeren is. Om deze reden noemt Réda Bensmaïa het essay het genre van de 'Ander':

One can say that the essay is not *a* genre like any other, and perhaps not a *genre* at all... Nor is the essay a mixture of genres. It does not mix genres, it complicates them: the genres are, in a way, its (the essay's) 'fallout', the historically determined actualizations of what is potentially woven into the essay. The latter appears, then, as the moment of writing *before* the genre, before genericness – or as the matrix of all generic possibilities. What if, finally, the Essay belongs in the last instance to the genre of the *Other* by which the *genres* communicate with each other?... The essay would be neither non-being as Nothing nor Being as Everything, but the figure of Alterity, the Other that generates all other (genres) (Bensmaïa in de Obaldia 1995: 25).

Andermaal wordt de andersheid van het essay op de voorgrond geplaatst. De Obaldia (1995: 1) wijst in haar studie ook op het feit dat Montaigne de naam 'essay'<sup>9</sup> niet als genre aanduiding hanteert, maar veeleer als typering van de speciale methode die hij bij het schrijven van zijn hybridische teksten gebruikt. Zij schrijft in dit verband dat het essay vanwege zijn hybridische karakter vaak niet eens als een genre wordt beschouwd (de Obaldia 1995: 1). Een essay zou dan uniek zijn, wat impliceert dat er evenveel soorten essays bestaan als er essayisten zijn. Meijer (2001: 280) noemt het essay een subversief genre dan wel een (anti)-genre. De termen 'subversief' en 'anti-genre' maken duidelijk dat het essay zich geredelijk laat verbinden met verzet tegen elke vorm van etikettering door een buiten.

Er zijn een hele reeks redenen die verantwoordelijk zijn voor het feit dat het essay 'hybridisch' genoemd kan worden. Ik zal er hier maar enkele opsommen. Zo kan het essay eigenschappen van de drie Aristotelische genres (poëzie, toneel, verhalend proza) bevatten (de Obaldia 1995: 3), soms

---

<sup>8</sup> Meijer (2001: 280).

<sup>9</sup> Op de etymologische betekenissen van het woord 'essay' ga ik verderop nog in.

zelfs tegelijkertijd. Toch valt het niet met een van die genres samen. Het is moeilijk het van verwante genres zoals de column, de journalistieke tekst, de wetenschappelijke verhandeling, het traktaat, het manifest of de brief af te grenzen. Dat heeft volgens Maaïke Meijer te maken met het gegeven dat het essay iets van al deze genres heeft<sup>10</sup>. Een essay kan immers zowel polemisch, informatief, wetenschappelijk, specifiek, vakgericht, didactisch-moraliserend, persoonlijk, emotioneel als poëtisch zijn. Opmerkelijk is ook dat in principe alles onderwerp kan worden van een essay: ‘the range of ‘topics’ available to the essay is potentially infinite – from the most serious to the most trivial – and this subverts the principle according to which a genre designates certain kinds of material as acceptable while excluding others’ (de Obaldia 195: 2). Ook in dit opzicht kan het essay dus een ‘subversief’ genre genoemd worden. Het gehoorzaamt immers niet aan de regels en wetten die bepalen welk genre welke onderwerpen mag behandelen. In dit opzicht is het essay niet enkel subversief, maar ook anti-hiërarchisch: aangezien het in principe alle onderwerpen kan thematiseren worden de traditionele hiërarchieën tussen respectabele en niet-respectabele onderwerpen ter discussie gesteld. Het ondefinieerbare, hybridische karakter van het essay maakt dat de lezer in verband met het genre geen duidelijke verwachtingspatronen heeft:

The very word ‘essay’ disorients the reader’s horizon of expectations, for it is associated with the authority and authenticity of someone who speaks in his or her own name, it also disclaims all responsibility with regard to what is after all only ‘tried out’ and which is therefore closer, in a sense, to the ‘as if’ of fiction. (de Obaldia 1995: 2-3)

Het ‘hybridische’ van het essay hangt uiteraard ook samen met het gegeven dat het een soort tussenpositie inneemt. Zo neemt dit proteïsche genre een soort ‘borderlinepositie’ in tussen het strikt literaire enerzijds en het strikt wetenschappelijke of filosofische anderzijds. Bovendien zet het de tegenstelling primaire tekst / secundaire tekst op losse schroeven. Een essay is immers tegelijkertijd een primaire en een secundaire tekst. De Obaldia (1995: 5) brengt het hybridische essay ook geregeld in verband met het concept ‘literature in potentia’, dat ze aan genretheoreticus Alastair Fowler ontleent. Volgens Fowler maakt het essay deel uit van de tekstsoorten ‘die rond de kern van de erkende literaire genres (poëzie, toneel, verhalend proza) liggen’ (Meijer 2001: 281). Dergelijke tekstsoorten, waartoe Fowler bijvoorbeeld ook de biografie, de brief, de preek, de autobiografie en het aforisme rekent, noemt hij ‘literature in potentia’ (Meijer 2001: 281). De Obaldia (1995: 16) gaat ook in op het gegeven dat de theorievorming rond het essay vaak stelt dat het essay een soort voorloper van ‘echte literatuur’ zou zijn. Dat impliceert ‘dat het essay niet zozeer *geen* literatuur, als wel *nog geen* literatuur wordt gevonden’ (Meijer 2001: 282).

---

<sup>10</sup> Cf. hierbij: ‘het [essay] kan de passie en de persoonlijke toon hebben van een brief, het wil meestal iets betogen of verdedigen, het gebruikt en weegt de resultaten van wetenschappelijk onderzoek zonder zelf helemaal wetenschap te zijn, het informeert maar opineert tegelijkertijd, en gaat in een diepte en breedte die meer ruimte vereist dan in een krant beschikbaar is’ (Meijer 2001: 279).

Nu wordt stilaan ook duidelijk waarom het essay een ‘gemarginaliseerd’ genre genoemd kan worden. De Obaldia<sup>11</sup> schrijft in dit verband dat het essay in tegenstelling tot de roman, die relatief snel een erkend genre is geworden, nog steeds een marginale positie bekleedt. Volgens haar (1995: 4) bestaan er weliswaar vele studies over essays van individuele auteurs, maar relatief weinig studies over het genre zelf. Ook Graham Good (1988: ix) stelt dat essays weliswaar vaak bestudeerd worden, maar dan niet om het genre zelf, maar bijna altijd met het oog op iets anders: ‘The wealth of essayistic material is of course read and studied, but generally in relation to some outside focus: to illustrate the author’s views and shed light on his work in ‘major’ genres; or to illustrate the course of intellectual history’. Deze marginalisering heeft onder meer te maken met de eerder gesignaleerde tussenposities die het essay vaak inneemt. Het bijzondere statuut ervan als een ‘Mischprodukt’ - tussen literatuur en wetenschap, filosofie in, zowel primaire als secundaire tekst - maakt dat het van allerlei kanten kritiek krijgt. Wordt het door sommigen als niet literair en creatief genoeg bestempeld, dan vinden anderen het juist te creatief, te literair, te frivol, te oppervlakkig en te weinig wetenschappelijk, serieus en informatief. Vaak krijgt het ook de connotatie ‘dilettantisch’. Dit hangt dan weer samen met de eerder besproken ‘essay als voorloper’-theorie. Zoals gezegd gaan sommigen ervan uit dat een essay een ‘probeersel’ is dat als voorbereiding op het ‘echte’ literaire werk dient. Vanuit zo’n perspectief kan iedereen wel eens ‘proberen’ (!) om essays te schrijven, en als dat lukt kan men zich dan aan een serieuzer en meer gerespecteerd genre als de roman wagen. Volgens Maaïke Meijer (2001: 282-283) laat Claire de Obaldia zien dat de betekenis van het genre van het essay vaak geconstrueerd wordt met behulp van een reeks oppositionele paren: ‘Door die vaak terugkerende conceptualisering wordt het essay in oppositie gesteld tegenover de andere genres, een oppositie die wordt gestructureerd door begrippenparen als oud/nieuw, niet-genre/genre, probeersel/het echte werk, ongedifferentieerd/gedifferentieerd, paratekst<sup>12</sup>/tekst’. Deze opsomming van binaire opposities maakt duidelijk dat het essay vaak geconstrueerd wordt als minder waardevol, duidelijk omljnd en complex dan andere genres. Het is onder meer de constructie van deze en soortgelijke binaire opposities die verantwoordelijk is voor de marginalisering van het genre.

Juist het ondefinieerbare, hybridische van het essay maakt echter dat postmoderne auteurs geregeld voor de vorm van het essay kiezen, of beter gezegd met de vorm van het essay spelen. Zoals bekend ontregelen postmoderne auteurs graag de genreconventies. Het hybridische essay leent zich uiteraard bijzonder goed tot zulke postmodernistische vormen van grensoverschrijding. Als ‘tussentekst’ maakt het essay als (anti)-genre immers duidelijk dat de tegenstelling tussen

---

<sup>11</sup> ‘One cannot but be aware that unlike the novel, which in the course of its history has so quickly progressed from its status as a marginal (un-or sub-literary) genre to become a respectable genre, and ultimately to embody the notion of literature itself in most readers’ and writers’ minds, the essay has made little progress from its very similar starting-point and continues to be excluded from the realm of literature’ (De Obaldia 1995: 4).

<sup>12</sup> In de betekenis die Genette aan deze term geeft. Tot de paratekst behoren bijvoorbeeld voorwoorden, opdrachtbrieven en regie-aanwijzingen.

fictieve en niet-fictieve teksten minder duidelijk omljnd is dan men op het eerste gezicht zou kunnen denken. Bart Vervaeck gaat in ‘Essay en vertelling in postmoderne tijden’ in op het fenomeen dat de essays van vele postmoderne auteurs narratieve elementen bevatten en sterk op verhalen lijken. Omgekeerd bevatten postmoderne romans vaak sterk essayistisch aandoende passages. Deze genrevermenging is geen vrijblijvende *Spielerei*, maar een bewust gekozen strategie. Vroeger ging men ervan uit dat het essay een werkelijkheid beschrijft die vooraf bestaat, terwijl een fictieve tekst een nieuwe werkelijkheid creëert. In het postmodernisme wordt dit traditionele onderscheid op losse schroeven gezet: ‘De postmoderne verweving van beide laat zien dat het essay én de vertelling de realiteit creëren’ (Vervaeck 2001: 304). Het essay en de fictieve tekst brengen allebei werkelijkheidsbeelden tot stand. Ook Dirk van Bastelaere (2001: 62) gaat in ‘Rifbouw (een klein abc)’ in op de typisch postmoderne genrevermenging. Hier gaat het om de vermenging van gedicht en essay: ‘Typisch voor onze dagen lijkt Van B. de hybride toestand waarin het essay gedicht wordt en het gedicht essay’.

## 1.2 ‘Omweg als methode’. Het associatieve, digressieve essay

Er[der Essay] verfährt, wenn man will, methodisch unmethodisch<sup>13</sup>

**JUXTAPOSITION VS LINEARITY.** Aggregate; alphabet, antirhetorical, associative, atonal, bits, blanks, breaking off/up/into, catalogue, chasm, compilation, cutting up, dictionary, disconnection, discontinuity, discrepancy, disintegration, disjunction, dislocation, dismemberment, disparity, dispersal, disruption, dissemination, dissolution, dissonance, ellipsis, enumeration, gap, heteroclitic, heterogeneous, heterology, hiatus, inadequation, incommensurability, incompatibility, interpolation, interruption, juxtaposition, list, *Nebeneinander*, non-homogeneity, numbering/numerical, parataxis, part, piece, piele, poem/poetry, synchronic, rhetoric, rift, rupture, scattered, series, simultaneity, systematics, tabular, unclassifiability VS argument, beginnings, cause/effect, classification, consecutive, consequence, continuity, deduction, definition, diachronic, endings, filtering, first/last, fleshing out, frame, gradual, hierarchy, last, linear, memory, *Nacheinander*, narrative, omission, philosophy, plot, progression, recollection, rhetoric, selection, sequence, subordination, successive, systematic, thread, tonal<sup>14</sup>

**FORMLESSNESS VS METHOD:** aconceptual, alogical, accidental, antistructural, antisystematic, arbitrary, baggy, chance, chaos, disorderly, formlessness, fortuitous, fortune, haphazard, informal, inversion, irrationality, looseness, lots and dices, nominalism, play, poetic, randomness, reversal, speech, shapelessness, spontaneity, surprise, systematics, typography (incl. Bold, chapter, italics, punctuation, title, typeface, underlining), unmethodical, unreason VS argument(ative), conceptualisation, control, definition, didactic, dissertation, doctrinal, dogmatic, domination, emphasis, expository, frame, heading, head-word, hierarchy, intention, irreversible, mastery, maxim, method, necessity, order, philosophy, preconception, predetermination, prescriptive, presupposed, purpose, rationality, reason, sententious, structure, subordination, system, tract, treatise, typography<sup>15</sup>

Een fundamentele eigenschap van het essay die nauw verbonden is met het idee van ontregeling, is de associatieve, kronkelige schriftuur. In het essay primeert immers een ‘logica van de associatie’ op van een logica die in termen van oorzaak en gevolg redeneert. Dit gegeven maakt dat heel wat essays op het eerste gezicht ietwat ‘chaotisch’ lijken. Zoals zal blijken is een associatieve logica

<sup>13</sup> Adorno (1958: 29).

<sup>14</sup> de Obaldia (1995: 308).

<sup>15</sup> (de Obaldia 1995: 308).



echter *niet* onlogisch, maar volgt ze gewoon andere wetten dan een causale logica. Op haar eigen manier brengt ze samenhang binnen een tekst aan.

De associatieve opbouw van het essay hangt vaak samen met de ‘ambities’ van de beoefenaars van het genre, met wat de essay-schrijvers in hun teksten willen illustreren en bekritisieren. Cruciaal hierbij is allicht onder meer het idee dat auteurs van essays er doorgaans niet op uit zijn ‘kant-en-klare’ meningen en opvattingen te formuleren. Integendeel, ze streven er veeleer naar om door hun niet-lineaire manier van schrijven het complexe denkproces zelf te laten zien. Ze willen hun lezers geen clichés opdissen, maar ze veeleer tot denken aanzetten. En hier komt de etymologische betekenis van de term ‘essay’ naar voren. Het woord ‘essay’ komt niet alleen van het Latijnse ‘exagium’ - ‘weighing’ an object or an idea, examining it from various angles, but never exhaustively or systematically<sup>16</sup> - maar ook van het Franse ‘essayer’, dat met ‘proberen’ vertaald kan worden. Het werkwoord ‘essayer’ verwijst naar verschillende facetten van het essay. Het accentueert onder meer het tastende, open, niet-definitieve karakter van het essay, dat we ook in onze bespreking van het essay als kritisch genre bij uitstek zullen tegenkomen. De essayist ziet zich met andere woorden niet als iemand die ideeën beschrijft, maar eerder als iemand die tijdens het schrijven ideeën uitprobeert. De klemtoon ligt dus op het actieve en dynamische *proces*. Marjoleine de Vos (2001: 331) stelt in verband met het schrijven van essays dan ook: ‘Hoe meer iemand werkelijk denkt op papier, hoe interessanter’. En hier komen we tot een tegenstelling waarmee het Montaigneaanse essay goed getypeerd kan worden, met name de tegenstelling *product* versus *proces*. Staat in het wetenschappelijk betoog en in de essaytraditie van Bacon<sup>17</sup> het eindproduct, de conclusie, de uitkomst van de tekst centraal, dan gaat het in het Montaigneaanse essay veeleer om de doorgaans kronkelige weg die de essayist heeft afgelegd, om de creatieve manier waarop de ideeën als het ware worden uitgeteerd: ‘The essay aims, [...] to preserve something of the *process* of thinking, whereas systematic thought presents a fully finished and structured *product*’ (Good 1988: 20).

Kortom, men kan de associatieve schrijftuur van het essay beschouwen als een reactie of zelfs protest tegen een bepaalde manier van schrijven en allicht ook tegen een bepaalde manier van denken. Teksten die op een rechtlijnige, ‘klassieke’ manier geschreven zijn, die op een causale logica berusten en vandaar ook een bepaalde chronologie en hiërarchie volgen, beginnen vaak met het eenvoudige om naar het meer complexe te gaan. Teksten die definitieve conclusies bieden en als besluit algemeen geldige regels formuleren gaan er immers van uit dat het mogelijk en legitiem is om dit te doen. Het Montaigneaanse essay is wat dat betreft voorzichtiger en sceptischer. De essayschrijver wil juist laten zien dat ‘waarheden’ altijd precair zijn. In het Montaigneaanse essay heeft men dan ook eerder te maken met ‘kleine’ of ‘partiële’ waarheden dan met één grote

---

<sup>16</sup> De Obaldia (1995: 2).

<sup>17</sup> Cf. ‘Bacon himself offers his essays as ‘fruits’ rather than ‘experiences’, the results of inquiry, not the process of inquiry’ (Good 1988: 45).

Waarheid. Cyrille Offermans (1994: 23) schrijft in dit verband: ‘De vele kleine waarheden van Montaigne laten zich niet opnieuw samenvoegen tot een grote waarheid’. Deze aversie tegen de grote waarheid thematiseert de essayschrijver niet alleen op een expliciete manier in zijn teksten, hij probeert de problematiek ook op te roepen, voelbaar te maken in een schriftuur die gekenmerkt wordt door discontinuïteit.

Ook de theoreticus Theodor Adorno ziet het essay als een soort reactie op een bepaalde manier van denken. Hij heeft het in dit verband over de vier regels die volgens Descartes’ *Méthode du discours* (1637) gelden voor iedereen die tot kennis wil komen<sup>18</sup>. Deze vier regels luiden:

1. Nil non evidens pro certo habere (Houdt niet iets voor waar wat niet evident is!)
2. Dividendo (in partes) quaestiones solvere (Los problemen op door ze in stukjes te verdelen!)
3. A simplicibus ad concreta ascendere (Klim op van het simpele naar het gecompliceerde!)
4. Collectionem admodum complere (Maak een zo volledig mogelijke opsomming!)<sup>19</sup>

Adorno beschouwt Descartes’ vier regels als een matrix van het rationele denken. Offermans (1994: 25) stelt dat de regels van Descartes ‘wel bedacht leken om aan het grillige essayisme van Montaigne een einde te maken’. Descartes’ regels worden in verschillende kaders als universeel en tijdloos beschouwd. Door ze systematisch te betwijfelen en te ondermijnen maakt het essay echter duidelijk dat ze *constructies* zijn en geen *essenties*. Het associatieve essay *à la* Montaigne levert echter niet enkel kritiek op het rationele, methodische denken. Met zijn geprononceerde voorkeur voor uitweiding en discontinuïteit kan het volgens Adorno ook beschouwd worden als een vorm van ideologiekritiek:

For Adorno, the question of representation, the question of meaning and truth which it is in the nature of the essay to examine, is inextricably connected with (bourgeois) ideology, with the *doxa*. The essay’s revolt against the system is described as a “permanent revolt against orthodoxy and ideology of any kind” and in so far as the essay is “the critical form par excellence”, it is “the critique of ideology”. (de Obaldia 1995: 118)

Vanuit dit perspectief wordt duidelijk dat de vele ontregelingen op diverse niveaus die het essay kenmerken, niet vrijblijvend zijn, maar een zekere inzet hebben. We hebben immers te maken met ontregelingen die dogmatische, monologische manieren van schrijven en denken bekritisieren. Men zou het essay kunnen beschrijven als een genre dat reageert op het ‘stomme’ herhalen van de *doxa* (de Obaldia 1995: 181). Schrijver en theoreticus Roland Barthes associeert de *doxa* met stabiliteit, stilstand en verlamming<sup>20</sup>. De essayist is volgens hem dan iemand die tegen deze verlamming, tegen het stollen aanschrijft. Hij probeert juist om stereotiepen en gemeenplaatsen te vermijden. Dat doet hij onder meer door een beweeglijke, vloeiende schriftuur: ‘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”’(de Obaldia 1995: 181).

<sup>18</sup> Cf. ‘Insgesamt wäre er [der Essay] zu interpretieren als Einspruch gegen die vier Regeln, die Descartes’ *Discours de la méthode* am Anfang der neueren abendländischen Wissenschaft und ihrer Theorie aufrichtet’ (Adorno 1957: 30).

<sup>19</sup> [www.cartesius.esprit-sg.nl/cartesius.htm](http://www.cartesius.esprit-sg.nl/cartesius.htm) [22 oktober 2004].

<sup>20</sup> Cf. ‘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 Obaldia bespreekt verschillende manieren waarop het essay Descartes' regels kan ondermijnen. De tweede en de vierde regel van Descartes verwijzen naar volledigheid en continuïteit. De Obaldia (1995: 116) stelt net zoals Adorno dat het essay zich niet houdt aan deze regels:

the precepts of exhaustiveness, totality, and continuity are at stake, all of which the essay subverts by accentuating the part over the whole, by breaking off wherever it wants to while combining its parts in such a way that it could always go on adding elements to the discussion, and by 'shrinking back from an overarching concept (*Oberbegriff*) which would subordinate individual concepts: 'self-relativation is immanent in its form'.

In het essay wordt zoals we verderop nog zullen zien het deel, het fragment boven het geheel verkozen, wat betekent dat het geregeld Descartes' regels twee en vier ondermijnt. Ook Descartes' derde principe – 'Klim op van het simpele naar het gecompliceerde!' - wordt in het essay geregeld gesubverteerd. Het essay leidt de lezer immers niet steeds stap voor stap van het gemakkelijke naar het complexe, maar begint vaak juist meteen met het meest complexe (de Obaldia 1995: 117). In het essay is dan ook maar zelden sprake van simpele deductie - een methode van kennisverwerving die voornamelijk in de wiskunde wordt gehanteerd - maar vaker van een reeks interne dwarsverbindingen<sup>21</sup>.

Kortom, de ideeën van 'volledigheid', hiërarchie, inductie en deductie, die in Descartes' regels een fundamentele rol spelen (de Obaldia 1995: 118), worden in het essay via allerlei technieken en procédés permanent doorbroken. In het essay primeert de associatie op de causaliteit en de chronologie. De resulterende niet-rechtlignige schriftuur verleent het essay een anarchistisch en daardoor ook emancipatorisch karakter. Ongetwijfeld is het dit rebelse, anarchistische facet van het essay dat Mutsaers waardeert en dat haar ertoe doet besluiten om het genre geregeld te beoefenen.

Claire de Obaldia heeft aan het einde van haar studie over het essay een soort index opgesteld van de tegenstellingen die in haar studie een centrale rol spelen. Daarbij zijn onder meer de oppositie tussen fictie en non-fictie en tussen fragment en geheel. Ook de tegenstelling tussen lineariteit en juxtapositie en die tussen vormeloosheid en methode staan in haar index. Twee tegenstellingen uit haar index (juxtaposition vs linearity, formlessness vs method) fungeren als motto bij dit stuk omdat ze het subversieve van het genre op een treffende manier illustreren. De lange opsomming maakt duidelijk dat lineariteit in het genre van het essay op allerlei verschillende niveaus en met behulp van een hele reeks technieken doorbroken wordt. Ik kan hier onmogelijk alle aspecten bespreken die de Obaldia opsomt. Wel zal ik ingaan op enkele technieken en kort illustreren in hoeverre ze lineariteit in een essay ondermijnen. Alvorens mij op een aantal technieken te concentreren die de rechtlignigheid doorbreken, zal ik drie metaforen bespreken die in

---

<sup>21</sup> Cf. 'Seine Übergänge desavouieren die bündige Ableitung zugunsten von Querverbindungen der Elemente, für welche die diskursive Logik keinen Raum hat' (Adorno 1958: 46).

verband met het essay vaak worden gehanteerd en die de slingerbewegingen van het essay en zijn associatieve structuur oproepen.

Zo wordt het essay geregeld met een wandeling<sup>22</sup> vergeleken. Zoals kan worden verwacht moet die analogie het niet-rechtlignige, het ondoelmatige, het niet-utilitaire van het essay beklemtonen. Een vergelijkbare metafoor is die van de reis zonder vooraf bepaald doel (Schutte 2001: 381). We kunnen hier aan de nomade denken, die in tegenstelling tot de toerist geen concreet reisdoel heeft. Een andere treffende en interessante metafoor wordt gehanteerd door Theodor Adorno. Hij brengt in 'Der Essay als Form' het essay in verband met (atonale)<sup>23</sup> muziek. Volgens Adorno berust de manier waarop het essay gestructureerd is eerder op een muzikale logica dan op een rationele logica:

Auch darin streift der Essay die musikalische Logik. [...] der Essay befindet sich nicht im einfachen Gegensatz zum diskursiven Verfahren. Er ist nicht unlogisch; gehorcht selber logischen Kriterien insofern, als die Gesamtheit seiner Sätze sich stimmig zusammenfügen muss. [...] Nur entwickelt er die Gedanken anders als nach der diskursiven Logik. Weder leitet er aus einem Prinzip ab noch folgert er aus kohärenten Einzelbeobachtungen. Er koordiniert die Elemente, anstatt sie zu subordinieren (Adorno 1958: 46-47).

Het gegeven dat het essay niet gehoorzaamt aan de regels van de discursieve logica, maar aan de regels van de logica van de associatie, die lijkt op de muzikale logica, impliceert volgens Adorno niet dat het essay chaotisch of ongestructureerd is. Integendeel, essays hebben wel degelijk een bepaalde orde en structuur. Adorno (1958: 29) stelt dat het essay op een bijzondere manier te werk gaat, met name 'unmethodisch methodisch'. Dit oxymoron vormt een interessant aanknopingspunt voor onze lectuur van Mutsaers' teksten. Zoals ik zal laten zien kan men Mutsaers' werkwijze immers eveneens als 'unmethodisch methodisch' omschrijven. Steeds weer wordt in verband met het essay dit niet-rechtlignige karakter geaccentueerd: 'the ideas in an essay are arranged aesthetically, forming a pattern of relationships rather than a straight line of necessary consequences' (Good 1988: 19). Zo is de eenheid van het essay dan ook eerder een thematische dan een conceptuele (Good 1988: 19; de Obaldia 1995: 117).

Aangezien ik mij hier vooral op de subversieve en anti-hiërarchische facetten van het essay concentreer, interesseert mij hier voornamelijk Adorno's idee van een anti-hiërarchische structurering. Adorno stelt immers dat het essay de elementen met elkaar *coördineert* in plaats van ze met elkaar te *subordineren*, dat wil zeggen hiërarchisch te ordenen, bijvoorbeeld van minder belangrijk naar belangrijk, van eenvoudig naar complex of van meer algemeen naar meer specifiek.

---

<sup>22</sup> Cf. 'The mixture of self-preoccupation and observation, the role of chance in providing sights and encounters, the ease of changing pace, direction, and goal, make walking the perfect analogy of 'essaying'' (Good 1988: xii).

<sup>23</sup> Atonaliteit is in de muziektheorie een vorm van muziek waarin de functionele harmonie ontbreekt. Atonale muziek is opzettelijk grondloze muziek waarbij geen toon belangrijker mag zijn dan een andere: 'Haar kenteken is de emanzipatie van de dissonantie of beter, met deze muziek verdwijnen de begrippen consonant en dissonant'. De term 'atonale muziek' ontstond aan het begin van de twintigste eeuw. In verband met het concept atonaliteit wordt vaak de naam Arnold Schönberg genoemd. Ook Igor Stravinsky, Béla Bartók en Elliot Carter componeerden atonale muziek. Doelstelling van de atonale muziek was zich te bevrijden van het oude keurslijf van de samenklank. In *Philosophie der neuen Musik* houdt Adorno een pleidooi voor Schönbergs atonale muziek. Wanneer hij het essay met atonale muziek vergelijkt dan wellicht met het oog op deze subversieve, ontregelende, anti-hiërarchische dimensie. [http://nl.wikipedia.org/wiki/Atonale\\_muziek](http://nl.wikipedia.org/wiki/Atonale_muziek) [7 februari 2006].

Good (1988: 19) herformuleert Adorno's these als volgt: 'there are multiple points of contact among the thoughts, rather than a hierarchy in which, say, ideas of a higher order of generality govern the more particular ones'. Kortom, ideeën worden in een essay eerder met elkaar verknoopt – Adorno hanteert elders ook de metafoer van een tapijt<sup>24</sup> – dan aan elkaar ondergeschikt gemaakt. Het blijkt dus dat het essay niet alleen wat de keuze van zijn onderwerpen betreft anti-hiërarchisch genoemd kan worden - om het even welk thema kan in principe onderwerp van een essay worden - maar ook naar de structuur. Adorno heeft zijn opvattingen over het essay meteen in zijn eigen essays in de praktijk gebracht. De grote complexiteit van zijn teksten is dan ook gedeeltelijk te verklaren door het gegeven dat hij de methode van 'coördinatie in plaats van subordinatie' in zijn eigen essays tot in het extreme doordrijft (Good 1988: 20). Good (1988: 19) citeert in dit verband Susan Buck-Morss volgens wie Adorno geen essays schrijft, maar *componeert*. Vanuit Adorno's perspectief zou men de essayschrijver dus een woorden-componist kunnen noemen.

Wanneer men de opsomming van de Obaldia bekijkt (juxtaposition versus linearity, formlessness versus method etcetera etcetera) die ik als motto bij dit stuk heb gekozen, valt op dat er bijzonder veel woorden figureren die met de prefixen 'dis', 'a', 'un', en 'anti' beginnen ('disorderly', 'disconnection', 'discontinuity', 'discrepancy', 'disintegration', 'disjunction', 'dislocatie', 'dismemberment', 'disparity', 'dispersal', 'disruption', 'dissemination', 'dissolution', 'dissonance', 'aconceptual', 'alogical', 'atonal', 'unmethodical', 'unreason', 'unclassifibility', 'antistructural', 'antisystematic', 'antirhetorical'...). Deze 'negatieve' prefixen maken op zich al duidelijk dat het essay in velerlei opzichten subversief is. In wat volgt zal ik op enkele subversieve kenmerken van het genre ingaan en een aantal technieken en stijlmiddelen die in het essay geregeld worden gehanteerd, bespreken. Daarbij wil ik vooral laten zien hoe men in verband met het genre van het essay van een doorbreking van lineariteit kan spreken. De Obaldia bespreekt de subversieve karakteristieken van het essay voornamelijk aan de hand van Montaignes *Essais*. Vele van deze ontregelende karakteristieken vindt men echter ook terug in hedendaagse essays.

Iets wat men bij het lezen van essays steeds opnieuw kan vaststellen is dat binnen het genre vaak traditionele hiërarchieën worden omgekeerd. Daarbij wordt doorgaans de minder gewaardeerde pool van een oppositie geherwaardeerd. Men zou in dit verband kunnen denken aan de eerste stap in een Derrideaanse deconstructie. Op enkele van die hiërarchieën ben ik eerder al kort ingegaan. Zo heb ik reeds gewezen op het feit dat het essay het deel verkiest boven het geheel. Essays zijn dan ook meestal fragmentarisch van opzet. Het fragment is een soort momentopname zonder inleiding en slot. In die zin is het fragment subversief. Het essay heeft ook een voorkeur voor het specifieke, de uitzondering: 'The particular has priority over the general and often overturns it: the essay is more hospitable to exceptions than to rules' (Good 1988: 6). Ik heb al gesignaleerd dat de beweging in het essay, anders dan Descartes dat in zijn *Discours de la méthode*

---

<sup>24</sup> Cf. 'der Gedanke schreitet nicht einsinnig fort, sondern die Momente verflechten sich teppichhaft' (Adorno 1958: 28).

eist, niet van het eenvoudige naar het meer complexe gaat, maar dat het essay doorgaans meteen met iets complex begint. De Obaldia (1995: 76) verduidelijkt de subversieve schriftuur van het essay ook met behulp van de tegenstelling ‘centrum versus periferie’. Het is duidelijk dat in het essay het perifere primeert. De Obaldia stelt dat er op verschillende niveaus sprake is van een middelpuntvliedende beweging: ‘The decentring of the text operates from the smallest meaningful unit – the name or concept – to the sentence, to the paragraph, to the chapter, and finally ends with the book itself’.

Interessant is ook de verhouding tussen het ‘hoofdthema’ van het essay en de uitweiding. Speelt het hoofdthema in een wetenschappelijk betoog de centrale rol, dan nemen in het essay de vele uitweidingen vaak een belangrijkere plaats in dan de uitgangsvraag. Wordt in een wetenschappelijk artikel afgeweken van de hoofdlijn dan gebeurt dat vaak in een noot. In het notenapparaat kan men uitweiden over onderwerpen die niet direct met het hoofdthema te maken hebben zonder de lineariteit van de hoofdtekst te verstoren. In het essay wordt deze hiërarchie als het ware omgekeerd. De digressies zijn er juist essentieel. Het essay heeft dan ook geen voetnoten nodig. Beekman (1998: 357) heeft het in verband met ‘romaneske’ essays over de techniek van het ‘uitgesteld vertellen’ en noemt als voorbeelden Lawrence Sterne<sup>25</sup>, Multatuli, Atte Jongstra, Willem Brakman en Charlotte Mutsaers. Vast staat in ieder geval dat de techniek van het ‘om de hete brij heen draaien’ een fundamenteel kenmerk van het essay is (de Obaldia 1995: 90).

Eerder hebben we gezegd dat de logica van het digressieve essay op de logica van muziek lijkt. De Obaldia (1995: 76) trekt ook een parallel met de logica van poëzie<sup>26</sup>: ‘The ‘order’ of poetry is a digressive one, one in which ideas are connected associatively, ‘at a distance’, ‘obliquely’’. De lezer moet in een essay zelf verbanden leggen door de thema’s of sleutelwoorden op te sporen die de op het eerste gezicht heterogeen lijkende onderwerpen met elkaar verbinden. De rol van deze sleutelwoorden is paradoxaal: ‘For inasmuch they relate the fragments or chapters digressively, they function simultaneously as clarifying and complicating agents’ (de Obaldia 1995: 76).

Een andere tegenstelling die we al hebben genoemd is die tussen subordinatie en coördinatie. Worden de diverse ideeën in andere genres in een bepaalde hiërarchie ondergebracht, dan worden ze in het essay doorgaans ‘anti-hiërarchisch’ naast elkaar geplaatst. In het essay primeert met andere woorden het *Nebeneinander* boven het *Nacheinander*<sup>27</sup>. Het *Nebeneinander* heeft een paradigmatische structuur, terwijl het *Nacheinander* een syntagmatische structuur heeft (de Obaldia 1995: 220). De verschillende elementen worden vaak met behulp van de nevenschikkende voegwoorden ‘en’ en ‘of’ met elkaar verbonden (de Obaldia 1995: 74). In het

---

<sup>25</sup> Op Sternes *Tristram Shandy*, een van de eerste boeken waarin de techniek van het ‘uitgestelde vertellen’ tot in het extreme wordt doorgedreven, ga ik verderop nog in wanneer ik het digressieve in Mutsaers’ schriftuur zal belichten (hoofdstuk 3 B 1.4).

<sup>26</sup> Op overeenkomsten tussen muziek en poëzie ga ik in de bespreking van het stijlmiddel van de opsomming opnieuw in (Hoofdstuk 3 B 3).

<sup>27</sup> Claire de Obaldia (1995: 220) ontleent deze twee termen aan Hermann Broch.

essay overweegt met andere woorden parataxis. De stijlfiguur van de opsomming<sup>28</sup> past vanwege haar coördinerende karakter goed bij de ‘poëtica van het *Nebeneinander*’ van het essay. Vandaar ook dat onderschikkende voegwoorden als ‘omdat en ‘aangezien’ in het Montaigneaanse essay doorgaans minder vaak gehanteerd worden. Zij sluiten immers eerder aan bij een causale logica dan bij de associatieve logica van het essay. Soms worden de voegwoorden ‘en’ en ‘of’ in een essay gebruikt om een oxymoron tot stand te brengen: ‘This enables the discourse of the essayist to deny itself, to take things back, and always to say ‘otherwise’ - to combine any one assertion with the simultaneous creation of an equally valid truth’ (de Obaldia 1995: 74). De techniek van het ‘always to say otherwise’, het zichzelf tegenspreken, het terugnemen van uitspraken geeft aan het essay zijn typerende tastende, zoekende schriftuur, waarin het zoals gezegd niet om dé grote waarheid, maar om vele kleine partiële waarheden gaat. Het is duidelijk dat we hier met een alternatieve vorm van ordening te maken hebben die zich niets aantrekt van meer traditionele hiërarchieën:

The order prompted by ‘ignorance’ is not the forward progression of hierarchical organizations, but an alternative development characterized by inversions or reversals - the paradoxical and so to speak ‘intensive’ growth of a ‘pile’ (*entassement*). Elements are juxtaposed, assertions contradict one another, regression follows progression (de Obaldia 1995: 73).

De juxtapositie van verwisselbare elementen in het essay schept ook oneindig veel mogelijkheden om dingen met elkaar te combineren en brengt het arbitraire karakter van de meeste combinaties aan het licht (de Obaldia 1995: 74).

Eerder hebben we gezegd dat het tastende essay een zekere voorkeur voor het opene, het niet-definitieve heeft. Deze afkeer van het definitieve komt ook goed tot uitdrukking in de bijzondere manier waarop vele essays beginnen en eindigen. Soms is er bijvoorbeeld sprake van meerdere afsluitingen die dan veeleer als onderbrekingen gepresenteerd worden, of van ‘foute’ afsluitingen die tot de creatie van een nieuwe tekst leiden (de Obaldia 1995: 74). Deze subversieve omgang met het begin en het einde van een tekst vindt men volgens de Obaldia (1995: 231) ook in romans die vele essayistische passages bevatten, romans waarin een essayistische geest waait: ‘the essaying of narrative which results in it not beginning and/or in it beginning again and again, flagrant above all in Musil and Proust, foregrounds the typically essayistic interdependence of the ‘excess’ of ideas and the ‘excess’ of plot’. Het is duidelijk dat het ‘spelen’ met het begin en het einde van een tekst de lineariteit van deze tekst doorbreekt. Deze ontregelende omgang met begin en einde binnen het essay heeft alles te maken met een voorkeur voor het opene, met de fundamentele ‘open-endedness’ van het genre (de Obaldia 1995: 75). De onmogelijkheid om een discours voorgoed af te sluiten, de eerder gesignaleerde afkeer van het essay van alles wat definitief is, van alles wat stolt, uit zich dan onder meer in het voortdurende uitstellen van het einde.

De Obaldia noemt nog andere ‘subversieve’ procédés die in het essay gehanteerd worden en die de verwachtingspatronen van de lezer doorbreken. Andermaal worden deze procédés onder

---

<sup>28</sup> Op de stijlfiguur van de opsomming ga ik verderop nader in (hoofdstuk 3 B 3).

andere ingezet om dogmatische, monologische manieren van schrijven en denken aan de kaak te stellen. De Obaldia (1995: 78) heeft het in dit verband onder meer over het oxymoron. Dit stijlmiddel, dat tegengestelde elementen met elkaar combineert, past goed bij de subversieve poëtica van het essay omdat het de klassieke logica ondermijnt en alternatieve, anti-systematische logica's aandraagt. Het oxymoron wordt vaak ingezet om op iets onzegbaars te alluderen. De Obaldia (1995: 75) wijst in verband met Montaigne ook op de technieken van de ellips en de overmaat ('excess'), die in zijn *Essais* overigens nauw met elkaar samenhangen. Montaigne probeert zijn argumenten immers zo sterk mogelijk te condenseren om op zoveel mogelijk argumenten in te kunnen gaan. We hebben hier dan ook te maken met een paradox: om meer te kunnen zeggen moet hij zich inperken<sup>29</sup>. De Obaldia (1995: 37) spreekt in dit verband van een 'impressionistische' aanpak.

Een andere techniek die Montaigne met subversief plezier hanteert, is het gebruiken van titels die niet met de inhoud overeenkomen. Deze digressieve verhouding tussen titel en inhoud sluit nauw aan bij de ontregelende poëtica van het essay: 'this mutually digressive relationship between the titles and their contents could not display more conspicuously the 'intensive' and fundamentally paradoxical progression of a text in which the hierarchy between centre and margin is played on and subverted' (de Obaldia 1995: 77).

De Obaldia (1995: 84) gaat ook in op Montaignes vaak opvallende manier van citeren. Janita Monna (23) heeft het in dit verband over Montaignes 'slordige citatenkunst'. Zij verwijst daarmee naar het feit dat Montaigne het bij het citeren soms niet zo nauw neemt, dat wil zeggen dat hij een citaat aan de verkeerde auteur toeschrijft, dat hij citaten naar zijn hand zet, dat hij ze soms een nieuwe wending geeft en in een aantal gevallen zelfs gebruikt ter staving van het tegendeel van wat de auteurs oorspronkelijk hebben bedoeld (Offermans 1994: 16). Deze 'slordige citatenkunst' heeft allicht ook een kritische functie: Montaigne illustreert op die manier immers zijn ambivalente houding ten opzichte van het geheugen en stelt meer dogmatische manieren van schrijven en denken aan de kaak. Hij associeert het geheugen met artificiële kennis en van buiten leren. Hij verwijst in dit verband naar papegaaien die maar napraten wat anderen gezegd hebben (de Obaldia 1995: 84). In zijn essays wil hij echter een andere vorm van kennis bereiken. Het bewust slordige citeren kan bij hem dus worden geïnterpreteerd als een soort strategie: 'Forgetting exact words and references which was acknowledged apologetically earlier on because of the 'alteration' and 'corruption' it brought about, is now a prerequisite rather than a hindrance to the act of essaying' (De Obaldia 1995: 84). Het komt er Montaigne in zijn essays niet zozeer erop aan te laten zien wat de aangehaalde auteur met zijn citaat wilde zeggen. Hij gebruikt het citaat vooral omdat het in het project van zijn eigen tekst past, omdat hij er iets mee kan laten zien, omdat hij er iets mee kan *doen*<sup>30</sup>. Hij hanteert meerdere metaforen - vlees tijdens het verteringsproces, bijen en honing,

---

<sup>29</sup> Cf. 'To make room for more, I merely pile up the heads of argument: if I were to develop them as well I would increase the size of this tome several times over' (Montaigne geciteerd in de Obaldia 1995: 75).

<sup>30</sup> Deze manier van werken herinnert aan de manier van lezen die Gilles Deleuze verdedigt.



weven en oplappen - om deze subversieve omgang met tekstpassages van andere auteurs te verduidelijken (de Obaldia 1995: 85).

Het essay wordt ook geregeld in verband gebracht met het idee van geluk<sup>31</sup> en toeval. De Obaldia (1995: 2) heeft het over ‘a tentativeness, a looseness, in short a randomness which seems to elude the unifying conception – syntactic, semantic, and pragmatic – of a recognizable generic identity’. Ze noemt in dit verband het toevallige van de syntax en het willekeurige van de keuze van het onderwerp<sup>32</sup>. Elders illustreert ze hoe Montaigne zelf in zijn *Essais* de klemtoon legt op de geluksfactor. Zo legt hij zijn lezers uit dat hij de thema’s van zijn essays op goed geluk<sup>33</sup> af kiest. Hij maakt ook duidelijk dat de structuur van zijn *Essais* die dus niet is gebaseerd op een hiërarchie maar veeleer op geluksfactoren en toevalligheid, organisch en natuurlijk is. De Montaigne accentueert dus het ‘natuurlijke’ van zijn essays (De Obaldia 1995: 81). Hij poogt ook met andere middelen zo natuurlijk mogelijk te schrijven. De ietwat informele, improviserende stijl van zijn *Essais*, die sterk lijkt op gesproken taal, moet dan ook worden gelezen in het licht van zijn ambitie om op een ‘natuurlijke’ manier te schrijven: ‘it is the *parole vive* which Montaigne tries to capture, what he calls its ‘naïvety and ‘simplicity’’ (de Obaldia 1995: 81). Door deze bewuste ‘natuurlijkheid’ zet het essay zich af tegen teksten met een meer schrijftalige, theoretische, intellectualistische stijl. De improviserende stijl van het essay geeft de lezer de indruk dat hij aanwezig is bij het schrijven van het essay en dat zorgt voor een zeker samenhangsgevoel. Door de improviserende stijl komt de klemtoon ook te liggen op het *proces* van het essayeren en minder op het afgewerkte *product*.

Het spreekt vanzelf dat het associatieve essay *à la* Montaigne van de lezer eist dat hij actief is. Aangezien het essay het complexe denkproces laat zien en een afkeer heeft van ‘kant-en-klare’ waarheden, moet de lezer bij het lezen heel aandachtig zijn: ‘The dialogue between writer and reader which replaces scientific monologism implies that the reader is ‘no longer a consumer, but a producer of the text’’(de Obaldia 1995: 54). De Obaldia heeft het in dit verband over Barthes’ bekende onderscheid tussen *leesbare* en *schrijfbaar* literatuur. Het is duidelijk dat vele ‘subversieve’ essays tot de schrijfbaar literatuur gerekend kunnen worden.

Kortom, de hierboven genoemde ‘subversieve’ procédés zorgen er alle voor dat lineariteit in het essay permanent doorbroken wordt. Monna (22) citeert in haar analyse Van Pinxteren die over Montaignes manier van schrijven zegt: ‘De zinnen rijgen zich als vanzelfsprekend aaneen en laten – vol anakoloeten en hiaten – een bijna anarchistische manier van denken zien, een poging ieder cliché, ieder vooroordeel te vermijden’ (Van Pinxteren in Monna: 22). Interessant is hier vooral het

---

<sup>31</sup> Cf. ‘Glück und Spiel sind ihm [dem Essay] wesentlich. Er fängt nicht mit Adam und Eva an sondern mit dem, worüber er reden will’ (Adorno 1958: 11).

<sup>32</sup> ‘the apparent randomness of the syntax which is usually encapsulated by the notion of ‘play’ seems to go hand in hand with an apparently equal randomness in the (semantic) choice of subject matter’ (De Obaldia 1995 : 2).

<sup>33</sup> Cf. ‘I take the first subject Fortune offers: all are equally good for me’ (Montaigne geciteerd in de Obaldia 1995: 81).

idee van de ‘bijna anarchistische manier van denken’ die het weet op te roepen door een als het ware anarchistische manier van schrijven. In wat volgt wil ik laten zien dat het niet in de laatste plaats deze ‘anarchistische’ dimensie van het essay is die maakt dat Mutsaers zo vaak voor het genre kiest.

### 1.3 Het kritische essay

Essayistisch schreibt, wer experimentierend verfasst, wer also seinen Gegenstand hin und her wälzt, befragt, betastet, prüft, durchreflektiert, wer von verschiedenen Seiten auf ihn losgeht<sup>34</sup>  
Er [der Essay] ist, was er von Beginn war, die kritische Form par excellence<sup>35</sup>

Zoals gezegd stelt het essay met behulp van een reeks ‘subversieve’ procédés dogmatische, monologische manieren van schrijven en denken aan de kaak. In wat volgt zal ik ingaan op deze kritische inslag van het essay. We hebben gezien dat het Montaigneaanse essay een afkeer heeft van grote waarheden en een voorkeur voor partiële, subjectieve waarheden. De essayschrijver is met andere woorden iemand die duidelijk maakt dat dé waarheid niet bestaat, dat standpunten voorlopig zijn. Hij accentueert het feit dat ‘elke waarheid plaats- en tijd-, dus contextgebonden is’ (Offermans 1994: 16). Het essay biedt niet zozeer een universele kennis, als wel een tijdelijke kennis. De Obaldia (1995: 109) heeft het in dit verband over Socrates. Aangezien Socrates alles betwijfelde en bekend staat om zijn kritische, sceptische houding, kan het essay als kritisch genre geassocieerd worden met diens filosofie. Graham Good (1988: 22) vergelijkt de essayist met een reiziger omdat de kennis die hij verwerft altijd context-gebonden en precair is: ‘The essayist is like a traveler; he can choose the places he visits, and compare his impressions with others’, but he cannot determine what happens while he is there, or whether his experience is in any way typical. The place is always the place at one time, for one person’. Good (1988: 20) wijst in dit verband ook op een interessante vergelijking die Adorno maakt in zijn beroemde essay over het essay. Adorno<sup>36</sup> vergelijkt het zoekende van het essay met iemand die op een intuïtieve manier een vreemde taal leert. Die leerder heeft geen grammatica’s en woordenboeken ter beschikking, maar leert de taal enkel door ze in het buitenland te spreken, door fouten te maken, door zijn persoonlijke ervaring. De essayist moet dus net als de leerder van de vreemde taal improviseren en zal daarbij fouten maken. De resulterende onzekerheid is niet negatief, maar veeleer essentieel en constructief voor zijn werk (Good 1988: 20).

Vanwege de sceptische en kritische grondhouding van het essay zal het niet verbazen dat het genre vooral in onzekere tijden wordt beoefend. Offermans (1994: 13) wijst erop dat sociale onrust en onzekerheid aan de basis liggen van Montaignes *Essais*. Ook later in de geschiedenis duikt het essay vooral op als een reactie op een wereld die als problematisch wordt ervaren. Offermans

---

<sup>34</sup> Adorno (1958: 36).

<sup>35</sup> Adorno (1958: 39).

<sup>36</sup> Cf. ‘Wie der Essay die Begriffe sich zueignet, wäre am ehesten vergleichbar dem Verhalten von einem, der in fremdem Land gezwungen ist, dessen Sprache zu sprechen, anstatt schulgerecht aus Elementen sie zusammenzustümpfern’ (Adorno 1958: 29).

(1994: 29) schrijft dat Montaigne met zijn kritiek op de samenleving momenteel actueler is dan ooit. Zijn hardnekkige verzet tegen het economische en culturele imperialisme vinden we ook bij een aantal hedendaagse auteurs terug. Zij gaan met hun geschriften in tegen een samenleving waarin kwantiteit hoger wordt aangeslagen dan kwaliteit en alles om productiviteit en efficiëntie draait:

Al onze handelingen staan onder de tirannieke druk van de tijd en het resultaat, worden daarom nauwkeurig geanalyseerd, geprogrammeerd en gecontroleerd, en staan geenszins, zoals bij Montaigne, in dienst van de verrijking van de persoonlijke ervaring maar in die van de 'productiviteit' als zodanig, dat wil zeggen: van ons vermogen onze energie nog sneller en efficiënter te investeren in een mechanisme waar we geen of vrijwel geen invloed op hebben. (Offermans 1994: 28)

Interessant lijkt mij ook het idee dat het essay niet alleen elke vorm van dogmatisme bekritiseert, maar ook het medium dat het hanteert: de taal. De essayist is zich er wel degelijk van bewust dat taal geen transparant medium is: 'Like the relationship between signifier and signified which is not 'necessary', that between the signified and the 'real' object which it represents is accidental' (de Obaldia 1995: 78). Aan de hand van onder meer het oxymoron en woordspelletjes laat de essayist zien dat taal geen transparant medium is (de Obaldia 1995: 35). De polyinterpretabele taal van het essay is in ieder geval zelf-reflexief en zelf-kritisch. De essayist plaatst dus in zijn teksten niet alleen kanttekeningen bij verschillende verschijnselen in de samenleving, hij doet dat in een (zelf)-kritische taal.

Aangezien de essayist de dingen waarover hij schrijft van meerdere kanten laat zien – 'Essayistisch schreibt [...] wer seinen Gegenstand hin und her wälzt'<sup>37</sup> – kan men de schrijftuur van het essay met Bakhtin 'dialogisch', polyfoon noemen. In het essay komen immers permanent verschillende ideologische standpunten met elkaar in conflict. Het essay gaat een dialoog aan met een groot aantal andere teksten en kan daarom als een voorbeeld van polyfonie worden beschouwd. Het dialogische en subversieve discours van het essay relateert en ondermijnt monologische, autoritair-totalitaire discoursen: 'The *Essais* are [...] 'constructed as a mosaic of quotations' where source-texts, which are put into 'dialogue' with one another, are juxtaposed in a way that 'confirms, complicates, contradicts' their respective substance and style, thus constantly shifting and relativizing any one authority – including that of the essayist self' (de Obaldia 1995: 234). Vast staat in ieder geval dat het essay een bijzonder kritisch genre is. Adorno (1958: 39) gaat zelfs zo ver het essay de kritische vorm bij uitstek te noemen. Hij brengt het essay in 'Der Essay als Form' in verband met ketterij<sup>38</sup> omdat het niet te systematiseren is. Deze kritische dimensie van het essay maakt dat het genre een groot emancipatorisch potentieel heeft. Claire de Obaldia (1995: 282) besluit haar studie over het subversieve (anti)-genre dan ook met de gedachte dat essays ook in de toekomst hun plaats zullen hebben als het erom gaat kritisch te zijn: 'there will be essays' as long as

---

<sup>37</sup> Adorno (1958: 36).

<sup>38</sup> Cf. hierbij: 'ist das innerste Formgesetz des Essays die Ketzerei. An der Sache wird durch Verstoß gegen die Orthodoxie des Gedanken sichtbar, was unsichtbar zu halten insgeheim deren objektiven Zweck ausmacht' (Adorno 1958: 49).

there is an art of literary subversion' – as long, in fact, as the essay remains 'a focus of individual resistance to 'systems' of various kinds, political, intellectual, and cultural. Or so one hopes'.

#### 1.4 Het essay als portret en zelfportret

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.<sup>39</sup>

In het tweede hoofdstuk heb ik reeds gezegd dat een essayist die over een auteur met een vergelijkbare literatuuropvatting schrijft, eigenlijk vaak ook over zichzelf schrijft. Als een auteur in een essay ingaat op een auteur met een verwante poëtica, dan kunnen we de resulterende tekst vaak lezen als een *oratio pro domo*. Eerder hebben we in dit verband verwezen naar Lukács, die de essayist met een portretschilder vergelijkt. De portretschilder portretteert niet enkel zijn model, maar laat via zijn schilderij ook altijd iets van zichzelf, van zijn persoonlijke visie zien: 'the portraitist [...] also represents his *own* likeness in his painting, in the the sense that we can recognize a family resemblance in the different portraits by the same artist' (Good 1988: 21). Wanneer we naar portretten verwijzen dan doen we dat meestal met de naam van de portretschilder - bijvoorbeeld 'een Rembrandt' - en niet met de naam van het model. Dit maakt duidelijk dat de persoonlijkheid, de stijl van de portretschilder bij het portretteren een centrale rol speelt. Vergelijkt men portretten van een zelfde model geschilderd door verschillende portretschilders, dan vallen niet alleen de overeenkomsten tussen de schilderijen op, maar ook de verschillen (Good 1988: 21). Iets soortgelijks kan men ook over het essay zeggen: het zegt niet alleen iets over het object van het essay, maar ook over de essayist. Good spreekt in dat verband van een reciproke karakterisering<sup>40</sup>.

Het essay geeft dus een *indirecte* karakterisering van de essayist. De schrijver heeft het immers niet direct over zichzelf maar langs de 'omweg' van het object. Men kan dus stellen dat het onderwerp van het essay voor de essayist van essentieel belang is, omdat hij het nodig heeft om zichzelf te typeren: 'the 'I' can only be grasped as another and via the other, analogically, methaphorically, in an act of (self-)translation' (de Obaldia 1995: 178). Het idee van de indirecte karakterisering herinnert uiteraard aan het eerder besproken genre van het *zelfportret* (cf. het boek van Beaujour), waarin de zijdelingse benadering eveneens een fundamentele rol speelt. Voor het essay geldt dan ook wat we toen over het genre van het zelfportret hebben gezegd: we hebben hier niet te maken met een auteur die in de tekst zijn identiteit *beschrijft*, reconstrueert, maar eerder met de omgekeerde beweging. De identiteit van de auteur van het zelfportret/het essay wordt immers geconstrueerd bij het schrijven zelf. Het 'ik' dat zo word 'opgevoerd', is dan altijd een discursieve constructie, een fictie:

---

<sup>39</sup> Mutsaers (1996 : 152).

<sup>40</sup> Cf. 'it is a characterization of its object (a place, a work, a person), but also of its maker; a *reciprocal* characterization, in fact' (Good 1988: 22).

the genre [of the essay] foregrounds, perhaps as no other genre does, the relationship between imagination and writing, between the person of the essayist made of flesh and blood and the essayist as defined or created out of words alone. In this sense, the particular personality conveyed in an essay is always in some sense a *fiction* (de Obaldia 1995: 14-15).

Ik heb nu vier belangrijke aspecten van het essay belicht. In wat volgt zal ik pogen parallellen te trekken tussen Mutsaers' poëtica enerzijds en tussen haar keuze voor het genre van het essay anderzijds. Ik zal proberen te laten zien dat de poëtica van het essay goed aansluit bij Mutsaers' opvattingen over de aard en de functie van literatuur en dat haar keuze voor het subversieve (anti)-genre dus een functionele keuze is.

## 2. 'Deel en geheel' en 'Desintegratie'. Een poëtica van 'stukjes en beetjes'

Fragments are the only forms I trust<sup>41</sup>.

Eerder ben ik ingegaan op de associatieve logica van het essay, die volgens Adorno lijkt op de logica van (atonale) muziek waarin geen toon belangrijker mag zijn dan een andere, en die ingaat tegen de discursieve logica die berust op de vier regels van Descartes. Om te laten zien dat er in de essays van Charlotte Mutsaers wel degelijk sprake is van zo'n associatieve, muzikale logica zal ik haar essay 'Deel en geheel' uit *Kersebloed* onder de loep nemen. Ik heb voor dit (poëtische) essay gekozen omdat het naar mijn idee een goede illustratie vormt van de manier waarop haar essays gestructureerd zijn en voor de wijze waarop ze in haar essays overgangen realiseert. De tekst is bovendien interessant omdat het onderwerp ervan in verband kan worden gebracht met Mutsaers' poëtica en met de eerder aangewezen voorkeur van het essay voor het fragmentarische.

Thema van het essay is de vreemde relatie tussen delen en geheel. Mutsaers gaat in het essay echter op zoveel uiteenlopende onderwerpen in dat men zich soms afvraagt wat ook weer het 'hoofdthema' was. Niettemin hebben alle onderwerpen die ze aansnijdt en alle vragen die ze stelt, op de een of andere manier met de verhouding tussen deel en geheel te maken. Ik zal bij mijn lectuur van het essay onder meer letten op de manier waarop overgangen gemaakt worden en op de associatieve manier waarop het onderwerp benaderd wordt. Het essay begint zoals dat bij Mutsaers vaak het geval is, met een motto dat verband houdt met het onderwerp van het essay. In dit geval gaat het om een citaat van Kafka<sup>42</sup>, dat verwijst naar 'zich oneindig klein te maken', een idee dat in Mutsaers' tekst aan bod komt. Vervolgens begint de tekst met een commentaar van Mutsaers op de dood van Max en Moritz, de twee bekende stripfiguren van Wilhelm Busch. Het verband met het 'hoofdthema' is dat Max en Moritz fijn worden gemalen door de mulder die ze gepest hebben. Ze bestaan aan het eind van het verhaal dus nog enkel uit kruimels, stukjes. Reeds hier wordt duidelijk dat het deel, het stukje, het 'detail' in Mutsaers' universum geen negatieve maar eerder een positieve connotatie krijgt: 'Wie vroegtijdig flink door de molen wordt gehaald en tot op het bot

---

<sup>41</sup> Deze uitspraak van een personage van Donald Barthelme citeert Dirk van Bastelaere (2001: 62) in 'Rifbouw (een klein abc)' onder de letter f.

<sup>42</sup> 'Twee mogelijkheden: zichzelf oneindig klein maken of het zijn. Het tweede is volmaaktheid ofwel ledigheid, het eerste begrip ofwel daad' (Kafka geciteerd in Mutsaers 1990: 19).

wordt fijngemalen, kan het later tenminste nooit meer overkomen' (Mutsaers 1990: 19). Mutsaers (1990: 19-20) lijkt hier te suggereren dat een stukje, een kruimel tenminste bestand is tegen de agressie van de vijandige buitenwereld: 'De verbrokkelde heeft alles voor op de hele mens'<sup>43</sup>.

Eerder hebben we gezegd dat de focus in Mutsaers' teksten herhaaldelijk komt te liggen op de materialiteit van de taal zelf. Ook 'Deel en geheel' is doorspekt met taalspelletjes en allerlei talige vondsten. Zo speelt Mutsaers (1990: 20) met de taal wanneer ze schrijft dat men niet gratis kruimel wordt, maar *stukje voor stukje*.

Van Max en Moritz maakt Mutsaers een onverwachte sprong naar twee passages uit een liedje voor het Eurovisie-Songfestival: 'Een beetje verliefd is iedereen weleens dat weet je' en 'Ik ben zo blij dat ik een stukje van de wereld ben'. Het verband met het 'hoofdthema' wordt gevormd door de woorden 'beetje' en 'stukje'. Interessant is in dit verband de nogal onbezorgde manier waarop Mutsaers uit dit liedje citeert: 'Ze [de zangeres] heette Corrie Brokken'<sup>44</sup> of Teddy Scholten of iets in die geest, maar wat doet het ertoe, het gaat niet om de vrouw. Om het liedje gaat het overigens ook niet, want het was geen leuk liedje'. Typerend is hier de digressieve schrijftuur. Het gaat Mutsaers zogezegd blijkbaar niet om de vrouw en niet om het liedje, maar ze vermeldt toch even dat ze het geen leuk liedje vindt. In een voetnoot vertelt Mutsaers dan nog dat ze zich heeft vergist, de twee passages komen immers helemaal niet uit hetzelfde liedje, ze heeft twee liedjes door elkaar gehaald. Ze eindigt haar voetnoot overigens met een andere intertekstuele verwijzing: de uitroep 'Speak memory' is ook de titel van een autobiografie van Vladimir Nabokov'<sup>45</sup>. De eerste aangehaalde passage komt inderdaad uit een lied van Teddy Scholten, de tweede uit een lied van Corrie Brokken. Heel waarschijnlijk is Mutsaers' 'black-out' niet toevallig, maar functioneel. Door haar schijnbaar zorgeloze omgang met citaten thematiseert ze immers het procédé van het aanhalen zelf en maakt ze op een indirecte manier duidelijk welke functie het in haar schrijftuur heeft. Haar opmerking maakt duidelijk dat het minder relevant is aan wie ze de passages in kwestie ontleend. Interessant is voornamelijk wat ze ermee *doet*. Ze heeft de twee liedpassages niet geciteerd om het over de zangeressen te hebben of om de liedjes te analyseren, maar omdat ze bij het thema van de relatie tussen deel en geheel aansluiten en omdat ze herinneringen oproepen die gerelateerd kunnen worden aan deze problematiek. Met Gilles Deleuze zou men kunnen zeggen dat Mutsaers de passages heeft gekozen omdat ze er iets mee kon 'doen'. De manier waarop Mutsaers hier het procédé van het citeren thematiseert, herinnert aan Montaigne en zijn 'slordige' manier van citeren. Mutsaers' bewust nalatige manier van citeren laat zich dus ook als een uiting van kritiek op andere vormen van citeren lezen.

---

<sup>43</sup> Het idee van de 'verbrokkelde mens' roept het eerder gesignaleerde idee op dat het 'ik' dat in Mutsaers' essays wordt opgeroepen, ook altijd een verbrokkeld 'ik' is.

<sup>44</sup> De naam 'Brokken' past overigens goed bij de thematiek van de stukjes. Dergelijke taalvondsten zijn typerend voor Mutsaers' schrijftuur.

<sup>45</sup> Monna (44).

Naar aanleiding van het liedje van Scholten weidt Mutsaers uit, we vernemen dat ze ooit hevig verliefd was, maar dat het nooit tot een ‘versmelting’ is gekomen. Zoals vaak hanteert ze hier de stijlfiguur van de opsomming. Ze somt immers alles op wat ze tijdens de verliefdheid deed. Zelfs deze uitweiding over haar verliefdheid wordt onderbroken door opmerkingen<sup>46</sup> die niets met de inhoud en alles met de materialiteit van de taal te maken hebben. Dergelijke commentaren worden dan vaak tussen haakjes<sup>47</sup> toegevoegd. Een andere uitweiding gaat over de zin van sekskursussen. Andermaal ligt de klemtoon hier op de taal zelf. Zo zoekt Mutsaers de woorden ‘minnaar’ en ‘minnares’ in de Grote Vandale op, en illustreert ze dat een *geliefde* geen *verliefde* is. Mutsaers speelt met de taal en verzint creatieve definities in de trant van: ‘*jager*, hij die een haas liefheeft en dit laat blijken; *dief*, hij die gouden horloges liefheeft en dit laat blijken.’ (Mutsaers 1990: 21).

Na deze uitweidingen komt Mutsaers op de twee liedpassages terug. Het procédé van het uitweiden wordt bij Mutsaers overigens vaak gethematiseerd. Dat doet ze ook hier aan het begin van de nieuwe alinea: ‘Om nu op het liedje terug te komen’ (1990: 22). Dergelijke zinnestjes die de terugkeer naar het ‘hoofdthema’ markeren, hanteert Mutsaers niet zonder subversief plezier. Doorgaans duurt het immers niet lang voordat de volgende digressie de uitwerking van het ‘hoofdthema’ komt onderbreken.

Het is duidelijk dat we hier van een subversief procédé kunnen spreken, dat goed bij de ‘poëtica van de ontregeling’ van het essay past. Uitweidingen doorbreken immers steeds opnieuw de flux van het lezen en zetten tegelijk de hiërarchie tussen ‘hoofdzaken’ en ‘bijzaken’ op losse schroeven. En de ironisch-subversieve zinnen die een terugkeer naar het uitgangspunt voorwenden, maar meteen door een nieuwe digressie gevolgd worden, ondermijnen de lineariteit nog meer, omdat ze de lezer die probeert de rode draad van het verhaal te pakken te krijgen bij de neus nemen.

Vervolgens gaat Mutsaers op de liedjsteksten in. Eerst heeft ze het over het gegeven dat ‘een beetje verliefd zijn’ volgens haar een *contradictio in terminis* is. Andermaal gaat ze daarbij in op taal. Zo heeft ze het over het volgens haar tegenstrijdige woord ‘doodjesgaantjes’. Dan komt ze over de zin ‘Ik ben zo blij dat ik een stukje van de wereld ben’ te spreken. Ze suggereert dat ze zich vaak anders voelt dan anderen: ‘was ik blij dat ik geen stukje van die wereld was. Maar van welke wereld was ik dan wel een stukje?’ (Mutsaers 1990: 22). Hier tekent zich het inmiddels bekende motief af van de buitenwereld, de ‘Ander’ die haar identiteit blokkeert. Verder wordt de deel/geheel-problematiek gerelateerd aan de moeilijke moeder-dochterverhouding<sup>48</sup>. We vernemen immers dat Mutsaers’ moeder haar dochter bijna dagelijks voor een ‘stuk’ verdriet’ uitmaakte. Het

---

<sup>46</sup> Cf. ‘Juist in die tijd dat dit liedje dagelijks door de radio klonk, ging ik gebukt (een cynische term die de bedwelvende betovering geweld aandoet) onder een verliefdheid waaraan ik een volledige dagtaak had’ (Mutsaers 1990: 20-21).

<sup>47</sup> Op het gebruik van haakjes bij Mutsaers ga ik verderop in (hoofdstuk 3 B 4).

<sup>48</sup> Ook aan het einde van ‘Deel en geheel’ duikt de moeder-dochterproblematiek weer op: ‘Vandaar het verlangen zichzelf voortdurend af te splitsen tot een onwaarneembare kruimel die met geen mogelijkheid meer stuk te krijgen is. Maar hoe valt dat te rijmen met de bloedige aandrang bomkraters te slaan in de rok waaronder men vandaan gekropen kwam’ (Mutsaers 1990 : 26).

motief van de liefdeloze moeder komt hier dus - typerend voor Mutsaers' 'poëtica van het suggereren' - zijdelings aan bod. Een andere passage over het woord 'stuk' sluit eveneens aan bij het idee van een blokkering door een buiten. Mutsaers vertelt hoe ze als kind het woord 'stuk' als adjectief gebruikte, maar haar leraar beschouwde dit gebruik van het woord als foutief: 'Als je zo ingewikkeld doorgaat,' zei hij, 'verziek je niet alleen mijn les, maar zal je ook meemaken dat je op een gegeven moment zelf niet meer heel bent' (Mutsaers 1990: 22). Vervolgens suggereert Mutsaers (1990: 23) dat er een verband bestaat tussen dergelijke vijandige opmerkingen van haar omgeving en haar grote aandacht en sympathie voor de stukjes en beetjes. Ze beëindigt de alinea met de poly-interpretabele vraag: 'Heeft niet alles en iedereen een moeder? En is dat geen drama?' (Mutsaers 1990: 23). In de eerste plaats heeft deze zin uiteraard betrekking op de deel-geheel-problematiek. Mutsaers formuleert hier het idee dat alles in principe een deel is van iets anders. Het ligt echter ook voor de hand om de zin te lezen als een allusie op het motief van de moeilijke moeder-dochterverhouding, dat zoals gezegd een essentiële rol speelt in de essaybundel.

In de volgende alinea houdt Mutsaers (1990: 23) haar in de literatuur veel geciteerde pleidooi voor de stukjes en de beetjes:

Voor de stukjes en de beetjes komt haast niemand op en toch valt het geheel meestal in het niet bij de delen. Weg met het grote gebaar! Ik zal opkomen voor de stukjes, de beetjes, de splinters, de likjes, de partjes, de fracties, de tikkeltjes, de scherven, de snuifjes, de snippers, de lutteltjes, de brokken, de schilfers, de vlokjes, de segmenten, de speldeknoopjes, de sneetjes, de flietertjes, de toefjes, de plukjes, de ziertjes, de repen, de fragmenten, de schijfjes, de plakken, de moten, de woorden, de letters! Een mussebekje vol doet voor New York niet onder.

Andermaal hebben we met een omkering van de gevestigde hiërarchie te maken. Mutsaers zegt expliciet dat de meerderheid het voor het grote gebaar opneemt, wat voor haar een reden is om zich niet neer te leggen bij deze door anderen gevestigde hiërarchie en om partij te kiezen voor de stukjes en de kruimeltjes. Het ligt voor de hand om Mutsaers' pleidooi voor de stukjes niet enkel te lezen als een verdediging van het kleine tegen het grote in het algemeen, maar ook als een poëticaal statement, en met name als een pleidooi voor een literatuur waarin de stukjes en de kruimeltjes de hoofdrol spelen. 'Deel en geheel' bevat meerdere meerduidige poëtische passages en ook het feit dat Mutsaers in haar opsomming van kleine dingen 'fragmenten', 'woorden' en 'letters' opneemt, wijst erop dat ze het hier ook over literatuur heeft.

Als men Mutsaers' pleidooi voor de 'kleinigheden' poëticaal interpreteert, dan laat de opsomming zich lezen als een pleidooi voor literaire teksten die niet in de eerste plaats op grote filosofische vraagstukken ingaan, maar het accent leggen op 'details' en op de rare verbanden tussen deze details. We kunnen hierbij uiteraard aan Mutsaers' eigen teksten denken. De bundel *Zeepijn*, bijvoorbeeld, is volledig gebaseerd op een detail, met name op de vraag waarom zich op een zout-en peperstel in de vorm van een vis een dennentakje bevindt. Naar mijn idee heeft haar pleidooi voor de 'stukjes en de beetjes' niet alleen betrekking op de inhoud van literaire teksten, maar ook op hun vorm. Het gaat Mutsaers hier wellicht om haar 'poëtica van de details'. Zoals



gezegd gebruikt ze in haar essays geregeld talige vondsten. In *Kersebloed* merkt Mutsaers (1990: 165) bijvoorbeeld op dat op bepaalde vrachtwagens *veevervoer* staat en op andere *vleesvervoer*. Het verschil tussen de twee woorden is heel klein - twee letters - maar het verschil in betekenis is enorm. Het opmerken van dergelijke ‘talige subtiliteiten’ is typerend voor Mutsaers’ schriftuur. Dit geldt trouwens zowel voor haar essays als voor haar romans. Vaak gaat het er Mutsaers daarbij om te laten zien hoe groot de invloed van taal is op de beleving van de werkelijkheid. Een bepaald woord roept volstrekt andere connotaties op dan een ander woord dat in principe min of meer dezelfde woordenboekbetekenis heeft. Mutsaers merkt dergelijke ‘details’ op in de schriftuur van anderen en hanteert ook zelf een schriftuur waarin het op dergelijke ‘details’ aankomt die een groot betekenisverschil genereren.

Mutsaers’ pleidooi voor de ‘stukjes en de beetjes’ en ‘het mussebekje vol’ kan ook worden gelezen als een pleidooi voor een ‘poëtica’ van het fragment, die het onafgeslotene, het opene verkiest boven het geheel, de afgeronde tekst met een duidelijk herkenbaar begin en met een herkenbaar slot. Eerder hebben we gezien dat het essay een genre is met een voorkeur voor het fragmentarische. Het feit dat Mutsaers zo vaak voor het essay kiest heeft dus allicht ook te maken met haar preferentie voor de ‘stukjes en de beetjes’.

Nemen we het concrete voorbeeld van het essay ‘Deel en geheel’. Mutsaers’ essay is geen lange doorlopende tekst, maar is onderverdeeld in dertien stukjes. Deze fragmenten hangen door hun verband met het thema van de relatie tussen deel en geheel met elkaar samen, maar men zou ze zonder al te veel problemen ook onafhankelijk van elkaar kunnen lezen of anders kunnen ordenen. ‘Deel en geheel’ is met andere woorden niet enkel een tekst *over* stukjes en beetjes, het is ook zelf een verbrokkelde tekst, een tekst die bestaat uit louter stukjes. Kortom, de logica van de stukjes en beetjes wordt in ‘Deel en geheel’ niet enkel verdedigd, maar meteen ook geënceneerd, wat typerend is voor Mutsaers’ performatieve schriftuur. Opvallend<sup>49</sup> is ook de vorm van Mutsaers’ lofrede op de ‘details’. Andermaal kiest ze voor het procédé van de opsomming. De vorm sluit in deze passage heel goed aan bij de inhoud. De ellenlange opsomming van woorden die allemaal naar iets kleins verwijzen, roept het idee van ‘de stukjes en de beetjes’ immers heel goed op. De opsomming van allerlei ‘details’ is zo lang dat het al gauw niet meer om de beschreven objecten gaat, maar om het schrijven zelf.

In het fragment dat volgt op het pleidooi voor de details, gaat Mutsaers (1990: 23) in op de delen van een vis: ‘Een vis bestaat uit twee stukken: kop en staart. De kracht van de vis is dat je nooit weet waar zijn staart begint en zijn kop eindigt (menige roman<sup>50</sup> zou daar een voorbeeld aan

---

<sup>49</sup> Vermeldenswaardig is ook de tegenstelling die in Mutsaers’ lofrede vervat zit: ‘Een mussebekje vol doet voor New York niet onder’. Terwijl de ‘stukjes en beetjes’ met een klein, gewoon dier – de mus - in verband worden gebracht, wordt het grote gebaar opgeroepen door New York. Ik heb eerder al gezegd dat de Verenigde Staten in Mutsaers’ teksten geregeld een negatieve connotatie oproepen.

<sup>50</sup> Mutsaers’ essaybundel *Zeepijn* begint met een vis! De aanleiding van de essaybundel is zoals gezegd immers een zout- en peperstel in de vorm van een vis met een dennentakje erop. Met *Zeepijn* – een speurtocht die nooit af is, een

kunnen nemen)'. De opmerking tussen haakjes over de roman is poëticaal, en getuigt andermaal van Mutsaers' fascinatie voor het opene. De poëtische uitspraak wordt gevolgd door een nieuwe talige vondst uit het semantische veld van de 'stukjes en beetjes': 'dit betekent uitkijken bij de visboer, want wie een staartmoot bestelt, zit voor hij het weet opgescheept met de hele vis minus de kop, terwijl iemand die een staartstuk bestelt bij de slager nooit bang hoeft te zijn dat hij thuis komt met een onthoofde koe'. In het volgende fragment gaat Mutsaers in op onthoofding en op het paradoxale van een decolleté. De overgang van het ene fragment naar het andere wordt gemaakt aan de hand van een van de woorden in de laatste zin. Daar is immers sprake van een onthoofde koe. De associatieve ketting verloopt dus als volgt: onthoofde koe → onthalzing → (een ander woord voor decollatie) → decolleté. Aan het einde van het fragment maakt Mutsaers opnieuw een taalgrap, ze schrijft immers dat men een roman niet kan onthalzen omdat er te veel *hoofdstukken* zijn.

In het volgende fragment heeft Mutsaers het weer over een vis, een onderwerp dat eerder al aan bod is gekomen. Ook in dit fragment gaat het over de grote invloed van de taal. Zo roepen bepaalde woorden een gevoel van misselijkheid op omdat ze verbonden zijn met tegenstrijdige smaakassociaties. Mutsaers beëindigt het fragment met een opmerking over de kaasschaaf. Hierbij blijkt dat ze in haar essays vaak van de hak op de tak springt - of beter: van het stukje naar het beetje. De lezer moet dan een verband leggen tussen de verschillende fragmenten. Eerder hebben we in verband met het essay gezegd dat de associatieve opbouw ervan een actieve lezer vereist. De Obaldia had het in dit verband over Barthes' concept van de 'schrijfbaar tekst'. Om Mutsaers door haar labyrint van stukjes en beetjes te volgen moet de lezer aandachtig zijn. Soms legt Mutsaers het verband tussen twee fragmenten echter zelf, zoals bij de volgende overgang: 'Van de kaasschaaf is het een kleine stap naar de vork'. Ook al formuleert Mutsaers in haar stuk allerlei ideeën over het thema deel / geheel, inhoud / vorm, toch is 'Deel en geheel' geen tekst waarin ideeën primeren. Cruciaal zijn voornamelijk talige vondsten en taalgrapjes. Zoals eerder gesignaleerd speelt Mutsaers graag met de letterlijke en figuurlijke betekenissen van woorden en met bestaande uitdrukkingen, zoals in de volgende passage: 'De vork bestaat net als de vis uit twee stukken: de vork en de steel. Het eigenaardige is niet alleen dat het hele ding zelf al *vork* heet, maar dat veel vorken en stelen zo naadloos aan elkaar zijn gesmeed dat niemand eigenlijk kan beweren dat hij nu wel echt weet hoe de vork in de steel zit' (1990: 24-25). Andermaal maakt Mutsaers van de gelegenheid gebruik om haar bespiegelingen over een thema te koppelen aan haar opvattingen over de aard en de functie van literatuur. Ze vervolgt immers met het poëtische statement: 'Zoals je ook nooit kunt begrijpen hoe een inhoud precies in de vorm steekt' (1990: 25). Zoals ik eerder heb laten zien is de vorm-inhoud-problematiek een van de belangrijkste poëtische onderwerpen in *Kersebloed*. Het taalgrapje - in dit geval het letterlijk nemen van de uitdrukking 'niet weten hoe de vork in de steel zit' - is hier echter niet minder relevant dan de (poëtische) ideeën die Mutsaers in haar tekst naar voren brengt.

Ook in het volgende fragment ligt de focus op de taal. Mutsaers pakt het motief van de vis weer op en gaat in op het feit dat vissen geen botten maar graten hebben. Vervolgens heeft ze (1990: 25) het over de mens: ‘De mens bezit geen graten, behalve de ruggegraat en meestal die niet eens’. Andermaal vervlecht Mutsaers haar bespiegelingen met taalspelletjes. En ook hier sluit ze het fragment af met een poëtische uitspraak: ‘Zoals uit de geringe omvang van een boek soms zonder meer de conclusie wordt getrokken dat ook de inhoud wel mager kan zijn’ (Mutsaers 1990: 25). Aangezien het Mutsaers bij de beoordeling van een boek onder meer om de ingewikkelde relatie tussen inhoud en vorm gaat en om de suggestieve kracht van de woorden, is de omvang<sup>51</sup> van een boek niet doorslaggevend. We zien dat Mutsaers in een passage van amper tien regels meerdere items aansnijdt en met elkaar vervlecht. De associatieve ketting die ze in dit fragment creëert, ziet er als volgt uit: *vork* → *vorkbeentje* → *vissen* (hebben geen beenderen) → *graten* → *ruggengraat* → *gratenpakhuis* → *buitenkant-binnenkant* → *omvang-inhoud*. Ik kan hier uiteraard niet alle associaties die Mutsaers in ‘Deel en geheel’ maakt opsommen. Hoe dan ook is duidelijk dat de associatieve ketting ellenlang is en dat ze een reeks kleine sprongen, maar ook een aantal grotere sprongen bevat.

In het volgende fragment vervlecht Mutsaers twee begrippen met elkaar die al eerder in het essay aan bod kwamen, met name het gratenpakhuis en het decolleté<sup>52</sup>. Op deze manier schept ze een bijzondere samenhang. Door bijvoorbeeld herhaaldelijk naar vissen te verwijzen ontstaan er in het essay een reeks dwarsverbindingen tussen de losse fragmenten. Het is duidelijk dat we daarbij niet met een traditionele logische samenhang te maken hebben. We kunnen hier eerder aan een associatieve samenhang denken zoals die ook bestaat in de muziek, om nog eens naar Adorno’s metafoor terug te grijpen. Is Mutsaers eerder ingegaan op het gebruik van het woord ‘stuk’ als adjectief, in dit fragment weidt ze uit over het woord ‘stuk’ in de betekenis van vrouw. Haar ideeën over dit thema worden echter andermaal onderbroken door een talige vondst: ‘(merk op dat in het woord *stuk* de woorden *kus* en *kut* zitten opgesloten)’ (Mutsaers 1990: 25). Dergelijke anagrammatische spelletjes komt men in Mutsaers’ teksten vaker tegen.

Typerend zijn ook de laatste zinnen van Mutsaers’ essay. De tekst eindigt weliswaar met een soort conclusie over de deel-geheel-problematiek, maar die wordt meteen gevolgd door twee nogal raadselachtige vragen<sup>53</sup> die onbeantwoord blijven en die de conclusie weer in twijfel trekken. Een dergelijk cryptisch einde sluit goed aan bij Mutsaers’ voorkeur voor het opene en kan ook

<sup>51</sup> We kunnen in dit verband denken aan Mutsaers’ eigen ‘roman’ *De markiezin*, een weinig omvangrijk boek dat uit vijftien zestig korte hoofdstukken of ‘prozaminaturen’ bestaat. De suggestieve kracht van de taal komt in de korte stukjes goed tot uitdrukking.

<sup>52</sup> Cf. ‘Een gratenpakhuis in een decolleté rekent men niet tot de stukken’ (Mutsaers 1990: 25).

<sup>53</sup> Cf.: ‘Maar hoe valt dat [het verlangen zichzelf voortdurend af te splitsen tot een onwaarneembare kruimel] te rijmen met de bloedige aandrang bomkraters te slaan in de rok waaronder men vandaan gekropen kwam? En hoe met het verlangen door een grote vogel te worden opgepikt?’ (Mutsaers 1990: 26). De eerste vraag houdt verband met de moeilijke moeder-dochter-verhouding.

gerelateerd worden aan het genre van het essay, dat zoals we hebben gezien berust op een afkeer van elke vorm van (af)sluiting en van dé grote waarheid.

Ik hoop met mijn lectuur van ‘Deel en geheel’ inzicht te hebben verschaft in de manier waarop Mutsaers in haar essays te werk gaat. We hebben gezien dat haar tekst uit een hele reeks fragmenten bestaat die alle op de een of andere manier verband houden met het thema: de ingewikkelde en paradoxale relatie tussen deel en geheel. Opvallend aan Mutsaers’ tekst zijn echter niet in de eerste plaats de (soms vrij originele) ideeën die Mutsaers over dat onderwerp ontwikkelt, maar voornamelijk de manier waarop ze deze ideeën met elkaar vervlecht. Hierbij maakt ze gebruik van een aantal van de procédés die ik in mijn inleiding over het essay heb genoemd: de associatie, het bewust slordige citeren, het gebruik van polyinterpretable zinnen en woordspelletjes, uitweidingen die de lineariteit van de tekst verstoren, zinnestelsels die een terugkeer naar het ‘hoofdthema’ aankondigen, die in werkelijkheid echter uitblijft, halverwege afgebroken gedachtegangen, excuses voor foute mededelingen, een improviserende taal die sterk op spreektaal lijkt en de illusie wekt van spontaneïteit en natuurlijkheid en zo een saamenhorigheidsgevoel tussen schrijver en lezer tot stand probeert te brengen, sleutelwoorden en beelden die herhaaldelijk terugkeren en zo een ‘beeldende’ saamenhang creëren, de opsomming met haar structuur van het *Nebeneinander* in plaats van het *Nacheinander*, cryptische vragen die onbeantwoord blijven... Het is duidelijk dat de saamenhang die Mutsaers in ‘Deel en geheel’ genereert een andere is dan de saamenhang van bijvoorbeeld een essay dat in de lijn ligt van de essay-schrijver Francis Bacon. De vorm van het fragment is typerend voor Mutsaers’ beweeglijke schriftuur. Het fragment<sup>54</sup> maakt het Mutsaers mogelijk om een onderwerp vanuit verschillende perspectieven te belichten en haar ideeën *uit te proberen*, zoals dat typisch is voor het essay. Mutsaers’ keuze voor het essay heeft dus ongetwijfeld ook te maken met het gegeven dat dit genre het fragment verkiest boven het geheel.

---

<sup>54</sup> In oktober 2004 verscheen in *DWB* Mutsaers’ essay in verband met het thema insecten ‘Leve het ongedierte!’. De tekst is twaalf pagina’s lang en bevat in totaal dertig genummerde fragmenten. Alle fragmenten hebben op de een of andere manier iets met insecten te maken. De vorm van het fragment maakt het Mutsaers mogelijk om haar associaties rond het thema vrije loop te laten. Zo zijn er een hele reeks poëtische passages waarin ze het thema gebruikt om haar opvattingen over de aard en de functie van literatuur uiteen te zetten. Andere fragmenten bevatten persoonlijke herinneringen en anekdotes, of gaan over andere (literaire) teksten waarin insecten aan bod komen. Voorts zijn er stukjes waarin Mutsaers mensen bekritiseert die insecten niet respectvol behandelen. Mutsaers vertelt in het eerste fragment van de tekst dat ze op een muur in Amsterdam een aantal insecten heeft gezien die iemand daar had neergekalkt. Ze beschouwt deze insecten als een soort *spoor*. De getekende insecten roepen bij haar immers allerlei ideeën op. De insecten op de muur zijn met andere woorden de concrete aanleiding voor een reeks bespiegelingen en associaties rond het thema ‘insecten’. Opmerkelijk is in dit verband het begrip ‘spoor’, dat Mutsaers ook in *Zeepijn* hanteert. In *Zeepijn* is het zout- en peperstel in de vorm van een vis waarop een dennentakje geschilderd is de concrete aanleiding die Mutsaers op het spoor zet van allerlei bespiegelingen over de saamenhang tussen dennen en de zee. Een essay in *Zeepijn* draagt de titel ‘Sporzoeken’, een titel die programmatisch is voor de hele bundel en allicht ook verwijst naar een manier van werken die Mutsaers vaak toepast. De vorm van het fragment past goed bij het procédé van het ‘spoorzoeken’, omdat hij het mogelijk maakt haar ideeën *uit te proberen*. Het woord ‘spoor’ roept ook Derrida’s ideeën over sporen en disseminatie op.

Het lijkt me overigens geen toeval dat Mutsaers het in ‘Leve het ongedierte’ opneemt voor de insecten. Deze kleine dieren worden doorgaans lastig gevonden en behoren als het ware tot de ‘gemarginaliseerden’. Andermaal neemt Mutsaers het op voor een groep die over het algemeen verwaarloosd of geminacht wordt.

Opmerkelijk is ook dat Mutsaers in ‘Deel en geheel’ niet enkel *over* de logica van de ‘stukjes en beetjes’ schrijft, maar dat ze die logica meteen ook in de praktijk brengt door zelf een gefragmenteerde tekst te schrijven. In wat voorafging ben ik uitgebreid ingegaan op ‘Deel en geheel’. Het zou ons te ver leiden om ook Mutsaers’ andere essays op een dergelijke uitvoerige manier te lezen. Hoe dan ook is het duidelijk dat we de associatieve, muzikale logica van ‘Deel en geheel’ ook daar zullen tegenkomen. Dat geldt bijvoorbeeld voor ‘Desintegratie’, een ander essay uit *Kersebloed*. ‘Desintegratie’ is onderverdeeld in een aantal genummerde fragmenten of ‘scènes’. In de eerste scène bericht Mutsaers over een vliegtuigongeluk. Na dit ongeluk spoelden menselijke darmen en billen op het strand van Wijk aan Zee aan. In scène twee contrasteert Mutsaers een kille moederfiguur met een liefdevolle vaderfiguur. Terwijl de moeder telkens als de dochter iets verkeerd zegt, moppert: ‘Nu komt je ware zelf naar buiten’ (Mutsaers 1990: 59), danst de vader met het dochtertje en zingt daarbij liefdevol: ‘Je moet niet zoveel dansen, want dat is niet gezond. Je darmen en je niertjes vliegen zomaar in het rond’ (Mutsaers 1990: 60). In de derde scène worden drie geitjes geslacht, en in scène nummer vier vertelt Mutsaers van de operatie aan haar galblaas. In scène vijf bericht Mutsaers hoe ze een vriendin een van haar drollen cadeau had gedaan en hoe die daarom boos was geworden. Het laatste stukje gaat over een lezing die Mutsaers ooit gehouden heeft over de pancreas en die door het publiek al evenmin goed werd onthaald.

Het gegeven dat al deze scènes met elkaar verbindt, is: lichaamsdelen. Uit al de genoemde scènes spreekt een zekere fascinatie voor het inwendige van het lichaam. Pas aan het einde van ‘Desintegratie’ komt de lezer te weten waarom Mutsaers de genoemde scènes samenbrengt: ‘Om te achterhalen waardoor ik soms als bij toverslag word overvallen door buien van een beklemmend soort hypochondrie, die me het gevoel geeft in allerlei stukken uiteen te vallen, ben ik mijn hoofd gaan raadplegen op voorvallen waarin het lichaam op de een of andere manier een veelbetekende rol heeft gespeeld’ (Mutsaers 1990: 63). Men kan de zes scènes met andere woorden lezen als een illustratie van Mutsaers’ concept ‘logica van het gevoel’ dat ik in het eerste hoofdstuk heb besproken. De scènes hebben alle iets met Mutsaers’ hypochondrie te maken en kunnen worden beschouwd als symptomen. In *Kersebloed* (1990: 110) stelt Mutsaers dat een schrijver die probeert achter de logica van zijn eigen gevoel te komen, constant paraat<sup>55</sup> moet zijn voor hints. In *Zee pijn* (1999: 244) zegt ‘CM’ over symptomen: ‘Ik denk dat het met de kracht van dat gevoel te maken heeft, met de onontkoombaarheid ervan. En ook – ik spreek uit ervaring – met het feit dat het door vrijwel niemand wordt gedeeld, zodat het vanzelf gepaard gaat met een besef van uitsluiting en een sterke aandring om voor je eigen bestaansrecht op te komen’. Dit gevoel van uitsluiting vinden we ook in enkele scènes van ‘Desintegratie’ terug. Dat geldt bijvoorbeeld voor scène vijf, waarin de

---

<sup>55</sup> Cf. ‘Hoe komt iemand achter de logica van zijn eigen gevoel? Net zo moeizaam als achter welke waarheid dan ook. Dag en nacht moet hij zijn geheugen en zijn reactievermogen in de peiling houden om te kijken of ze misschien een hint geven. Dat gebeurt altijd op onvoorziene momenten. Daarom verkeren sommige schrijvers in een constante vorm van paraatheid. Als een gebeurtenis plotseling trekken krijgt van een symptoom, dan weet je zeker: dit is een hint. *Wees paraat*, voor de schrijver is dat geen gekke leus’ (Mutsaers 1990: 110).

vriendin de waarde van haar cadeau niet begrijpt en in scène zes, waar het publiek Mutsaers' fascinatie voor de pancreas niet kan delen. Kortom, 'Desintegratie' is net als 'Deel en geheel' een essay dat beheerst wordt door de associatieve, beeldende logica die zo typisch is voor Mutsaers' teksten.

'Desintegratie' is echter ook nog vanuit een ander perspectief interessant, met name vanwege de overeenkomst tussen inhoud en vorm en vanwege zijn poëtische dimensie. Mutsaers' stuk gaat zoals gezegd over een gevoel van versplintering<sup>56</sup>. Dit gevoel wordt onder meer door de speciale vorm van het essay opgeroepen. Mutsaers beschrijft in de tekst het gevoel dat ze in stukken uiteen valt. Deze sensatie maakt zij onder meer voelbaar door een tekst te schrijven die zelf als het ware in stukjes uiteenvalt. Zoals dat bij de essays in *Kersebloed* vaak het geval is bevat 'Desintegratie' een aantal poëtische passages, onder meer over de manier waarop een schrijver vat probeert te krijgen op de chaos in zijn hoofd<sup>57</sup>. Opmerkelijk is dan dat men het idee van desintegratie niet enkel in verband kan brengen met hypochondrie en de vreemde sensatie van het in stukken uiteenvallen, maar op een tweede niveau ook met Mutsaers' fragmentarische schrijftuur. Zoals ik heb laten zien heeft Mutsaers een voorkeur voor het fragment, voor 'de stukjes en de beetjes'. Sommige van haar teksten kunnen met al hun uitweidingen en breuken als 'gedesintegreerde', naar alle kanten uitwaaiende teksten worden beschouwd. Zowel in 'Deel en geheel' als in 'Desintegratie' komt de klemtoon dus te liggen op het kleine, de stukjes en de delen, de details die uiteindelijk geen details zijn.

### 3 Essayeren is zoeken zonder vinden

Wat een essay precies is weet niemand. Maar als het ergens door gekenmerkt wordt, dan is het door inconsequentie<sup>58</sup>

In mijn lectuur van 'Deel en geheel' heb ik geprobeerd na te gaan in hoeverre men in verband met de essays van Charlotte Mutsaers van een associatieve logica kan spreken. Mutsaers kiest bewust voor een associatieve samenhang en bekritiseert herhaaldelijk traditionele logische samenhangen. In wat volgt zal ik een reeks poëtische passages en citaten uit *Zeepijn* becommentariëren om te laten zien dat Mutsaers' keuze voor het subversieve genre van het essay functioneel genoemd kan worden.

In de inleiding hebben we gezegd dat het essay een moeilijk te classificeren genre is. We hebben gezien dat Maaïke Meijer het essay zelfs een (anti)genre noemt om duidelijk te maken dat het zich aan elke vorm van etikettering onttrekt. Mutsaers houdt zich maar zelden aan genreconventies. Als postmodern auteur speelt ze veeleer met de regels en houdt ze van

<sup>56</sup> In 'Desintegratie' speelt dus het eerder gesignaleerde idee van het 'verbrokkelde ik' ook een rol.

<sup>57</sup> Cf. 'Als je eenmaal bezig bent, blijkt het althans in je eigen hoofd met die chaos nogal mee te vallen. Alles ligt netjes geordend te borrelen in een goed doorbloedende en kloppende hersenpan en wel volgens zulk een compleet persoonlijk maar volstrekt logisch systeem dat men schrijvenderwijs van de ene verbazing in de andere valt en zijn eigen leven ervaart als een geweldig cumulatief register' (Mutsaers 1990: 62).

<sup>58</sup> Doorman (2001: 310).

grensoverschrijdingen op allerlei niveaus. Het is wellicht niet in de laatste plaats vanwege het proteïsche karakter van het essay dat Mutsaers zo vaak voor dit genre kiest. In *Zeepijn* (1999: 127) schrijft ze over de Italiaan Guido Ceronetti:

Essayist in de gebruikelijke zin van het woord is Ceronetti overigens niet. Zijn boeken vormen een verrassend amalgaam van eigen en andermans opinies, losse flodders, zwaarwichtige overpeinzingen, bizarre invallen, persoonlijke leeservaringen, gebruiksaanwijzingen, voorschriften et cetera. Daarbij put hij uit zeer heterogene bronnen en het opmerkelijke is dat hij dat ex aequo doet. Niet omdat hij mooie kennis niet van lelijke weet te onderscheiden maar omdat hij het vertikt zich neer te leggen bij een door anderen gevestigde hiërarchie.

Het is vreemd dat Mutsaers Ceronetti niet als een essayist in de gebruikelijke zin van het woord beschouwt. We hebben immers gezien dat het (Montaigneaanse) essay nu juist een genre is dat heel verschillende tekstsoorten in zich verenigt, en dus vaak een soort *patchwork* van genres en stijlen is. Allicht heeft Mutsaers bij het woord ‘essay’ eerder het argumentatieve en moraliserende essay in de traditie van Francis Bacon op het oog. Typerend is in ieder geval dat ze het ‘verrassend amalgaam’ van Ceronetti blijkbaar zeer waardeert. De hierboven geciteerde passage over Ceronetti kan, zoals vele passages over andere auteurs in Mutsaers’ werk, gelezen worden als een verdediging van haar eigen literaturopvatting. *Zeepijn* is immers ook een soort ‘patchwork-boek’. Het bestaat ook uit eigen en andermans opinies, losse flodders, zwaarwichtige overpeinzingen, enzovoorts. En de afkeer om zich neer te leggen bij door anderen gevestigde hiërarchieën is zoals eerder geïllustreerd ook in Mutsaers’ schrijftuur een belangrijke drijfveer voor het schrijven.

De Obaldia stelt in *The Essayistic Spirit* dat het essay een gemarginaliseerd genre is. Deze marginalisering hangt ook samen met zijn ‘lage’ status als ‘Mischprodukt’. In het eerste hoofdstuk hebben we gezien dat Mutsaers het vaak opneemt voor auteurs die in haar ogen om de een of andere reden gemarginaliseerd worden. We hebben ook gezegd dat ze geregeld minderheidsposities verdedigt. Misschien hangt haar keuze voor het essay ook samen met het idee dat het genre vanwege zijn hybriditeit als minder waardevol, als minder ‘literair’ wordt beschouwd dan andere genres. Mutsaers’ keuze voor het gemarginaliseerde genre van het essay sluit in ieder geval goed aan bij haar voorkeur voor minderheidsposities en bij haar voorliefde voor het hybride en het onsystematische.

Eerder hebben we gezegd dat het essay een reeks hiërarchieën op zijn kop zet, zoals de hiërarchie tussen deel en geheel en die tussen het algemene en het specifieke. Wanneer men Mutsaers’ essays leest valt op dat ook zij hiërarchieën deconstrueren. Uit vele passages blijkt bijvoorbeeld Mutsaers’ eerder gesignaleerde voorkeur voor het kleine boven het grote: ‘Is een schub van een dennenappel of een schub van een vis wel altijd een detail, daar gaat het om. Of misschien moet ik het wat breder formuleren: is het detail wel altijd een detail. Dáár gaat het om’ (Mutsaers 1999: 15). In ‘Spoorzoeken’ moppert ze over het feit dat boeken meestal benaderd worden vanuit meer algemene vragen en niet vanuit het detail: ‘Niet elk boek behoeft een oprijlaan. Langs een paar dennentreden kan men ook naar binnen’ (Mutsaers 1999: 17). In deze en andere programmatistische passages werkt Mutsaers haar literaturopvatting uit. Meteen levert ze de lezer

ook een gebruiksaanwijzing voor het lezen van haar eigen boeken. Wanneer ze de lezers in verband met hun lievelingsboeken vraagt: ‘wat herinnert u zich ervan? Meer atmosfeer dan gebeurtenissen? Meer oorlelletjes dan abstracte theorie? Meer dennennaalden dan boodschappen? Meer geruis dan worstvulling?’ (1999: 16), dan maakt ze duidelijk waar haar eigen preferenties liggen. De tegenstellingen die ze hier opsomt, verraden een voorkeur voor de vorm boven de inhoud, voor de poëtische functie boven de referentiële, voor een associatieve, muzikale logica boven een rationele, intellectualistische, voor een genietende, intuïtieve lectuur boven een analytische en voor het concrete boven het abstracte. Mutsaers contrasteert voorts boeken met een verhaaldraad die zo dik is als een kabel<sup>59</sup> met boeken waarin de verschillende elementen door lintjes<sup>60</sup> - door een associatief netwerk van metaforen - met elkaar verbonden zijn. Typerend is dat de door haar meer gewaardeerde pool met concrete dingen wordt geassocieerd. In de ongebruikelijke tegenstelling dennennaalden versus boodschappen, bijvoorbeeld, roepen de dennennaalden onder meer de atmosfeer, de niet-gebeurtenissen, de afwezigheid van betekenis op. In de tegenstelling oorlelletjes versus abstracte theorie vertegenwoordigen de oorlelletjes de voorliefde voor het concrete en voor het veelal veronachtzaamde detail.

In deze en andere poëtische passages pleit Mutsaers niet alleen voor een bepaalde manier van schrijven, maar ook voor een bepaalde manier van lezen. Ze verdedigt een intuïtieve, creatieve manier van lezen en begrijpen die niet in de eerste plaats gericht is op interpretatie - een manier van lezen waarbij de lezer van het ruisen van de dennenbomen (het ritme en de klanken van de taal) geniet zoals men van een muziekstuk geniet. De manier van lezen die Mutsaers hier propageert, herinnert uiteraard aan de manier van lezen die Deleuze en Guattari in boeken als *Rhizome*<sup>61</sup> verdedigen. Bart Vervaeck (1999a: 53) gaat in *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman* in op een bijzondere manier van begrijpen die hij met de postmoderne roman in verband brengt. Hij gaat ervan uit dat men postmoderne boeken op een andere manier leest dan andere boeken. Dit hangt onder meer samen met de bijzondere, raadselachtige samenhang en met het onoverzichtelijk netwerk van beelden in postmoderne boeken. Vervaeck (1999: 53) verkiest met betrekking tot postmoderne boeken dan ook de term ‘begrijpen’ in plaats van ‘begrip’. Het woord ‘begrip’ roept immers een eerder rationele, intellectuele manier van begrijpen op die niet bij postmoderne boeken zou passen. Het woord ‘begrijpen’ accentueert daarentegen het procesmatige. Ook Vervaeck verwijst naar de parallellen met muziek en naar het werk van Deleuze en Guattari:

Je zou het een muzikale vorm van begrijpen kunnen noemen, enigszins aansluitend bij het dynamische en niet-dualistische ‘devenir musique’ van Deleuze en Guattari. Wie naar een symfonie luistert, volgt de

---

<sup>59</sup> Cf. Mutsaers (2002: 169).

<sup>60</sup> Cf. hierbij de volgende passage uit *Rachels rokje*: ‘Maar begrijp het dan toch: ik houd niet van touw, ik ben er bang van! Geef mij maar lintjes. Knoop dat er maar aan vast, een lintje. Zonder al te veel inspanning moet dat toch mogelijk zijn. Een lintje’ (Mutsaers 1994: 29).

<sup>61</sup> Cf.: ‘Man fragt nie, was ein Buch bedeuten will, Signifikat hin, Signifikat her, man sucht in einem Buch nichts zu begreifen; man fragt, womit ein Buch funktioniert, in welchen Verbindungen es Intensitäten strömen lässt, in welche Vielheiten es seine Vielheit einführt und verwandelt, mit welchen anderen organlosen Körpern sein eigener konvergiert’ (Deleuze en Guattari 1977: 7).



ontwikkeling van de klanken en weet dat juist daarin de zin van het werk ligt. Van zo'n muziekstukje zeg je niet: 'Dat begrijp ik niet,' terwijl de flux van de muziek toch helemaal niet in traditionele opdelingen te vatten is. (1999: 53-54)

In *Zeepijn* houdt Mutsaers een pleidooi voor een soortgelijke 'muzikale' manier van begrijpen en geeft ze op een bedekte manier te verstaan hoe men haar boeken dient te lezen. Herhaaldelijk suggereert ze dat ze boeken verkiest waarin het 'ruist' boven boeken met een dikke 'worstvulling'. Het motief van het ruisen<sup>62</sup> gebruikt ze overigens ook in *Rachels rokje*, waar het onder meer in verband kan worden gebracht met de motieven van het frou-frou en van het non-event. In *Rachels rokje* zijn het dan niet de dennenbomen die ruisen, maar het wervelende rokje. Zoals ik verderop zal laten zien vervult het motief van het ruisen in *Rachels rokje* een soortgelijke functie als in *Zeepijn*: het roept het non-event, het betekenisloze, de voorkeur voor leegte en afwezigheid en een eerder muzikale manier van begrijpen op. Motieven als het 'ruisen' laten zich relateren aan de postmoderne fascinatie voor leegte en afwezigheid.

Eerder hebben we gezien dat er een hele reeks metaforen bestaan om naar het kronkelige karakter van het essay te verwijzen. Een van deze metaforen was de wandeling of de reis zonder einddoel, met het reizen als doel op zich. De metafoor van het reizen illustreert dat het essay de focus eerder op het *proces* van het schrijven (het 'essayeren') legt, dan op het afgewerkte *eindproduct*. *Zeepijn* bevat ook een aantal beelden die het kronkelige van Mutsaers' schriftuur en het voor het essay zo typerend idee van het 'zoeken zonder het vinden'<sup>63</sup> oproepen. Ik denk hier bijvoorbeeld aan de eerder gesignaleerde metafoor van de serpentine. In 'Brief aan mijn broeder Pinokkio' schrijft Mutsaers' anagrammatische alter ego Rosa Mettelstrauch dat ze wil proberen om haar broer haar kijk op de dennenappel van A tot Z uit elkaar te zetten. Met dat doel voor ogen begint ze dan ook aan een 'groene lijst'. De volgende dag echter leest ze die lijst nog eens over en komt ze tot de conclusie dat het allemaal warboel, krulsalade is (Mutsaers 1999: 23). Om haar subjectieve kijk op de dennenappel op een systematische manier uiteen te zetten herbegint ze bij het begin, met name bij haar allereerste kerstfeest in het jaar 1942 - ze kiest met andere woorden voor een chronologische aanpak - maar dit verhaal wordt al gauw onderbroken door een ellenlange uitweiding over de wet der voorwaardelijkheid, een thema dat herhaaldelijk in Mutsaers' teksten terugkeert. Mettelstrauch komt aan het einde van deze digressie dan ook tot de conclusie: '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' (Mutsaers 1999: 24). De chronologische, systematische aanpak, de aanpak van A tot Z is dus blijkbaar geen alternatief. De warboel, de krulsalade die Mettelstrauch in haar brief vermeldt, roept uiteraard het labyrintische, de warboel van de bundel *Zeepijn* op, die uit allerlei dunne lintjes

<sup>62</sup> Cf. 'VRAAG: Laat die samenhang [van het rokje] zich ook aanwijzen? ANTWOORD: Nee, die laat zich alleen nawijzen. Maar wie goed luistert zal hem kunnen horen: het frou-frou, de zo ten onrechte verguisde ruis' (Mutsaers 1994: 126).

<sup>63</sup> Cf. 'Ja, als ik visser kan worden zonder vis te hoeven vangen, dan wordt ik visser' (Mutsaers 1999: 124). Ook in deze paradoxale uitspraak legt Mutsaers de klemtoon op het *proces* (het zoeken) en niet op het *product* (het vinden).

bestaat die kruiselings met elkaar verbonden zijn. Net zoals we het in verband met het essay over een ‘gestructureerde chaos’ of een ‘order of disorder’ hebben gehad, kunnen we met betrekking tot *Zeepijn* over een ‘onmethodisch methodisch’ boek (cf. Adorno) spreken. De serpentine is dan een van vele poëtische metaforen die Mutsaers hanteert om naar deze ‘onmethodische methode’, deze bewust niet-lineaire en kritische manier van schrijven te verwijzen. Criticus Arnold Heumakers (1999) noemt de bundel *Zeepijn* een ‘Charlottesque’. Hiermee verwijst hij wellicht ook naar de vorm van de arabeske. De arabeske<sup>64</sup> is net als de serpentine een beeld voor Mutsaers’ kronkelige en onvoorspelbare schriftuur.

In haar essay ‘Spoorzoeken’ heeft Mutsaers (1999: 15) het over de negentiende-eeuwse kunsthistoricus Carlo Ginzburg. Zij bericht over zijn theorie dat het genie en de originaliteit van een kunstenaar zich niet in het grote tonen, maar voornamelijk in het detail. Deze theorie sluit uiteraard goed aan bij de postmodernistische aandacht voor het marginale en het pleidooi voor de stukjes en de beetjes dat Mutsaers in dit stuk houdt. Ze vermeldt daarbij en passant de titel van Ginzburgs boek: *Omweg als methode*<sup>65</sup>. Allicht vermeldt Mutsaers deze titel niet zonder reden. ‘Omweg als methode’ zou immers ook het programma van *Zeepijn* kunnen zijn. Het zijdelingse vermelden van deze veelzeggende, meerduidige titel laat zich allicht ook lezen als een verwijzing naar haar eigen digressieve schriftuur. Bij Mutsaers heeft de omweg, de uitweiding de status van methode en compositieprincipe.

Een ander beeld dat in *Zeepijn* gehanteerd wordt en dat naar Mutsaers’ springerige schriftuur verwijst is het beeld van de dans. In het fictieve interview aan het einde van *Zeepijn* vraagt Blanche de Crayencour ‘CM’ of haar ouders wel medelijden verdiend hebben. ‘CM’ wil op deze nogal intieme vraag echter niet antwoorden. Blanches commentaar hierop luidt: ‘Dus u wilt liever om de hete brij heen dansen?’, daarop antwoordt ‘CM’: ‘Dat zijn uw woorden. Maar vooruit, dansen doe ik graag. Daar hoeft je geen Robert Walser voor te heten’<sup>66</sup> (Mutsaers 1999: 231). Via het dansen realiseert ‘CM’ een overgang naar een onderwerp waarover ze blijkbaar liever wil praten, de Zwitserse auteur Robert Walser, zodat ze niet op de intieme vraag over haar ouders hoeft te antwoorden. Tegelijk gebruikt ‘CM’ hier echter een beeld dat typerend is voor de stijl van *Zeepijn*. De grillige compositie van *Zeepijn* herinnert immers aan de beweging van het dansen. Volgens Bart Vervaeck (1999a: 163) duikt het beeld van de dans geregeld in postmoderne romans op. Mutsaers hanteert het beeld ook in *Rachels rokje*, waar het zoals ik zal laten zien in de hele roman wordt gebruikt. Vervaeck (1999a: 163) omschrijft de dans als een beweging ter plaatse, ‘zonder vooruitgang of terugkeer’. Een dans heeft met andere woorden geen begin- en geen eindpunt. Volgens hem wil de postmoderne roman beweeglijk zijn als een dans en niet rechtlijnig als een

---

<sup>64</sup> In verband met *Rachels rokje* ga ik nog uitgebreid in op de vorm van de arabeske (hoofdstuk 3 B 1.2.4).

<sup>65</sup> De volledige titel luidt: *Omweg als methode: essays over verborgen geschiedenis, kunst en maatschappelijke herinnering*.

<sup>66</sup> Robert Walser maakt ook deel uit van Mutsaers’ ‘artistieke familie’. In *Zeepijn* heeft ze het over haar fascinatie voor deze auteur.

genealogie. Iets soortgelijks geldt ook voor Mutsaers' essaybundels. Wanneer Mutsaers het personage 'CM' laat zeggen: 'Maar vooruit, dansen doe ik graag', kan men deze zin dan ook lezen als een hint op de dansante, beweeglijke, lichtvoetige stijl van *Zeepijn*. Eerder hebben we gezien dat ook het essay geen vaste begin- en eindpunt heeft zodat de improviserende, zoekende manier waarop in een essay ideeën worden *uitgeprobeerd*, eveneens in verband kan worden gebracht met het idee van dansen. Het procédé van het 'om de hete brij heen dansen' is zoals ik heb laten zien een van de voornaamste vormprincipes van het digressieve essay.

Vervaeck laat in zijn studie over het postmodernisme ook zien dat de postmoderne wereld een beeldenwereld is. Postmoderne romans zijn volgens hem geconstrueerd als een onoverzichtelijk netwerk van metaforen. Deze metaforen zijn niet te parafaseren, omdat er steeds een surplus over blijft (Vervaeck 2001: 299). Vervaecks commentaar slaat weliswaar op postmoderne romans, maar is allicht ook van toepassing op postmoderne essays. Mutsaers' *Zeepijn* laat zich in ieder geval als een op eerste gezicht chaotisch netwerk van metaforen lezen. Het beeld van de dennenboom, bijvoorbeeld, keert in *Zeepijn* steeds weer terug en roept de meest uiteenlopende associaties op. Ik heb er reeds op gewezen dat de dennenboom onder meer als een beeld fungeert voor het grillige, het ontregelende. In het gefingeerde interview aan het einde van de bundel stelt 'CM' dat de dennenboom de enige boom is die verticaliteit met horizontaliteit weet te combineren. Ze heeft het in dat verband over 'doelgerichte grilligheid' (Mutsaers 1999: 250). Ook deze passage over de dennenboom is poëticaal. Hij kan onder meer verwijzen naar een schrijftuur waarin lineariteit en chronologie (verticaliteit) worden ontregeld door allerlei digressies (horizontaliteit). Het oxymoron 'doelgerichte grilligheid' laat zich lezen als een bedekte typering van de bundel *Zeepijn* in het bijzonder en van Mutsaers' grillige schrijftuur in het algemeen. Interessant is dat Mutsaers hierbij de stijlfiguur van het oxymoron hanteert. Op deze manier brengt ze het paradoxale van haar schrijftuur goed tot uitdrukking. Het oxymoron accentueert immers beide facetten: het grillige, ontregelende en ordeverstorende van haar schrijftuur, maar ook de aanwezigheid van een doel, een inzet en een samenhang. Mutsaers' concept van de 'doelgerichte grilligheid' herinnert aan Adorno's 'unmethodische Methode'. Dit helpt te verklaren waarom ze een voorliefde heeft voor het essay: aangezien dit de filosofie van de 'unmethodische Methode' cultiveert.

Eerder heb ik op het ontregelende karakter van de dennenboom op de omslag van *Zeepijn* gewezen. Zowel door de kleur (groen) als ook door de vorm (de driehoek) gaat de dennenboom in tegen het strakke, rigide schema van Mondriaan. In mijn lezing van 'Theepoëten en typoëten' uit *Kersebloed* heb ik laten zien dat Mondriaan in Mutsaers' werk voor rigiditeit - het tegendeel van creativiteit en ontregeling - staat. Ook in Mutsaers' onlangs verschenen stuk over ongedierte duikt Mondriaan op. We hebben hier weliswaar met een andere context te maken - het stuk gaat onder meer over het trompe-l'oeileffect in de schilderkunst - maar andermaal staat Mondriaan voor verstikkende orde en rechtlijnigheid:

Op de smetteloze doeken van Mondriaan, dáár hoort een vlieg niet thuis. Dus als Mondriaan een waarachtig groot kunstenaar was geweest dan had hij eens een vliegje tussen de lijnen neergepoot. Maar hij kon toch niet tekenen? Dat maakt niet uit. Een vlieg op een schilderij van Mondriaan, hoe krukkig ook neergezet, zou door iedereen direct als echt zijn opgevat en doodgeslagen. Dan hadden we nu een miljoenezakdoek met een gat gehad. Om doorheen te kijken. (Mutsaers 2004. 578-579)

Een vlieg hoort volgens de ‘communis opinio’ blijkbaar dus niet thuis op de schilderijen van Mondriaan, en een groene dennenboom allicht ook niet. De dennenboom op het door Mondriaan geïnspireerde schilderij op de cover van *Zeepijn* vervult dan ook wellicht dezelfde ontregelende rol als de vlieg in de hierboven geciteerde passage. De omslag van *Zeepijn* kan dan ook worden geïnterpreteerd als een hint op Mutsaers’ eigen ordeverstorende schriftuur en als een beeld voor haar afkeer van inperkende ordelijkheid.

‘CM’ suggereert in het interview met Blanche de Crayencour dat ze niet erg van Zwitserland houdt, onder meer omdat het er zo netjes en ordelijk is. Ze haalt in dit verband Robert Walser aan: ‘Wenn alles neu und ordentlich ist in der Welt, dann will ich nicht mehr leben, dann morde ich mich’ (Walser in Mutsaers 1999: 235). Hier gaat het natuurlijk niet over ordelijkheid bij het schrijven, maar over ordelijkheid in het algemeen. Systematische ordelijkheid en klinische smetteloosheid worden in Mutsaers’ teksten herhaaldelijk als inperkend en fantasieremmend ervaren en roepen dan ook pejoratieve connotaties op. Ik denk in dit verband onder meer aan twee stukjes uit *De markiezin*. Het stuk ‘Pantserkruiser’ bestaat uit een ellenlange opsomming van zinnen die de ordelijkheid van de stad waarin de protagoniste (het meisje, de ‘zij’) opgroeit en van haar ouderlijk huis oproepen. Deze lange, monotone opsomming<sup>67</sup> van korte hoofdzinnen evocert treffend de smetteloosheid en ordelijkheid die het meisje door haar ouders worden opgedrongen. Het meisje koestert een groot verlangen om deze smetteloze repressieve orde te verstoren. Het stukje eindigt dan ook met de retorische vraag: ‘Is het een wonder dat zij op tien jaar snakt naar een hemelhoog oorlogsschip dat zich met zijn loodgrijze flanken een weg breekt door de slapende stad?’ (Mutsaers 1988: 16). Het hemelhoge oorlogsschip staat hier voor het verlangen naar ontregeling.

In ‘Duistere wetten’ wil de tweede hoofdfiguur van *De markiezin* haar keuken van een nieuwe vloer voorzien. Daartoe heeft ze 70 zwarte en 70 witte tegels besteld. Ze zegt tegen de metselaar dat ze absoluut geen patronen en motieven wil. Maar hoezeer ze ook hun best doen om geen patroon te leggen, er ontstaat steeds weer een bepaald schema, een bepaalde orde. Het is alsof ze het moet opnemen tegen een ‘niet klein te krijgen ordeningsprincipe’ (Mutsaers 1988: 120).

---

<sup>67</sup> Cf. : ‘Ze laten haar lopen in donkerblauwe, donkergroene, donkerrode, grijze of beige vestjes van de Bonneterie. Ze gebruiken aparte handdoeken voor Onder en Boven. Elk servet heeft zijn eigen zilveren servetring. In de tijd van de kievitseieren krijgt ze kievitseieren. In de winter slikt ze levertraan. De kattebak wordt elke dag verschoond en zelf zit ze ook altijd op een fris wc-tje. Driemaal per week sleet de stofzuiger achter de kuiten van het dienstmeisje aan. De naaister zit te stikken in de kinderkamer. De spaarvarkens staan stijf van de guldens. Nooit stinkt de wasmand. Alle klokken lopen vijf minuten voor. Je hebt winterjassen en je hebt zomerjassen. De jassen die nog niet aan de beurt zijn, liggen keurig te wachten in de geboende mottenkist’ (Mutsaers 1988: 15-16). De naaister zit in de kinderkamer te stikken (naaien) en de ‘zij’ ook, maar dan in de andere betekenis van het woord: door ademnood sterven, het benauwd krijgen door een teveel een ordelijkheid. Het is duidelijk dat ze naar iets verlangt dat deze repressieve orde verstoort.

Uiteindelijk besluit ze om alle witte tegels bij elkaar te leggen en alle zwarte tegels bij elkaar. Zo is ze er tenminste zeker van dat er zich geen patroon meer aftekent. In 'Duistere wetten' gaat het net als in 'Pantserkruiser' over het verlangen naar ontregeling. Natuurlijk gaan deze passages over ordelijkheid in het algemeen en niet per se over ordelijkheid bij het schrijven, in de kunst, maar men kan de afkeer van ordelijkheid die vaak uit Mutsaers' teksten spreekt, ook in verband brengen met haar eigen grillige schriftuur en met haar afkeer van al te lineaire, (chrono)logische manieren van schrijven. De Obaldia wijst erop dat het essay het gesystematiseerde, het rechtlijnige ontwricht. Mutsaers' keuze voor het genre kan dan ook gerelateerd worden aan haar voorliefde voor het onsystematische.

In de inleiding over het essay heb ik vermeld dat Montaigne in zijn *Essais* vele citaten van andere auteurs verwerkt. Zoals gezegd plaatst hij deze citaten in de nieuwe context van zijn eigen project en doet er iets volstrekt eigens mee. Ik heb in dit verband de metaforen van de dief, van het patchwork gebruikt. Zoals inmiddels duidelijk is geworden 'pikt' ook Mutsaers geregeld bij andere auteurs en vervaecht ze de 'gestolen' passages met haar eigen werk. In *Zeepijn* komt een motief voor dat hiermee wellicht in verband kan worden gebracht, te weten het motief van de kapper. De kapper komt in meerdere essays uit *Zeepijn* aan bod: in 'Naar La Suchère, een reisverslag', 'Dennenstraat of Denneweg, wat is omgeving?', 'Een kanjer van een ruwe-bolster-blanke pit', 'Coupe Noel', 'Een kappende vis' en in 'Houten bloemen bloeien ook'. In dit laatste stuk wijst Blanche de Crayencour (1999: 244) 'CM' erop dat kapsels en kappers een motief zijn in *Zeepijn*<sup>68</sup>. De kapper wordt bij Mutsaers weliswaar slechts een enkele keer in verband gebracht met de schrijver. Toch kan zijn bezigheid geassocieerd worden met die van de auteur. Vervaeck (1999a: 192) schrijft in verband met de intertekstualiteit in de postmoderne roman dat het beeld van de kapper<sup>69</sup> vaker in postmoderne teksten opduikt. De schrijver wordt dan met de kapper vergeleken omdat hij eveneens transformeert, knipt (en plakt). Misschien roept het beeld van de kapper in *Zeepijn* hetzelfde idee op. *Zeepijn* kan op grond van de vele citaten en fragmenten van andere auteurs en de vele illustraties immers ook als een soort 'knip-en-plak-boek' of als een 'patchworkboek' worden beschouwd. In 'Dennenstraat of Denneweg, wat is omgeving?' verwijst het beeld van de schaar en het knippen expliciet naar de 'knippende' schrijver<sup>70</sup>. Zo knipt Mutsaers zoals we eerder hebben gezien de belangrijkste zee-en dennenpassages uit Gerrit Krols *De chauffeur verveelt zich* en plakt ze in een nieuwe volgorde aan elkaar om er een 'mini-versie' van te

---

<sup>68</sup> Cf.: 'BC: Eén vraag volstaat: zou u ooit bij een dergelijke passage in een boek verwijld hebben als u niet een bijzondere fascinatie voor kapsels en kappers had?

CM: Heb ik die dan?

BC: Als ik u was, zou ik mijn eigen boek nog maar eens overlezen!' (Mutsaers 1999: 244-245).

<sup>69</sup> Vervaeck (1999a: 192) wijst echter op het gegeven dat het beeld van de kapper in verband met de postmoderne tekst niet helemaal adequaat is omdat dit beeld nog steeds vasthoudt aan een 'stabiel' subject.

<sup>70</sup> Cf.: 'Gerrit Krol heeft wel een schaar. Meer dan eens heeft hij ons van zijn vernuftige knip- en plakwerk vermeld doen staan. Nochtans, hij is geen kapper en knipt ook wel eens mis' (Mutsaers 1999: 79).

maken. De knip-en-plak-techniek van het Montaigneaanse essay sluit met andere woorden goed aan bij Mutsaers' poëtica en bij haar intertekstuele praktijk.

Een ander kenmerk van het essay dat ook typerend is voor Mutsaers' essays en voor *Rachels rokje* is een improviserende stijl. De taalhantering doet vaak aan spreektaal denken, wat de lezer het gevoel geeft dat hij een gesprek voert met de essayist. Deze bijzondere situatie creëert een soort intimiteit tussen schrijver en lezer. Iets soortgelijks kunnen we ook over de 'spontane' stijl van Mutsaers' teksten zeggen. Kenmerkend is niet alleen het feit dat ze spreektaal gebruikt, maar ook dat ze het *proces* van het schrijven laat zien. Ik denk hier bijvoorbeeld aan het zoeken naar een adequate formulering, de expliciet gemaakte overgangen, de correcties door de auteur, het aanstippen van ideeën die niet verder worden uitgewerkt, enzovoorts. Volgens Vervaeck<sup>71</sup> (1999a: 149) vervult deze improviserende stijl onder meer een metafictionele functie. Door deze stijl ligt de klemtoon immers veeleer op het *proces* van het schrijven zelf (het 'essayeren') dan op het afgewerkte *product*, de tekst. De improviserende stijl laat volgens Vervaeck (1999a: 149) zien hoe een tekst ontstaat, hoe een tekst 'zichzelf op elk moment vormt', en zegt dus ook iets over het schrijven zelf.

In wat volgt zal ik proberen de improviserende stijl van *Zeepijn* aan de hand van enkele concrete voorbeelden te illustreren. Mutsaers' essays zijn doorspekt met zinnen als: 'Ik zal het maar verklappen' (Mutsaers 1999: 14), 'Zullen we dan maar? Nee, eerst nog even iets over het detail' (1999: 15), 'Meer geruis dan worstvulling? Mooi zo! Dan kunnen we samen lezen en schrijven en is nu het moment gekomen om van start te gaan' (1999: 16), 'Tja, wat moet ik daarop zeggen' (1999: 19), 'Maar opgepast!' (1999: 46), 'Zou zó iemand ons willen afhouden van golvenkuif en dennenkruin? Uitgesloten!' (1999: 48), 'Waarom vertel ik u dit allemaal? Omdat ik wil dat u het weet' (1999: 92) en 'Waarom heb ik dit allemaal op een rijtje gezet?' (1999: 145). Dergelijke zinnen passen eerder in een gesprek dan in een geschreven tekst. Uit zinnen als 'Maar we zijn er nog niet' (1999: 12), 'Wacht even, ik loop weer veel te hard van stapel. Ik heb nog niet eens verteld waaróm we de zon niet zien, en dat is heel belangrijk, het hangt samen met ons werk' (1999: 58), 'Hier past een intermezzo' (1999: 114), 'Maar nu iets anders' (1999: 145) en 'Maar wacht, ik moet me niet zo laten meeslepen door wolletjes, dekens en vachten' (1999: 169) blijkt dat de uitweiding en de associatie belangrijke compositieprincipes van *Zeepijn* zijn. Ze laten de gedachtenkronkels zien die Mutsaers (1999: 84) in *Zeepijn* maakt. Dat gebeurt ook in deze passage:

Vaak heb ik me afgevraagd waarom ik in Oostende niet naar gedichten taal. Ik denk dat het komt door de zee. De zee is de moeder van alle gedichten. Die moeder draagt dus alles in zich. Als je zo'n moeder de hele dag om je heen hebt, ziet, ruikt, proeft, hoort, en voelt, heb je aan de zonen en dochters geen behoefte meer. Zo eenvoudig ligt dat.

Nee, zo eenvoudig ligt dat niet. In Nederlandse badplaatsen is de zee net zo goed overvloedig aanwezig, maar daar valt het zonder gedichten toch niet mee.

---

<sup>71</sup> Vervaeck heeft het in zijn studie weliswaar over de improviserende stijl in de postmoderne roman en niet over het essay. Toch lijken zijn bevindingen naar het essay geëxtrapoleerd te kunnen worden.

Dergelijke ‘autocorrecties’ illustreren dat de besproken problemen en vragen complex zijn en dat ze dan ook complexe antwoorden eisen. Het gaat hier met andere woorden om het ‘uitproberen’ van ideeën, waarbij de klemtoon ligt op het ‘denken op papier’ en niet op de afgewerkte tekst. De improviserende stijl van het essay past goed bij Mutsaers’ spontaan lijkende schriftuur.

Een laatste kenmerk van het essay dat ook typerend is voor Mutsaers’ literaire praktijk is de kritische inslag. We herinneren ons dat Adorno het essay de kritische vorm bij uitstek noemt. Kees Fens (Van Halsema 2001: 384) stelt dat verschil van mening één van de essentiële voorwaarden van het essay is. Voorts hebben we gezien dat het essay een genre is dat vooral in onzekere tijden tot bloeit komt. Offermans stelt dan ook dat het essay, met zijn felle kritiek op maatschappelijke misstanden, actueler is dan ooit. Hij ziet bij verschillende auteurs die de hedendaagse alomtegenwoordige consumptiedwang aan de kaak stellen dan ook ‘Sporen van Montaigne’. Dergelijke sporen vinden we zeker ook in Mutsaers’ kritische en geëngageerde essays terug, die deze consumptiedwang bekritisieren. Zoals gezegd zijn niet alle essays in *Zeepijn* kritisch aangelegd, maar toch een meerderheid. Verschil van mening is ook bij Mutsaers vaak een drijfveer voor het schrijven. Zo bekritiseert ze in ‘Kerstfeest der jagers of een groen bordeel’ op een heel polemische manier de jacht. Zoals de titel al suggereert wordt de jacht in het essay met prostitutie geassocieerd. Net zoals de hoerenloper zoekt de jager bevrediging. Deze bevrediging gaat echter ten koste van anderen, in dit geval ten koste van het dier en ten koste van de natuurliefhebber die niet meer door het bos kan wandelen omdat het er te gevaarlijk is. De jacht wordt in de tekst herhaaldelijk in verband gebracht met seksualiteit en geilheid<sup>72</sup>, wat pejoratieve connotaties oproept.

Het zou ons hier te ver leiden om uitgebreid op het kritische karakter van Mutsaers’ essays in te gaan. Uit de twee eerste hoofdstukken is trouwens al afdoende gebleken dat het een integrerend deel vormt van Mutsaers’ literatuuropvatting. In veel van haar teksten houdt zich Mutsaers expliciet, dan wel impliciet met ideologiekritiek bezig. Het essay met zijn emancipatorische potentieel is dan ook een vorm die goed bij haar rebelse en anarchistische schriftuur past. De vaak kritische inhoud van haar teksten hangt daarbij nauw samen met de ontregelende vorm.

In de inleiding tot dit punt ben ik ook kort ingegaan op het idee dat de essayist vaak zichzelf portretteert in zijn essays. De stelling dat Mutsaers in haar essays niet alleen verwante auteurs voorstelt maar tevens een soort zelfportret scheidt, heb ik in het tweede hoofdstuk uitgebreid

---

<sup>72</sup> Cf. ‘Terwijl we verslagen aan de rand van het ravijn stonden, zagen we hoe een der jagers, die inmiddels waren afgedaald, zich in de diepte heimelijk aftrok’ (Mutsaers 1999: 205). Mutsaers’ commentaar op het argument van de jager: ‘Er is te veel wild’ luidt: ‘Voed het dan niet stiekem bij! En nogmaals: zet het dan niet uit. Bovendien, als er van één soort te veel is, dan is het wel van de mens. Dun dus eerst eens uit in eigen gelederen. Dient er dan desondanks toch nog wild te worden afgeschoten, laat dat dan aan beroepskrachten over, die snel en efficiënt te werk gaan en niet eerst een erectie hoeven op te bouwen’ (Mutsaers 1999: 209).

geïllustreerd. Vandaar ook dat ik hier niet meer apart inga op het feit dat dit kenmerk van het essay ook in Mutsaers' literaire praktijk kan worden teruggevonden.

In het begin van dit hoofdstuk heb ik geponeerd dat Mutsaers' keuze voor het essay niet arbitrair, maar functioneel is. Uit mijn lectuur van essays en (poëtische) passages uit *Kersebloed* en *Zeepijn* is gebleken dat de kenmerken van het essay ook in de schrijftuur van Charlotte Mutsaers kunnen worden teruggevonden. Vergelijkt men de filosofie en de uitgangspunten van het essay met Mutsaers' literaturopvattingen en met haar literaire praxis, dan levert dat frappante overeenkomsten op. Ik denk hier aan de voorkeur voor een associatieve, beeldende, muzikale samenhang boven een traditionele logische en chronologische samenhang, het idee van het zoeken zonder het vinden (het *proces* primeert op het *product*), het principe van de omweg als methode, de 'onmethodische methode', de voorkeur voor het *Nebeneinander* boven het *Nacheinander* en voor het deel boven het geheel, de sterk zoekende en improviserende taal en de duidelijk kritische dimensie die ingaat tegen monologische, dogmatische discoursen. Op grond van deze overeenkomsten kunnen we concluderen dat de filosofie van de doelmatige ontregeling van het essay goed overeenstemt met de 'doelgerichte grilligheid' van Mutsaers' schrijftuur. Mutsaers hanteert bewust een reeks discursieve strategieën die op verschillende niveaus ontregelende effecten hebben. In de inleiding over het essay zijn wij tot de conclusie gekomen dat het essay een zeer ontregelend en daardoor ook kritisch genre is. Dat Mutsaers<sup>73</sup> het genre geregeld beoefent heeft niet in de laatste plaats te maken met deze ordeverstorende en daardoor kritische dimensie. De discoursen waar Mutsaers zich mee identificeert en de daaraan verbonden ambities blijken met andere woorden haar poëtica en haar literaire praktijk te sturen.

Mutsaers hanteert een reeks van de zo-even besproken procédés ook in haar roman *Rachels rokje*. Men kan dan ook zeggen dat door *Rachels rokje* een essayistische geest waait. In de roman hebben de genoemde discursieve strategieën vaak dezelfde functies als in het essay - zoals verstoring van lineariteit, chronologie en causaliteit, het ondermijnen van bestaande hiërarchieën, het aanbrengen van een bepaalde beeldende samenhang, het creëren van een doelgerichte chaos, de kritiek op het efficiëntiedenken van de consumptiologica en op rechtlijnige manieren van schrijven, en het scheppen van nieuwe ruimtes voor alternatieve logica's.

## **B Ontregelingen op micro-niveau**

Voor de bespreking van een aantal ordeverstorende procédés in Mutsaers' schrijftuur zal ik voornamelijk gebruik maken van citaten uit *Rachels rokje*. De roman kan immers exemplarisch worden genoemd voor Mutsaers' subversieve schrijftuur. Hij bevat een hele reeks ontregelende procédés die Mutsaers ook in haar andere teksten hanteert maar hiet tot in het extreme worden doorgedreven.

---

<sup>73</sup> Mutsaers is voor het moment blijkbaar ook bezig met een roman en met een nieuwe essaybundel.



Zoals nog zal blijken is *Rachels rokje* een kritische en sterk ideologisch geladen roman. In wat volgt wil ik een poging doen om de kritische strekking van deze tekst te relateren aan zijn bijzondere vorm. Ik ga er daarbij van uit dat – net zoals in het essay - de ontregelende schrijftuur ervan bijzonder geschikt is Mutsaers' kritiek op diverse discoursen vorm te geven. Toch zal ik voor mijn 'inventaris' van ontregelende middelen ook citaten uit andere teksten van Mutsaers bespreken wanneer dat relevant is. In mijn lectuur zal ik geregeld teruggrijpen op Bart Vervaecks studie *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman. Rachels rokje* kan immers in velerlei opzichten postmodern worden genoemd, en Vervaecks handboek kan hulp bieden bij het belichten van een aantal ontregelende procédés in Mutsaers' roman.

Ik begin met een procédé waar ik ook al in mijn bespreking van het essay op heb gewezen: de uitweiding. Alvorens op het gebruik van het procédé in *Rachels rokje* in te gaan, zal ik kort stilstaan bij de kritische dimensie van deze roman. Mijn uiteenzetting over de discoursen die in *Rachels rokje* voornamelijk worden bekritiseerd, zal immers duidelijk maken in hoeverre de ordeversturende schrijftuur van de roman zich laat verbinden met de ontregelende inhoud.

In *Zeepijn* noemt Mutsaers (1999: 130) *De stilte van het lichaam* van Guido Ceronetti een 'diervriendelijk anti-vooruitgangsboek'. Deze omschrijving kan met betrekking tot *Rachels rokje* worden gebruikt. Zoals we weten is een van de belangrijkste onderwerpen van Mutsaers' meest bekende roman het idee dat de veelgeprezen vooruitgang vaak geen werkelijke vooruitgang is, maar eerder een teruggang. Mutsaers stelt in haar roman het doel-middel-denken van onze samenleving fel aan de kaak. Typerend voor haar is dat ze de alomtegenwoordige consumptielogica niet aan de hand van abstracte theorieën bekritiseert, maar dat ze die via details, concrete alledaagse voorbeelden<sup>74</sup> voelbaar probeert te maken. Zo suggereert ze dat in het vooruitgangdenken de kwantiteit steeds primeert op de kwaliteit. Uit het hele boek spreekt een nostalgische houding. Rachel verlangt hevig naar de 'Gute alte Zeit'. De tegenstelling 'nu' versus 'Gute alte Zeit' wordt dan ook als een zwart-wit-tegenstelling geconstrueerd. Mutsaers levert niet alleen kritiek op de vooruitgang, ook de bijna unaniem als positief beschouwde democratisering moet er in *Rachels rokje* aan geloven. Zolang er bijvoorbeeld nog een grote ongelijkheid is tussen mens en dier, kan er volgens Mutsaers van een echte democratisering geen sprake zijn. Hier wordt al duidelijk dat Mutsaers in haar roman geregeld tegen de stroom ingaat en minderheidsposities verdedigt. Wordt de emancipatie van de vrouw over het algemeen als een grote vooruitgang voor de vrouw

---

<sup>74</sup> Cf. 'maar het circus bijvoorbeeld is al lang van onder tot boven door de tijdgeest aangevreten en uit de mond van Sarrasani zelf heb ik vernomen dat er tijdens het hondnummer al geen fanfaremuziek meer wordt gespeeld, maar Hard Rock, zodat het er voor de circusloge heel slecht uitziet – bijna alle loges dus, met uitsterven worden bedreigd' (Mutsaers 1994: 85). Of : 'Of brood met broodverbeteraar. Ja, ook bakkers zijn goudeerlijk. Maar weten jullie wat dat is, broodverbeteraar? Gemalen varkenshaar. En weten jullie waarmee ze zijn gevoed die varkens? Met brood met broodverbeteraar. En weten jullie waar dat brood van is gemaakt? Van koren dat stijf staat van de varkensmest. Wees maar niet bevreesd dat je ooit nog klanders in je meel krijgt. Als je een paar jaar geen zin in bakken hebt, laat het dan gerust in zijn keukenkastje staan. Dat meel loopt niet weg, het is zo dood als een pier' (Mutsaers 1994: 115).

beschouwd, in *Rachels rokje* wordt de al te geëmancipeerde vrouw<sup>75</sup> bekritiseerd en/of beklaagd omdat ze niet meer weet wat romantiek en liefde is.

Eén ding is duidelijk: *Rachels rokje* doorbreekt een hele reeks taboes van het zogenaamde politiek correcte denken. Het boek levert dan ook kritiek op dit zogenaamd ‘tolerante’ denken, omdat het verbiedt om bepaalde dingen mooi te vinden vanwege het feit dat ze op de een of ander manier met schuld beladen zijn. Mutsaers suggereert ook dat het politiek correcte denken soms even racistisch en repressief is als de verwerpelijke discoursen waar het tegen ingaat. Wanneer de zoon van Hitlers secretaris Martin Bormann voor het eerst van zijn leven in het openbaar durft te zeggen dat hij van zijn vader houdt, luidt de reactie van de politiek (hyper)correcte communis opinio: ‘Ofwel u heeft geen gevoel. Ofwel u kunt er niet bijkomen’ (Mutsaers 1994: 77). Bormann junior probeert nog te argumenteren dat liefde toch ook een gevoel is, ‘maar men heeft zich al van hem afgewend’ (Mutsaers 1994: 77). De manier waarop hij door de communis opinio wordt uitgesloten én de manier waarop Rachel Stottermaus wordt gemarginaliseerd omdat ze een niet politiek correcte vader had, berust dus ook op een repressief uitsluitingsmechanisme.

Zoals eerder gesignaleerd vormen het gruwelijke naziverleden en de daaraan verbonden schuldvragen een belangrijk onderwerp in Mutsaers’ roman. Andermaal is het perspectief dat de roman inneemt opmerkelijk. *Rachels rokje* is immers niet in de eerste plaats een kritiek op het naziregime, maar vooral op het politiek correcte discours, dat mensen die van ver of nabij met racisme in verband kunnen worden gebracht marginaliseert. Bovendien stelt de roman dat politiek correcte discoursen de schoonheidsbeleving kunnen aantasten en zo voor depoëtisering zorgen. Het is duidelijk dat Mutsaers hiermee een reeks taboes doorbreekt. Daniël Rovers (2004: 329) stelt in zijn artikel over de ethiek in *Rachels rokje* dat Mutsaers’ roman weliswaar een anti-moralistische strekking heeft, maar daarom geenszins amoreel is. Hij snijdt wel degelijk ethische vraagstukken aan, maar geeft geen antwoorden, tenminste niet in de vorm van absolute en universele waarheden.

Eerder heb ik gewezen op het feit dat Mutsaers in *Rachels rokje* een kille ‘ravenmoeder’ opvoert. De moeder staat in de roman voor orde, discipline en regelmaat, eigenschappen die traditioneel met het patriarchale ordeningsprincipe worden geassocieerd. Haar ordelijkheid wordt onder meer symbolisch uitgedrukt door de veel te strakke Gorry-rokken die ze draagt en die gecontrasteerd worden met het wervelende, dansende plooirokje van haar fantasievolle dochttertje. De ordelijke moeder staat diametraal tegenover de chaotische en fantasievolle vader. We hebben hier dus met een omkering van de traditionele rolverdeling te maken. De gedisciplineerde ravenmoeder vertegenwoordigt een lineaire, rigide manier van denken die ook de anonieme rechters

---

<sup>75</sup> Cf. ‘Wat nu hondetrouw? Natuurlijk! Met alles wat daarbij hoort: toewijding, adoratie, apporteerlust, afhankelijkheid, onstuimigheid, onderworpenheid, achternaloperij, redeloosheid en verlatingsangst, kortom het hele liefdes-gamma dat door de vrije vrouw-van-nu met *gebrek aan trots* wordt aangeduid. Maar wie zo praat heeft nooit het verre fluitje van de baas vernomen. De wet van de hartstocht zegt: Baas en Teef. Trots heeft daar niets mee te maken. Verstand ook niet. Verrukking alles. Wie zou er anders met zijn leven voor willen betalen’ (Mutsaers 1994: 53-54)

uit het laatste deel van de roman hanteren. De rechters proberen Rachel met alle middelen schuldig te verklaren aan een aantal dingen, waaronder ook Douglas' dood. Ze houden zich daarbij voornamelijk aan de wet van de voorwaardelijkheid<sup>76</sup> en redeneren vaak volgens het 'guilty by association' principe en het bekende 'post hoc ergo propter hoc-schema'. Hun argumentatie berust soms op vergelijkingen, maar Rachel probeert aan te tonen dat die vaak niet opgaan. Ze leggen permanent causale verbanden om 'linea recta af te koersen op de schuld' (Mutsaers 1994: 244), zoals Rachel Stottermaus het in de roman uitdrukt. De ordelievende rechters die door Rachels wervelende manier van vertellen en argumenteren in de war zijn gebracht, staan echter niet alleen voor de politiek correcte, kleinburgerlijke *communis opinio*, maar allicht ook voor de luie lezer, die graag een verhaal op zijn bord heeft en enkel leest voor de plot. Met het wervelende en 'onverhalige' *Rachels rokje* levert Mutsaers dus niet alleen een speelse kritiek op een dergelijke 'consumerende' manier van lezen, maar ook op meer rechtlijnige manieren van schrijven en vertellen. *Rachels rokje* is met andere woorden niet alleen een 'diervriendelijk anti-voortgangsboek' en een (niet gebeurd) liefdesverhaal, maar ook een roman over het schrijven zelf en een pleidooi voor de 'jouissance', het Barthesiaanse 'leesgenot'.

Daniël Rovers (2004: 337) schrijft in 'Laat dat maar aan de stomerij over' dat Charlotte Mutsaers in *Rachels rokje* een alternatief wil bieden voor het hedendaagse doel-middel-denken. Volgens hem wil Rachel 'elke uiting van leven nooit alleen als middel te beschouwen, maar ook als een doel op zich'. Rovers stelt dat het alternatief voor het utilitaire denken bij Mutsaers voornamelijk een 'talig alternatief' is. Hij heeft het in dit verband over de verwevenheid van de inhoud en de vorm van de roman: 'Het boek [...] wil namelijk zijn inhoud vormgeven, opdat de vorm inhoud wordt' (Rovers 2004: 337). Rovers werkt dit idee van de sterke verwevenheid tussen inhoud en vorm niet verder uit aangezien het hem in zijn artikel voornamelijk om de ethische aspecten van Mutsaers' roman gaat. Zijn idee lijkt mij echter een heel interessant uitgangspunt voor een discours-theoretisch geïnspireerde analyse van *Rachels rokje* en van Mutsaers' teksten in het algemeen. In mijn 'inventaris' van ontregelende discursieve strategieën gaat het mij er ten slotte ook om te illustreren dat de ontregelende vorm van Mutsaers' teksten onlosmakelijk is verbonden met hun kritische inhoud en met de ideologische strijd die ze aangaan. Er zijn zeker op nog andere niveaus parallellen tussen de inhoud en de vorm van *Rachels rokje* aan te wijzen. Ik zal mij in mijn lectuur echter voornamelijk op de kritische inhoud en de gehanteerde subversieve procédés concentreren. Zoals we in de eerste twee hoofdstukken hebben gezien identificeert Charlotte Mutsaers zich tot op zekere hoogte met een aantal discoursen en wijst ze andere discoursen

---

<sup>76</sup> Mutsaers gaat in *Zeepijn* en in haar essay over *De kleine Britt* op de wet der voorwaardelijkheid in. Deze wet houdt in dat schoonheidsbeleving en gevoelsbeleving aan voorwaardelijkheid zijn gebonden. Zo mag men bepaalde dingen niet meer mooi vinden omdat ze op de ene of andere manier met schuld beladen zijn. Mutsaers wil zich echter niet aan deze wet houden: 'Ik bedoel dit: mocht ik toevallig eens vinden dat een gemene lustmoordenaar heel mooie schoentjes draagt, dan wil ik dat a) mogen vinden en b) mogen zeggen, en wel zonder dat ik er door wie dan ook toe genoopt wordt om éerst te zeggen dat die moordenaar niet deugt' (1999: 24).

vehement af. Haar afkeer van het doel-middel-denken, bijvoorbeeld, of haar verzet tegen het antropocentrische denken lopen als rode draden door haar hele werk. Ik zal proberen aan te tonen dat Mutsaers' identificatie met diverse discoursen en het afwijzen van andere een invloed heeft op haar poëtica en ook op haar literaire praxis, dat wil zeggen op de keuze van een reeks formele procédés en technieken.

Criticus Sven Vitse (2004: 107-108) verwijt Mutsaers dat ze in *Rachels rokje* de democratie verwerpt, maar geen beter alternatief aandraagt. Volgens hem blijft de roman steken in het verlangen 'naar een regressie naar edeler tijden' en verschaft Mutsaers geen concrete voorstellen tot verbetering. Hij vergelijkt haar in dit verband met M. Februari, die in haar tekst *Een pruik van paardenhaar & Over het lezen van een boek* volgens hem wel toekomstperspectieven biedt. Het is juist dat uit *Rachels rokje* een nostalgisch-romantisch verlangen naar vroegere, minder kapitalistische tijden spreekt en dat Mutsaers in haar roman geen concrete politieke voorstellen tot verbetering doet. Dat impliceert echter niet dat ze geen alternatieven biedt. Zoals Rovers angeeft gaat het echter om een talig alternatief, dat door een bijzondere, in verschillende opzichten subversieve taal wordt opgeroepen. Om dat talige alternatief in Mutsaers' schriftuur gaat het mij in dit derde hoofdstuk.

In overeenstemming met het postmoderne gedachtegoed gaat Mutsaers ervan uit dat taal een zekere orde oplegt aan de wereld. Deze orde stelt *constructies* als *essenties* voor, dat wil zeggen ze maakt dat we dingen als natuurlijk gaan beschouwen die in werkelijkheid cultureel bepaald zijn. Taal heeft dus altijd met orde en macht te maken. Speelt een auteur met taal en gaat hij met behulp van diverse discursieve strategieën in tegen de vigerende regels, dan daagt hij automatisch de bestaande structuren uit: 'When writers subvert phonetic, syntactic and semantic conventions, they activate lines of continuous variation that are immanent within language and thereby disrupt the regular functioning of fixed power relations' (Bogue 2003: 5). Mutsaers speelt in haar teksten met taal, ze ontwricht, onttakelt. Dirk van Bastelaere (2001: 65) schrijft in 'Rifbouw (een klein abc)' bij het lemma *onorde*: 'In de onorde van het gedicht verschijnt het vergetene, het verstrooide, het onbestaanbare, het veronachtzaamde, het mogelijke, het afkerige, het zich afkerende, het ontwijkende, het onmogelijke, het irrelevante, het verstoorde, het onaffe, het accidentele, het uitgestelde'. Van Bastelaere heeft het hier over de onorde van het (postmoderne) gedicht, maar wat hij hier schrijft geldt ook voor de onorde van de (postmoderne) roman. Ook in Mutsaers' schriftuur gaat het om het 'verstrooide', het 'veronachtzaamde' en het 'afkerige'. Met behulp van een 'recalcitrante' taal poogt ze diverse in de samenleving en in de cultuur als vanzelfsprekend beschouwde patronen en hiërarchieën te ondermijnen en tegelijkertijd een alternatieve orde voor te stellen. Om het talige alternatief dat Mutsaers in sommige van haar teksten aandraagt beter te kunnen belichten zal ik mij in wat volgt toespitsen op enkele van de ordeverstorende procédés in haar werk. Ik zal daarbij telkens proberen aan te tonen in hoeverre er sprake is van ontordening en

in hoeverre deze ontregelingen functioneel zijn. Zoals aangekondigd begin ik met het procédé van de uitweiding.

## 1 ‘de Van Slingelandroute bestaat ook en dat is toevallig de mijne’<sup>77</sup>. Uitweidingen in Mutsaers’ schriftuur

Make digressions, but do not plant them in the footnotes<sup>78</sup>

### 1.1 Het procédé van de digressie

Eerder heb ik laten zien hoe Mutsaers in haar essays de digressie gebruikt om lineariteit te verstoren. De beelden van de serpentine, de arabeske en de dans roepen de gedachtenkronkels van haar essays op. Mutsaers hanteert de uitweiding echter niet enkel in haar essays, maar ook in haar roman *Rachels rokje*. In deze roman zet ze het procédé van het ‘uitgestelde vertellen’ in, dat wil zeggen dat de digressies er in feite belangrijker zijn dan het verhaal zelf, dat voortdurend uitgesteld wordt en uiteindelijk nooit echt plaatsvindt. Kortom, Mutsaers heeft een fascinatie voor ‘parekbasis’<sup>79</sup>.

Om beter vertrouwd te raken met het procédé van de digressie heb ik mij verdiept in Randy Sabry’s *Stratégies Discursives. digression transition suspens* (1992). Sabry heeft het over de digressie van de klassieke oudheid, maar ook over digressies in de moderne tijd tot in de negentiende en twintigste eeuw. Met behulp van concrete voorbeelden probeert ze een theorie van de digressie te ontwikkelen en de verschillende functies van het procédé te achterhalen. Ze gebruikt daarbij onder meer teksten van ‘digressiekunstenaars’ als Montaigne, Diderot, Sterne, Swift en Marivaux als illustratiemateriaal. Interessant is voornamelijk dat Sabry (1992 : 5) de digressie beschouwt als een *discursieve strategie*, die verschillende effecten kan sorteren.

In de inleiding tot haar studie brengt Sabry (1992 : 7) de digressie in verband met de grens: ‘la digression est une mise en scène, et plus précisément, mise en scene d’une *limite*’. In dit verband is het instructief een aantal namen voor het procédé naast elkaar te zetten: ‘digressio, digressus, egressio, egressus, excursus et excecuss’ (Sabry 1992: 18). Hierbij valt op dat alle deze namen verwijzen naar een overschrijding, een afwijking. Als er sprake is van een ‘overschrijding’, een ‘stap terzijde’, dan moet er uiteraard iets zijn wat overschreden wordt. De digressie verwijst dus tegelijkertijd naar zichzelf en naar iets dat overschreden wordt. Ze neemt een soort tussenpositie in: ‘ni tout à fait dedans, ni tout à fait dehors, et en ce sens, éminemment digressive’ (Sabry 1992: 116). Deze tussenpositie maakt dat het zo moeilijk is om de digressie te beschrijven: ‘Espace insituable sinon par rapport à un centre et indéfinissable sinon comme n’étant pas ce centre. Un centre dont cet espace est à la fois le prolongement, l’à-côté, l’accessoire, l’accès, le faire-valoir, le

---

<sup>77</sup> Mutsaers (1994: 245).

<sup>78</sup> Jean Paul geciteerd op [www.univ-lille3.fr/ufr/angellier/bibangellier/etudes\\_recherches/coursmaillard\\_dequincey.pdf](http://www.univ-lille3.fr/ufr/angellier/bibangellier/etudes_recherches/coursmaillard_dequincey.pdf) [24 februari 2006].

<sup>79</sup> ‘Parekbasis’ is een Grieks woord voor digressie. Het betekent : ‘een stap terzijde’.

pourtour poreux, l'adjuvant, voire le concurrent et l'opposant' (Sabry 1992 : 207). Opmerkelijk is zeker ook dat de digressie in digressieve boeken expliciet als grens gethematiseerd wordt: 'Nous autorise également à parler de limite, le fait même que la pratique digressioniste en parle *abondamment*, et que la digression ne cesse de se parler ou de se présenter comme telle' (Sabry 1992: 9).

Het beeld van de grens in verband met het procédé van de digressie is velerlei opzichten interessant en vruchtbaar. Sabry (1992 : 8) laat zich voor haar analyse dan ook inspireren door een reeks theoretici die zich alle op de een of andere manier voor het fenomeen van de grens en de grensoverschrijding interesseren, zoals Barthes, Eco, Derrida en Genette. Een van de grenzen die de digressie overschrijft is volgens Sabry (1992 : 8) die tussen tekst en paratekst. Vele digressies lijken op parateksten omdat ze op de reactie of de kritiek van een criticus anticiperen. Dergelijke digressies zijn dan verwant met voorwoorden. Sabry (1992 : 8) heeft het verder ook over de overschrijding van de grens tussen een tekst en een andere tekst, en dus over het fenomeen van de intertekstualiteit. Ook de grens tussen 'sujet' en 'hors-sujet' vervloeit. Kortom, digressies doen grenzen vervagen. Het is niet in de laatste plaats dit vermogen tot grensoverschrijding dat haar tot een zo ontregelend procédé maakt.

Sabry typeert de digressieve verteller als een klets-kous. Het is volgens haar dan ook geen toeval dat hij voortdurend het werkwoord 'praten' en woorden met een verwante betekenis hanteert, in formules als: 'ik begin', 'ik eindig', 'laten we voortgaan', 'waar was ik blijven staan', 'wat heb ik daarnet gezegd' etcetera (Sabry 1992: 279). Hij wil steeds meer details toevoegen en dingen nog beter uitleggen, en is daarom nooit klaar met vertellen. *Rachels rokje* krioelt van dergelijke formules en uitspraken : 'Maar wacht, hoe laat is het ? Dertig jaar later ? Dan moet ik voortmaken' (Mutsaers 1994 : 50). Het is dan ook niet verbazend dat de typische 'digressiekunstenaar' niet van een vast begin- en eindpunt houdt. De digressie stelt het einde steeds weer uit:

La digression ne serait-elle pas plutôt ce qui fait oublier la fin, détache une argumentation ou une narration de sa fin, l'oeuvre de sa finalité, non seulement parce qu'elle porte, comme fragment, sa propre fin, immédiate, mais parce qu'elle déplace les limites, défait la rigueur de l'intentionnalité, multiplie et enchevêtre les fins? (Sabry 1992: 15).

De 'digressiekunstenaars' hebben een afkeer van beginnen en eindigen, vandaar ook dat ze aan het begin en aan het einde van hun romans soms excessief uitweiden, zodat de indruk ontstaat dat deze romans niet werkelijk beginnen en niet eindigen. Herhaaldelijk belooft de digressieve verteller dat hij nu echt klaar is, om dan meteen weer door te gaan en de grens die hij net zelf heeft getrokken te buiten te gaan: 'Me voilà au bout de ma réflexion. J'aurais pourtant grande envie d'y ajouter quelques mots, pour la rendre complète, le voulez-vous bien ?'<sup>80</sup>.

Uit deze en andere passages blijkt dat de digressiekunstenaar zoals Sterne en Swift het procédé van de digressie niet alleen gebruikt, maar ook altijd tot onderwerp van zijn tekst maakt. Zo ontstaat er een interessante wisselwerking tussen theorie en praktijk: 'sa [du digressionniste] théorie

---

<sup>80</sup> Marivaux geciteerd in Sabry (1992: 274).

est sans cesse stimulée, alimentée, tantôt illustrée, tantôt contredite, tantôt dépassée, mais toujours compliquée, à l'intérieur du même texte, par sa pratique' (Sabry 1992: 78). Zoals we zullen zien is de digressie ook bij Mutsaers procédé, compositieprincipe en onderwerp van de roman. Soms gaat de 'digressiekunstenaar' in zijn theoretisering zelfs zo ver dat hij digressies over digressies maakt. Deze *metadiscursieve* dimensie maakt deel uit van het procédé: 'Toute digression contient un discours plus ou moins bref sur elle-même: elle se nomme, se justifie, s'accuse d'inutilité, de longueur, d'incorrigibilité, de manque d'à-propos ou proclame sa nécessité, son apport, revendique son droit à la promenade, son plaisir du voyage,...' (Sabry 1992: 93). *Rachels rokje* is doorspekt met dergelijke poëtische opmerkingen over uitweidingen: 'maar wat doet Rokriem eigenlijk op deze plaats, kon hij niet even op zijn beurt wachten? Pennen, mensen, lopen even snel over als monden. Dat wil zeggen, als het hart ergens vol van is. En dat is het. Maar sstt, revenons à nos moutons' (Mutsaers 1994: 29).

De digressieve schrijftuur in *Rachels rokje* heeft zeker verschillende functies. In wat volgt zal ik pogen enkele van deze functies te achterhalen. Voordien zal ik echter enkele poëtische metaforen voor de digressie bespreken die Mutsaers in haar roman hanteert. Vervolgens illustreer ik het digressieve karakter van Mutsaers' schrijftuur aan de hand van twee concrete voorbeelden.

## 1.2 Enkele poëtische metaforen voor het digressieve in *Rachels rokje*

Maar sstt, revenons à nos moutons<sup>81</sup>

In 'Het weefsel dicht én open. De stof licht én zwaar' (Sereni 2005a) heb ik proberen aan te tonen dat *Rachels rokje* een roman is met een sterk poëtische inslag. Het boek bevat vele metaforen en passages die Mutsaers' literatuuropvatting soms op een vrij expliciete manier, dan weer vrij bedekt tot uitdrukking brengen. *Rachels rokje* is met andere woorden een zeer zelfreflexieve roman. Zoals eerder gezegd laten de poëtische metaforen zich lezen als een soort impliciete gebruiksaanwijzing voor de lezer. *Rachels rokje* bevat ook een aantal metaforen die aan het procédé van het 'uitgestelde vertellen' en dus aan de digressie kunnen worden gerelateerd. Ik zal hier op enkele van deze poëtische metaforen ingaan om te laten zien hoe Mutsaers steeds weer op het procédé van het 'uitgestelde vertellen' terugkomt.

In de loop van de tijd zijn er verschillende metaforen ontstaan voor het procédé van de digressie. Sabry (1992 : 16) noemt onder andere de reis en het wandtapijt: 'le texte digressioniste aurait-il pour modèle les multiples errances qui font un retour ou la tapisserie qui se fait, se défait et s'inachève ?' De metafoor van het wandtapijt accentueert vooral het dynamische facet van het procédé. Het bekendste beeld is echter dat van de digressie als een afwijking van de rechte lijn. Het

---

<sup>81</sup> Mutsaers (1994: 29). De uitdrukking 'revenons à nos moutons' is hier overigens ambigu. Ze laat zich 'gewoon' lezen, als synoniem van 'revenons au sujet'. Het beeld van het schaap creëert echter extra betekenis. De naam Rachel betekent in het Hebreeuws immers 'ooi', 'wijfjesschaap'. 'Revenons à nos moutons' suggereert dus ook: laten we terugkeren naar (het verhaal van) Rachel.

beeld van de rechte lijn als ideaal voor een verhaal is reeds zeer oud. Volgens Sabry wint dit beeld vooral in de retoriek van de 17de eeuw sterk aan belang. De rechte lijn fungeert er als ideaal, als norm waar een schrijver zich aan dient te houden. Alles wat er van afwijkt is slecht en onnodig. Aansluitend hierbij zijn vele nieuwe metaforen ontstaan. Aan de ene kant beelden voor de rechte lijn: ‘le droit chemin, la voie royale, le fleuve aux flots majestueux, la marche alerte, le palais chef-d’œuvre de symétrie’, en diametraal daaraan tegenovergesteld: ‘des emblèmes pour la digression et sa stratégie biaisée – associées inévitablement au chemin de traverse, au sentier qui se perd, à la ligne brisée, à la flânerie curieuse et désœuvrée, au torrent désordonné, aux ambages d’un labyrinthe, etc.’ (Sabry 1992 : 129). Een auteur moest bij het schrijven een duidelijk beginpunt en een doel voor ogen hebben en mocht niet van deze rechte lijn afwijken. Zo schrijft Condillac in zijn *Traité de l’Art d’écrire correctement la langue française*: ‘Dans tout discours, il y a une idée par où l’on doit commencer, une par où l’on doit finir, et d’autres par où l’on doit passer. La ligne est tracée, tout ce qui s’en écarte est superflu’<sup>82</sup>. Een aantal auteurs vinden deze norm van de rechte lijn echter absurd. Zij spelen in hun teksten dan ook met het beeld van de rechte lijn en maken de normatieve theorieën van retorici en critici belachelijk. Zoals we nog zullen zien speelt bijvoorbeeld ‘digressiekunstenaar’ Sterne in *Tristram Shandy* met dit beeld. Ook *Rachels rokje* bevat verschillende metaforen voor het digressieve schrijven die de mythe van het verhaal als strakke lijn op losse schroeven zetten.

### 1.2.1 De wandeling – de Van Slingelandroute

In verband met Mutsaers’ essays hebben we het over de metaforen van de serpentine en de arabeske gehad. Ook *Rachels rokje* bevat een reeks beelden die het kronkelige van Mutsaers’ schrijftuur oproepen. Zo draagt het voorwoord van Mutsaers’ roman de titel ‘Wandeling vooraf’. In deze ‘Wandeling vooraf’ leren we protagoniste Rachel Stottermaus kennen, die met haar plooirokje rondwandelt<sup>83</sup>. In verband met het essay hebben we gezegd dat de wandeling een veelgebruikt beeld is voor het ‘zoeken zonder vinden’, voor het reizen zonder einddoel en voor het associatief-digressieve schrijven die zo typerend zijn voor het genre. Het beeld van de wandeling past dan ook goed bij de wervelende schrijftuur van de roman. Een verwante metafoor is die van de Van Slingelandroute. Wanneer de rechters Rachel tijdens het verhoor verwijten dat ze voor de zoveelste keer is afgedwaald en bij de poëzie is beland, antwoordt Rachel:

Welke plaats, welke handeling? U wilt maar één ding geloof ik: linea recta afkoersen op de schuld. Langs de snelweg nog wel. Af en toe even halthouden om een broodje kroket met cola te nuttigen in een wegrestaurant en voort maar weer. Maar dat gaat zomaar niet, de Van Slingelandroute bestaat ook en dat

<sup>82</sup> Condillac geciteerd in Sabry (1992: 131).

<sup>83</sup> Cf. ‘Ik heb het aan [het rokje]. We zwieren mijn huis uit. Daar gaan we, vluchtheuvel op vluchtheuvel af. Voel je de deining, zie je het fronsen? Dat is wel even iets anders dan straatruoer’ (Mutsaers 1994: 12). Mutsaers alludeert hier op een artikel van Ton Anbeek. In 1981 schrijft Anbeek het artikel ‘Aanval en afstandelijkheid’. In dit stuk vergelijkt hij Amerikaanse romans met Nederlandse en concludeert dat een beetje meer straatruoer de Nederlandse literatuur geen kwaad zou doen. Mutsaers levert met *Rachels rokje* wel degelijk een roman met straatruoer, engagement, maar dan wellicht niet zoals Anbeek dat bedoelde.



is toevallig de mijne. Het antwoord op de schuldvraag, heren rechters, is nooit kaarsrecht geweest (Mutsaers 1994: 244-245).

Natuurlijk gaat het in deze passage voornamelijk om de complexiteit van de schuldvraag, maar het ligt voor de hand om de passage ook als een poëtische uitspraak te lezen. Mutsaers tematiseert hier het idee van de ‘omweg als methode’. Wanneer Rachel vraagt: ‘Welke plaats, welke handeling’, dan is die vraag wellicht ook een knipoog naar de lezer, die allicht reeds doorheeft dat er in het ‘onverhalige’ *Rachels rokje* niet echt van een handeling sprake kan zijn. Het beeld van de Van Slingelandroute past overigens goed bij het beeld van de zijpaadjes, dat eveneens in *Rachels rokje* wordt gehanteerd. Aan het begin van het verhoor verklaart Rachel dat ze laarzen draagt omdat ze het hele boek door zal 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’ (Mutsaers 1994: 219). Andermaal wordt duidelijk dat het in *Rachels rokje* voornamelijk om de zijpaadjes gaat en niet om de hoofdweg of de autosnelweg. Om dit te verduidelijken speelt Mutsaers ook met het cliché van de rode draad. De verteller waarschuwt de lezer dat *Rachels rokje* geen rode draad heeft: ‘ik houd niet van touw, ik ben er bang van! Geef mij maar lintjes’ (Mutsaers 1994: 29). Ook de passage over het visgraatmotief<sup>84</sup> laat Mutsaers’ afkeer van rechtlijnigheid blijken.

### 1.2.2 De autosnelweg, de trein

Net als de autosnelweg verwijst de trein in *Rachels rokje* (1994: 244) naar de mythe van de rechte lijn. ‘Plooi acht’ van Mutsaers’ roman (Mutsaers 1994: 48) begint met de volgende opsomming:

O, station waar de trein vertrekt  
O, station waar de trein aankomt  
O, trein op je rails  
O, rails die de rit bepalen  
O, kaarsrechte rit met een doel  
O, doel dat niet achter de raampjes ligt  
O, trein die racet als een roman  
O, roman die leest als een trein  
O, lezer die hoopt dat hij aankomt  
O, Plaats Van Bestemming

In ‘Plooi acht’ voert Mutsaers het treinongeluk op dat de Frans-Canadese schrijver Louis Hémon in 1913 had. Ze alludeert daarbij op Hémons kortverhaal *La belle que voilà...*, dat tot Rachels lievelingsteksten behoort. Het ligt echter voor de hand om de smeekbede aan de trein ook in een poëtisch licht te lezen. Een trein vertrekt immers normaliter van een bepaalde plaats om dan zo snel mogelijk naar de plaats van bestemming te rijden en kan daarom als een metafoor voor rechtlijnigheid worden gelezen. De trein roept ook het beeld op van boeken die ‘lezen als een trein’. Maar Rachel suggereert dat *Rachels rokje* niet tot dat soort boeken behoort. De digressieve manier

---

<sup>84</sup> Wanneer Rachel bij Douglas en Teddy op bezoek is, zegt Rachel (Mutsaers 1994: 252) dat ze van visgraat houdt omdat dat veel mooier en levendiger is dan rechttoe rechtaan. Andermaal wordt hier het contrast tussen niet-lineair versus rechtlijnig opgeroepen.

van vertellen wordt niet enkel aan het begin van de plooi gethematiseerd, maar ook verderop<sup>85</sup>. Het beeld van de trein komt ook later nog eens aan bod, wanneer Rachel de lezers die vinden dat het tempo van *Rachels rokje* (1994: 63) niet hoog genoeg is, het advies geeft om naar bed te gaan:

Onderwijl ligt misschien menige lezer in het schijnsel van zijn beddelampje [...] te snakken naar leesvoer met ietsje meer vaart. Of er nog wat van komt wil hij weten. Maar het gaat al zo hard. Sneltreinvaart voor iemand die jarenlang heeft moeten wachten zoals zij. Ze is zichzelf al bijna voorbijgeschoten. Ga maar slapen, lieve lezer, ga gerust slapen. In naam van het geschreven woord, ga slapen. En gun hun het nachtkastje. Ze kunnen het alleen wel af. Op hun manier en in hun eigen tempo.

Een dergelijk indirect appel aan de *happy few* die wel van een digressieve schrijftuur genieten en dus doorlezen, is typerend voor boeken met een digressieve schrijftuur. Vergelijkbare passages vindt men ook in *Tristram Shandy* terug.

### 1.2.3 Het plooirokje

Een ander beeld voor het digressieve van Mutsaers' schrijftuur is uiteraard het wervelende en ruisende plooirokje van Rachel Stottermaus. Plooirokjes zijn Rachels handelsmerk, ze draagt in de roman dan ook niets anders. Wanneer Rachel zich draait - en dat doet ze vaak - dan draait ook het rokje en begint het als het ware te dansen en te wervelen. Volgens de 'Wandeling vooraf' is het enige wat telt hoe de textuur van dat rokje 'cirkelt, zwiert, golft, laait, wappert, opkruipt, straalt, rimpelt, ruist, danst, krult, ademt, ritselt, stroomt, scharniert, siddert, zwaait, knipoogt, steigert of valt' (Mutsaers 1994: 13). Deze 'wervelende' opsomming roept het beweeglijke van het rokje en tegelijkertijd het digressieve van Mutsaers' schrijftuur op.

Op een gegeven moment (1994: 118) in de roman verwacht Rachel bezoek van haar geliefde Douglas. Voor deze bijzondere gelegenheid trekt ze haar favoriete batisten rokje aan. Dit rokje is niet toevallig versierd met witte *arabesken* 'die elkaar over de plooiën achterna rennen zonder dat ze er enig benul van hebben waar berg begint en dal ophoudt en zonder dat ze zich ooit afvragen wie nu voor of achter loopt zodat de achtervolger terzelfder tijd de achtervolgde is' (Mutsaers 1994: 118). De arabesken op Rachels batisten rokje verbeelden allicht de slingerende manier van vertellen in de roman. Rachels plooirokje wordt in de roman herhaaldelijk met andere min of meer rechte rokken<sup>86</sup> gecontrasteerd. Die staan niet alleen voor een andere mentaliteit dan die van Rachel, maar ook voor een meer rechtlijnige schrijftuur, waarin de verteller een verhaal vertelt van A tot Z. Deze

---

<sup>85</sup> Rachel wil Rokriem (Douglas) hun ontmoeting op de vluchtheuvel in herinnering roepen, maar heeft geen zin om alles in extenso te vertellen. Andermaal verontschuldigt ze zich voor haar wervelende manier van vertellen en probeert ze duidelijk te maken dat ze niet anders kan: 'Komt het je weer helder voor de geest of moet ik voor de zoveelste maal proberen om alles in extenso... Terwijl ik het niet kan! Niet op die manier. Terwijl ik het risico loop dat geen mens er iets van zal snappen. Dat ze het uitproesten in mijn gezicht. Of achter mijn rug, wat erger is. [...] Maar vraag me niet de geboren verteller uit te hangen. Iets ongebeurds vertellen is bijna even moeilijk als het doen van een achterstallige liefdesverklaring' (Mutsaers 1994: 51-52).

<sup>86</sup> Cf. 'Ja, laat haar [Rachel] lopen. Amuseer je liever met een rechte jurk, een broekrok, een stevig mantelpak. Dat geeft houvast en dat is beter voor je hele organisme. Voor je hele status trouwens ook, je goeie naam, je positie' (Mutsaers 1994: 12). Of ook: 'VRAAG: Denkt u niet te rechtlijnig? ANTWOORD: Draag ik soms een strakke rok? VRAAG: Dat is waar ook, daar heb ik u nooit in gezien, waarom eigenlijk niet? ANTWOORD: Ik hou alleen van verticale plooiën en niet van horizontale, behalve dan in het voorhoofd. En een strakke rok is niet meer dan een broek zonder pijpen' (Mutsaers 1994: 131).

tegenstelling tussen rechte rokken en dansende plooirokjes maakt het Mutsaers mogelijk om de oppositie tussen lineair en niet-rechthoekig schrijven te thematiseren.

#### 1.2.4 ‘Variationen aber über kein Thema’<sup>87</sup>. Een korte parenthese over de arabeske

Order in variety – achieved through rhythmic variations and alternations, mirror repetitions and duplications – remains the fundamental aesthetic principle of the ornamental arabesque<sup>88</sup>

Mutsaers’ allusie op de arabeske in *Rachels rokje* is relevant aangezien de vorm van de arabeske goed aansluit bij haar ‘digressieve poëtica’. Om deze stelling te illustreren las ik hier een korte parenthese in over de arabeske. De naam ‘arabeske’ komt van het Italiaanse ‘arabo’ en betekent ‘arabisch’. De term is oorspronkelijk afkomstig uit de schilderkunst. Een arabeske is een ‘sierlijke decoratie bestaande uit een slingerende grondlijn’<sup>89</sup>, een versieringsmotief dat gevormd wordt door vloeiend en speels getekende plantenranken. Arabesken zijn het typische ornament in de islamitische kunst. Oorspronkelijk gaat de decoratieve vorm echter terug op te Rome gevonden laatklassieke versieringsmotieven. De vorm van de arabeske heeft met andere woorden een lange traditie.

Op grond van het grillige en speelse karakter van de arabeske werd de term later ook gehanteerd met betrekking tot andere domeinen, bijvoorbeeld met literatuur. De Duitse letterkundige en criticus Friedrich von Schlegel (1772-1829), die samen met Novalis als voorman van de vroeg-romantische beweging wordt beschouwd, heeft de term getransponeerd naar het gebied van de literatuur. Hij gebruikt hem in verschillende betekenissen. In de strikte zin is de arabeske voor hem een literair procédé; dat bestaat in het hanteren van ‘humorous, witty, or sentimental digressions that intentionally disturb the chronological flow of a narrative’ (Daverio 1987: 151). Zo noemt Schlegel de vele digressies in Jean Pauls *Siebenkäs* ‘arabesken’ (Daverio 1987: 155). Ook de teksten van Lawrence Sterne, die Schlegel interesseren vanwege hun oneindige digressies herinneren hem aan de arabesken uit de schilderkunst. En ook Schlegels eigen novelle *Lucinde* vertoont ‘arabeske’ trekken.

Schlegel hanteert de term echter ook nog in twee andere betekenissen. Hij gebruikt hem in de eerste plaats ter aanduiding van een specifiek genre van de ‘moderne literatuur’ (naast genres als de roman, het sprookje, de legende, de idylle, de elegie en de novelle) (Daverio 1987: 154). Daarnaast is de arabeske voor hem dé ideale romantische vormmogelijkheid. Hij hanteert het begrip met name in verband met zijn ideeën over de ‘progressive Universalpoesie’. Die was bedoeld als een soort synthese van alle kunsten en levenssferen. Over de theorie van zo’n universele roman schrijft Schlegel:

---

<sup>87</sup> Schuman geciteerd in Davario (1987 : 162).

<sup>88</sup> Møller (2002 : 9).

<sup>89</sup> Van Dale Groot Woordenboek Hedendaags Nederlands (1996: 100).

würde selbst ein Roman sein müssen, der jeden ewigen Ton der Phantasie phantastisch wiedergäbe, und das Chaos der Ritterwelt noch einmal verwirrte. Da würden die alten Wesen in neuen Gestalten leben; da würde der heilige Schatten des Dante sich aus seiner Unterwelt erheben, Laura himmlisch vor uns wandeln, und Shakespeare mit Cervantes trauliche Gespräche wechseln; - und da würde Sancho von neuem mit dem Don Quixote scherzen. Das wären wahre Arabesken<sup>90</sup>.

In de 'Universalpoesie' wordt de grens tussen de verschillende genres opgeheven. Onder meer de grillige vorm van de arabeske maakt dat Schlegel haar als dé ideale vorm voor de romantiek beschouwt. Zij is volgens hem in staat om het onverenigbare te verenigen. De vorm van de arabeske past bij de romantische fascinatie voor het opene, het fantasievolle, het circulaire, het heterogene, de chaos. De arabeske verbindt het ordelijke met het chaotische: 'As a category of total form, the arabesque plays on the balance of the most varied profusion of diverse elements by way of an artfully designed constructive logic, and thus mediates chaotic disarray and symmetrical order' (Daverio 1987: 155). Kortom, het concept van de arabeske is in de theorievorming van de romantiek een sleutelconcept.

Op grond van haar grillige, speelse karakter werd de arabeske ook met het domein van de muziek<sup>91</sup> in verband gebracht. John Daverio, bijvoorbeeld, laat zien dat ook Schumans 'Im Legendenton'<sup>92</sup> een 'arabeske' genoemd kan worden. De arabeske in de muziek vertoont dan kenmerken die vergelijkbaar zijn met de arabesken in de schilderkunst en in de literatuur: het grillige, het speelse, het fragmentaire, de juxtapositie van elementen die niet bij elkaar passen, het creatieve... En ook hier vindt men een onmiskenbare fascinatie voor het digressieve. Daverio (1987: 162) citeert Robert Schumann die in een brief ingaat op een compositie over 'Variationen, aber über kein Thema' die hij *Guirlande* wil noemen.

Mutsaers verwijst met de term 'arabeske' dus naar een begrip dat ook in de romantische literatuur en in de romantische muziek een cruciale rol speelt. Dat is niet verbazend. Mutsaers heeft immers een aantal voorkeuren met de romantici gemeen. Ik denk in dit verband onder meer aan haar fascinatie voor het opene, haar vermenging van verschillende genres, haar fantasievolle en persoonlijke visie op de wereld en haar grote dierenliefde<sup>93</sup>. Wat mij in dit kader vooral interesseert is het idee van de arabeske als 'chaotic disarray and symmetrical order'. Dit roept immers Mutsaers' 'doelgerichte grilligheid' op. Zoals uit het derde hoofdstuk van mijn analyse zal blijken is Mutsaers' schriftuur in velerlei opzichten 'doelgericht grillig'. Mutsaers zet in haar schriftuur bewust diverse discursieve strategieën in die gebaseerd zijn op een logica van 'doelgerichte grilligheid'. Dat laatste

<sup>90</sup> Schlegel geciteerd in (Møller 2002 : 11).

<sup>91</sup> 'A term from painting was applied to literature; why not also apply it to music?' (Daverio 1987: 156).

<sup>92</sup> 'Im Legendenton' is de doorwerking van het eerste deel van zijn driedelige 'Fantasie', een werk voor piano.

<sup>93</sup> De liefde voor dieren en het idee dat mensen en dieren op elkaar lijken is uiteraard zeer oud. Maar in de romantiek speelt dierenliefde een essentiële rol. Het romantische levensgevoel wordt onder meer gekenmerkt door een sterk verlangen naar de natuur. De romanticus heeft een pantheïstisch levensgevoel, hij wil het dualisme mens-natuur overwinnen. Het is dan ook geen toeval dat het aantal vegetariërs sinds het begin van de negentiende eeuw sterk heeft toegenomen. Geïnspireerd door de ideeën van de romantiek engageren zich steeds meer auteurs, filosofen en kunstenaars bewust voor het vegetarisme, de antivivisectie, de dierenbescherming en de dierenrechten. Voor een 'geschiedenis' van de relatie tussen mens en dier en van het westerse vegetarisme zie <http://www.xs4all.nl/~jeroenvu/gwv/> [4 januari 2006].

geldt zeker ook voor de vorm van de arabeske. In wat volgt som ik enkele essentiële kenmerken van de arabeske op en poog ik kort te laten zien in hoeverre het beeld van de arabeske als een poëtische metafoor voor Mutsaers' slingerende schrijftuur kan worden opgevat.

Een belangrijk kenmerk van arabesken<sup>94</sup> is dat ze geen begin- en eindpunt hebben. Ook elementen die zeer ver uit elkaar liggen, kunnen op die manier met elkaar worden verbonden. *Rachels rokje* is zoals gezegd geconcipieerd naar het model van een plooirokje en heeft dus een cirkelstructuur. Het is dan ook moeilijk om een begin en een einde van het verhaal aan te wijzen. Iets soortgelijks kan men in verband met *Rachels rokje* zeggen: 'Nee, ze wist echt van geen ophouden. Ja, daar heeft ze nooit iets van geweten. Daardoor raakte het eind ook zoek. En het begin' (Mutsaers 1994: 37)<sup>95</sup>. Zoals gezegd is de arabeske een ornament. Mutsaers heeft een onmiskenbare voorkeur voor versieringen, voor het decoratieve. Men zou de roman dan ook als een sterk uitgestrekt taalornament kunnen zien.

Typerend is ook dat arabesken zich steeds weer vertakken. Zulke vertakkingen vinden we ook terug in *Rachels rokje*. De verteller van Mutsaers' roman springt van de hak op de tak, en de verhaallijn is even kronkelig als een arabeske. Een ander grondprincipe van de arabeske is de herhaling in variatie. Arabesken herkent men aan hun vele herhalingen, verstrengelingen, vertakkingen, kronkels en kruisingen. De herhaling in variatie is ook een compositieprincipe van Mutsaers' roman. Diverse motieven (zoals de bliksem, het rokje, kerstmis, de vogel en de dennenboom) worden hier op een 'arabeske' wijze steeds weer gevarieerd. Zo wordt permanent extra betekenis gecreëerd. In een arabeske staat dan ook geen element alleen en zijn er geen lege plekken: 'Essential to the arabesque are also its uninterrupted and evercontinuing course and the 'principle of complete coverage'. No element appears in isolation, and there are no empty spaces in the composition' (Møller 2002: 9). In *Rachels rokje* zegt de verteller dat werkelijk alles met alles samenhangt<sup>96</sup>. Alles is met alles verweven, maar een kern, een centrum is er niet. 'Überhaupt hängen die verdammten Dinger so zusammen', schrijft Friedrich Schlegel in maart 1798 aan zijn broer August Wilhelm Schlegel (Daverio 1987: 150). Deze zin zou ook kunnen fungeren als een motto bij de 'arabeske' roman *Rachels rokje*.

Relevant is ook dat de arabeske volgens Schlegel een zeer dynamische<sup>97</sup> vorm is: 'According to Schlegel [...] the arabesque is not just 'Beziehung', connexion; it is 'Beziehung und Verwandlung', connexion and metamorphosis. Its vital principle is the perpetual alternation between expansion and contraction. The arabesque folds back upon itself only to transgress itself'

<sup>94</sup> In deze zin is de arabeske wel verwant met Deleuzes concept van het 'rizoom'. Ook een rizoom vertakt zich immers voortdurend en heeft geen begin- en eindpunt. Het rizoomconcept belicht ik verderop (hoofdstuk 3 B 2. 1).

<sup>95</sup> Cf. hierbij het volgende citaat van Gilles Deleuze dat als motto bij *Bont* fungeert: 'Dingen en gedachten groeien of worden groter door het midden, en dáár moeten we gaan zitten, het is altijd dáár dat het zich plooit' (Mutsaers 2002: 1).

<sup>96</sup> Op de raadselachtige, typisch postmoderne samenhang in *Rachels rokje* ga ik verderop uitgebreid in (hoofdstuk 3 B 2).

<sup>97</sup> Cf. hierbij ook: 'The arabesque reaches beyond itself, towards a vanishing point. It is in Schlegel's terminology, 'progressive', that is, it is an infinite approximation, forever in a state of becoming' (Møller 2002: 11).

(Møller 2002: 17). ‘Connexion’, samenhang, is ook in Mutsaers’ roman essentieel. Op het belang van de metamorfose in *Rachels rokje* ga ik verderop in dit hoofdstuk nog uitgebreid in (cf. hoofdstuk 3 B 6.3). Vast staat in ieder geval dat de schrijftuur van de roman op zijn minst dynamisch kan worden genoemd.

Bovendien is de arabeske een paradoxale vorm die tegenstellingen in zich verenigt (Møller 2002: 12). Zo is ze tegelijkertijd natuurlijk *en* artificieel, zowel gestructureerd als chaotisch. Arabesken zijn grillig - ze lijken door elkaar heen te lopen - en wekken daardoor een nogal chaotische indruk. Maar volgens Schlegel gaat het om een doelgerichte, creatieve, constructieve grilligheid. Daverio (1987: 159) citeert in dit verband Schlegel: ‘The arabesque’s confusion is at once ‘constructed in an orderly and symmetrical fashion,’ and ‘artfully designed’. Its caprice is an ‘educated caprice’, ‘its formlessness is not ‘poorly formed monstrosity,’ but rather an ‘intentional formlessness,’ its chaos is an ‘artful chaos’’. De ‘ordelijke’ grilligheid van de arabeske past goed bij Mutsaers’ ‘doelgericht grillige’ schrijftuur. Mutsaers heeft met *Rachels rokje* een groot labyrint gecreëerd, maar dan wel een labyrint met systeem.

Kortom, wanneer Mutsaers het in haar roman over de arabesken op *Rachels rokje* (van stof) heeft, verwijst ze allicht ook naar de talige arabesken in *Rachels rokje* (van taal). Lis Møller stelt dat Thomas De Quincey de arabeske bewust hanteert om een alternatieve vorm voor zijn autobiografische teksten te vinden. De traditionele, lineaire autobiografie vond hij immers niet geschikt. Hij wilde de traditionele logica van het *Nacheinander* vervangen door de alternatieve logica van het *Nebeneinander*: ‘Only an a-temporal and non-successive form may do justice’ (Møller 2002: 14). Deze bijzondere vorm was voor hem de arabeske. Iets soortgelijks zou men in verband met Mutsaers kunnen zeggen. Ik heb eerder laten zien dat de klassieke, chronologische autobiografie ook voor Mutsaers niet in aanmerking komt. De kronkelige vorm van de arabeske, daarentegen, blijkt wel een mogelijke vorm voor een zelfportret te zijn.

### 1.2.5 Draaien en dansen

Het procédé van het ‘uitstellende vertellen’ wordt ook gethematiseerd via de vele verwijzingen naar draaiende bewegingen die *Rachels rokje* bevat. De vorm van de cirkel kan uiteraard gekoppeld worden aan het beeld van het rokje. Op pagina 138, bijvoorbeeld, wordt Rachel met een draaitol geassocieerd. Tijdens het verhoor verwijten de rechters Rachel dat ze als een kat om de hete brij draait (Mutsaers 1994: 236). Dit verwijt is een verdere hint voor de lezer. Het om de hete brij heen draaien is tenslotte een fundamenteel vormprincipe van *Rachels rokje*. Ook het motief van de (vliegende) carrousel<sup>98</sup> duikt herhaaldelijk in de roman op.

---

<sup>98</sup> Cf. ‘Toch heeft het [het rokje] de potentie van een vliegende carrousel. Daarom zoek ik het ook hogerop. Op de kermis, bij het beestenspul, als jullie begrijpen wat ik bedoel. Dus niet: *dat nooit dan liever de lucht in* maar: *dat blindelings omdat ik de lucht in wil*’ (Mutsaers 1994: 13). Of op pagina 237.

Een ander motief dat met cirkelvormige bewegingen in verband kan worden gebracht, is het leidmotief van de dans<sup>99</sup>. Rachel en Douglas worden op een gegeven moment als balletdansers opgevoerd (Mutsaers 1994: 61), Rachel volgt dansles (1994: 161) en wordt in de roman geassocieerd met Degas' danseresje van veertien jaar (1994: 94). Zoals gezegd duikt het beeld van de dans<sup>100</sup> volgens Bart Vervaeck (1999a: 163) vaker in postmoderne romans op. Dat heeft volgens hem te maken met het feit dat een dans een beweging ter plaatse is 'zonder vooruitgang of terugkeer'. Vandaar ook dat vele postmoderne romans de dans proberen te imiteren. Herbert van Uffelen (2004)<sup>101</sup> verwijst naar Elisabeth Leijnse en Michiel van Kempen (1998), die het beeld van de 'dans' eveneens in verband brengen met de literatuur van de 21ste eeuw: 'in de literatuur van de 21ste eeuw gaat het om een beweging die het ritme en het geluid van de trillende grens volgt, zonder begin, zonder einde, zonder doel, als in een vrije dans'.

De vele verwijzingen naar het dansen in *Rachels rokje* vervullen allicht een soortgelijke functie. Ze refereren aan het ontregelende van Mutsaers' schrijftuur. In 'Plooi zesentwintig' vertelt Rachel hoe ze als kind voor de spiegel ging staan en op het liedje 'Napoléon et Marie-Louise' als een ballerina in het rond draaide: 'In telkens sneller tempo. Wervelen, wervelen, wervelen. Net zolang tot ik duizelde en niet meer wist wie ik was: Marie-Louise of Napoléon, Napoléon of Marie-Louise. Door het liedje had ik me vereenzelvigd met allebei. Dat is nou rokjesmuziek in optima forma' (Mutsaers 1994: 127). De digressieve stijl van *Rachels rokje*, die het dansen imiteert, veroorzaakt bij de lezer wellicht hetzelfde gevoel van duizeligheid. Het wervelen, de 'pirouette' is dan ook een fundamenteel vormprincipe van de roman.

Interessant is in dit verband zeker ook dat Mutsaers in 'Plooi Negenentwintig' van *Rachels rokje* het tragische auto-ongeval van de Amerikaanse danseres Isadora Duncan opvoert. Eén metaforische band tussen Rachel Stottermaus en Isadora Duncan is dat ze allebei hevig verliefd zijn en dat deze verliefdheid hen meesleurt. Men zou in verband met Duncan echter ook aan haar revolutionaire dansstijl kunnen denken. Zij stond immers bekend voor haar vernieuwende, 'vrije' manier van dansen. Haar naam wordt dan ook vaak in verband gebracht met de bevrijding van het vrouwelijk lichaam. Met haar innovatieve dansstijl op blote voeten heeft ze het dansen van de rigide

---

<sup>99</sup> Cf. hierbij ook pagina 9, 87 en 127.

<sup>100</sup> De dans is niet alleen een beweging ter plaatse zonder vooruitgang of terugkeer, het is ook een beweging zonder doel. Malherbe vergelijkt proza met het gewone lopen en poëzie met dansen: 'Met lopen heeft men altijd een doel voor ogen. Als dat doel bereikt is, dan houdt men op met lopen. Dansen is iets anders, dansen is een systeem van handelingen, maar wel handelingen die hun doel in zichzelf hebben'. Paul Valéry, die proza en het genre van de roman minder apprecieert dan poëzie transposeert deze vergelijking naar de taal. In proza gebruikt men taal volgens hem om iets te bereiken, het medium van de taal wordt daarbij als het ware vergeten. De poëzie daarentegen is volgens hem sterk op de materialiteit van taal gericht (Fontijn 2003: 180), hier komt de focus te liggen op klank en ritme. (Het is duidelijk dat Valéry's onderscheid niet opgaat, heel wat prozateksten zijn immers eveneens op de taal gericht, en er zijn ook gedichten met een 'doel'). Naar mijn idee ambieert Charlotte Mutsaers in *Rachels rokje* een schrijftuur die lijkt op de beweging van het vrije dansen. Het gaat niet in de eerste plaats om een boodschap, een doel. Mutsaers richt haar aandacht op een plastische, lijfelijke taal, op klank en ritme.

<sup>101</sup> Herbert van Uffelen: 'Geboren worden is een vorm van herinneren. Over de Nederlandstalige literatuur van de allochtonen'. [http://www.ned.univie.ac.at/CMS/Nederlandistik/MitarbeiterInnen/Herbert\\_Van\\_Uffelen/Text/dokutextid;30552/](http://www.ned.univie.ac.at/CMS/Nederlandistik/MitarbeiterInnen/Herbert_Van_Uffelen/Text/dokutextid;30552/) [23 september 2005].

regels van het klassieke ballet bevrijd. De verwijzing naar Isadora Duncan roept allicht ook de niet-lineaire en beweeglijke manier van vertellen in *Rachels rokje* op.

### 1.2.6 Het non-event

Het spreekt vanzelf dat er bij al die digressies en pirouettes niet veel plaats meer over blijft voor actie en gebeurtenissen. *Rachels rokje* is met andere woorden een vrij ‘onverhalig’ verhaal. De roman bevat dan ook een reeks metaforen die het onverhalige van het boek oproepen. Een van deze metaforen is zeker het non-event. Rachels geliefde Douglas heeft als hobby het fotograferen van non-events (Mutsaers 1994: 303). Aan het einde van de roman beseft Rachel dat ze non-events altijd heeft omhelsd (1994: 303-304). Het non-event verwijst onder meer naar het ongrijpbare van de liefde. Rachel wil haar liefde voor Douglas intact houden door haar niet te benoemen: ‘Het ‘non-event’ intact houden, daar komt het op aan voor Rachel, voor de verteller en voor Charlotte Mutsaers. Er geen ‘event’ van maken; het niet verarmen tot feit, gebeurtenis, tot de taal van juristen of journalisten, tot een verhaal dat ergens over gaat’ (Brems 2006: 518). Het is duidelijk dat het sleutelwoord ‘non-event’ hier ook verwijst naar het feit dat *Rachels rokje* niet zo zeer door gebeurtenissen, als wel door niet-gebeurtenissen wordt samengehouden. Het is dan ook geen toeval dat Douglas Rachel naar een tentoonstelling van Albert Kahn stuurt, die volgens Douglas de grootmeester van het non-event is. Rachel vindt Kahns experimentele documentaires schitterend, maar het grote publiek reageert afwijzend omdat ze nergens over gaan: ‘Een camera die niet vertelt kan nooit iets zijn. Een wereld die zomaar openwaaiert kan nooit iets zijn’ (Mutsaers 1994: 205). Het ligt voor de hand om Kahns wereld met *Rachels rokje* te verbinden. Mutsaers’ onromaneske roman kan immers ook getypeerd worden als een wereld die zomaar openwaaiert. Een analyse van Mutsaers’ onromaneske roman met behulp van Greimas’ actantiële model, dat gebaseerd is op rollen of *actants* zou dan ook niet veel opleveren. Mutsaers geeft haar lezers nog andere aanwijzingen voor het feit dat het in haar roman niet aankomt op de gebeurtenissen, maar op wat zich daartussen afspeelt. Het werkwoord ‘gebeuren’<sup>102</sup> is een soort chiffre in de roman. De vraag of er iets gebeurd is en wat er dan gebeurd is, wordt in het boek op een bijna obsessieve manier gesteld – en meestal ontkennend<sup>103</sup> beantwoord.

---

<sup>102</sup> Zie in dit verband ook de pagina’s 60, 79, 175, 199 en 223.

<sup>103</sup> Cf. ‘Wat er dan precies is gebeurd? Niets. Dat wil zeggen, dit is er gebeurd: dertig jaar geleden vloog ergens een vervelozende deur van een klaslokaal open en toen vond er in een flits van een seconde een ontlading plaats die maakte dat een meisje dat eigenlijk als de dood voor openvliegende deuren was redeloze trouw aan iemand zwoer. Vervolgens, het laat zich raden, gebeurde er niets, nul komma nul’ (Mutsaers 1994: 46). Of elders: ‘‘Poesje,’ zei haar moeder, ‘Poesje’, laat me met rust. [...] Kom op verhaal, snuit je neus en vertel dan van A tot Z wat er gebeurd is’. ‘Niks’, zei ze, ‘niks gebeurd. Echt niet. Ik zou niet weten wat. Het is gewoon dat ik niet houd van dixielandmuziek’ (Mutsaers 1994: 174).



### 1.2.7 Het ruisen

Een metafoor die in dezelfde lijn ligt is die van het ruisen. Het ruist door de hele roman heen, en dit ruisen wordt met verschillende andere motieven verbonden. Douglas heeft duizenden foto's van non-events gemaakt. Deze foto's bevinden zich in plakboeken en al deze plakboeken hebben dezelfde titel: *Ruis*. 'Zo had je *Ruis 1*, *Ruis 2*, *Ruis 3* en zo verder tot *Ruis 63* toe' (Mutsaers 1994: 303). In het laatste deel bevinden zich drie foto's van Rachels rokje. Het feit dat er foto's van Rachels rokje in Douglas plakboeken zitten suggereert dat het rokje van stof, maar wellicht ook de roman - het rokje van taal - een non-event is. Douglas merkt in verband met zijn foto's op: 'Ruis [...] hoeft je niet te zien, dat moet je horen' (Mutsaers 1994: 303). Het ruisen roept hier onder meer de leegte en de afwezigheid op die volgens Vervaeck zo typerend zijn voor postmoderne romans. Een pagina later (1994: 304) hebben Douglas en Rachel het over gebeurtenissen. Rachel stelt dat de gebeurtenissen niet moeten 'denken dat ze de geschiedenis bepalen, ze vormen er nog niet de opmaat van' en maakt zo duidelijk dat in *Rachels rokje* niet de gebeurtenissen primeren, maar het ruisen. Haar uitspraak: 'Maar ruis maakt de dienst uit, wat er ook gebeurt: ruis maakt de dienst uit' (1994: 304) zou dan ook als motto bij *Rachels rokje* kunnen fungeren.

Het zijn niet alleen Douglas' foto's die ruisen, maar uiteraard ook Rachels rokje. In de 'Kleine Catechismus van de rok' gaat het over de samenhang van een rok en dus ook over de samenhang van een roman. Op de vraag of de samenhang in een rokje zich laat aanwijzen, zegt de antwoordende instantie: 'Nee, die laat zich alleen nawijzen. Maar wie goed luistert zal hem kunnen horen: het frou-frou, de zo ten onrechte verguisde ruis' (Mutsaers 1994: 126). Andermaal wordt de klemtoon gelegd op het luisteren en niet op het kijken. Even verderop wordt het frou-frou met hoorngeschal<sup>104</sup> geassocieerd (Mutsaers 1994: 126). Het zien verwijst volgens Vervaeck (1999a: 53) naar een traditionele manier van begrijpen: 'zien is geloven, begrijpen is inzien. 'I see' zoals de Engelsen zeggen. Daar tegenover staat de kennis van het onzichtbare en het duistere'. Het idee dat men het ruisen *hoort* verwijst allicht naar een meer intuïtieve en 'muzikale' vorm van begrijpen. Interessant is ook dat het ruisen blijkbaar vaak gedenigreed wordt: 'het frou-frou, de zo ten onrechte verguisde ruis' (Mutsaers 1994: 126). De passage over het ruisen suggereert dat een onromaneske roman als *Rachels rokje* niet te parafaseren valt. Dat komt niet in de laatste plaats door het feit dat de samenhang in Mutsaers' roman niet wordt gecreëerd door een aaneenschakeling van gebeurtenissen, maar veeleer door een onoverzichtelijk netwerk van beelden, zoals Inga-Lisa Brockötter dat heeft laten zien.

Douglas wordt niet enkel via de foto's van non-events met het ruisen geassocieerd, maar ook via het motief van de fiets. Douglas bezit een Raleigh. Het merk 'Raleigh' straalt net als 'Leica'

---

<sup>104</sup> Cf. 'VRAAG: Kun je het frou-frou navertellen? ANTWOORD: Kun je berg en dal navertellen als je niet eens weet waar berg begint en dal ophoudt terwijl het hoorngeschal daar ergens tussen klinkt?' (Mutsaers 1994: 126). Het idee dat men niet weet waar berg begint en dal ophoudt, herinnert aan de eerder geciteerde passage over de arabesken op het batisten rokje, die er ook geen benul van hebben waar berg begint en dal ophoudt. Het beeld van berg en dal roept het idee op dat Mutsaers' roman geen vast begin- en eindpunt heeft.

(het fototoestel van Douglas) ‘ouderwetse chic’ uit. Die fiets speelt in het verhaal een belangrijke rol omdat Douglas na zijn dood in Rachels verbeelding in een fiets metamorfoseert die door haar hoofd rondrijdt (opnieuw een cirkelvormige beweging). Op een Flaubert-avond geeft Douglas Rachel zijn idiosyncratische etymologische verklaring van het woord fiets. Volgens hem is ‘fiets’ een onomatopée, die verwijst naar het geluid dat de ruisende banden op straat maken: ‘ftss, ftss’ (Mutsaers 1994: 214). Een ander motief dat aan het beeld van het ruisen kan worden gekoppeld is de wind<sup>105</sup>, die door de hele roman heen waait en herhaaldelijk met het ongrijpbare, het afwezige en de leegte wordt geassocieerd. De vele voorbeelden maken in ieder geval duidelijk dat het ruisen een motief is in de roman. Het kan onder meer in verband worden gebracht met de bijzondere manier van begrijpen die typerend is voor de postmoderne roman. Bart Vervaeck (1999a: 53) stelt dat postmoderne romans op een andere manier ‘begrepen’ moeten worden dan andere romans:

Het inzicht dat de postmoderne roman biedt, is niet van de begripsmatige soort. Je kunt zo’n roman niet vatten door gebruik te maken van de cartesiaanse ‘idées claires et distinctes’. Begrippen delen de wereld op en creëren statische klassen, terwijl de postmoderne wereld altijd een samenhang en een dynamiek is.

De postmoderne manier van ‘begrijpen’ is een intuïtieve, ‘muzikale’ en geen rationele, analytische. Zoals gezegd hanteert Vervaeck (1999a: 53) daarom de term ‘begrijpen’ en niet ‘begrip’. De term ‘begrip’ zou niet passen bij de raadselachtige postmoderne beeldenwereld. Misschien kan het ruisen als een hint worden gelezen op het feit dat men Mutsaers’ roman niet kan vatten zoals men meer traditionele romans kan ‘begrijpen’. Het beeld van het ruisen roept ook de vele digressies in de roman op. Bovendien roept het woord ‘ruis’ de term uit de communicatietheorie op. Hier is ruisen iets wat de communicatie verstoort of belemmert. Het herinnert een beetje aan het ruisen tijdens een telefoongesprek. In die uitweidingen gaat het meestal niet om de boodschap die moet worden overgebracht, maar veeleer om het idee van het zoeken zonder te vinden, het verdwalen. Motieven zoals het non-event, het ruisen en de wind suggereren in ieder geval dat het in Mutsaers’ roman om iets onzegbaars<sup>106</sup> gaat dat, zodra men het te pakken probeert te krijgen, uit de handen glipt.

### 1.2.8 Madame Bovary

Je suis en ce moment en train d’expérimenter un procédé très fréquent parmi nos auteurs modernes et qui consiste à écrire sur *Rien*. Quand le sujet est complètement épuisé on laisse courir sa plume, cette plume que certains appellent le fantôme de l’Inspiration, car elle aime à se promener une fois que le corps est mort<sup>107</sup>.

Naar het onverhalige van *Rachels rokje* verwijzen ook de vele allusies op *Madame Bovary*<sup>108</sup> en Gustave Flaubert. Bart Vervaeck (1999a: 179) stelt dat Gustave Flaubert een figuur is waar het intertekstuele spel van postmoderne romans vaak naar verwijst. Dat komt onder meer door de

<sup>105</sup> Cf. ‘Op dit soort dingen heeft de wil geen vat. Zoals hij ook geen vat heeft op de plooiënval van uw rokje. De wind, dat is de enige die er vat op heeft en die is nu net ongrijpbaar’ (Mutsaers 1994: 148).

<sup>106</sup> Tom van Imschoot (2002: 65) omschrijft het sublieme van de roman als volgt: ‘Rachels rokje performt de ruis van een rokje, de wind van de waanzin, de waanzin van de wind, een passioneel non-event en passant, de samenhang van leven, liefde, dood, taal, verbeelding.

<sup>107</sup> Jonathan Swift geciteerd in Sabry (1992 : 186).

<sup>108</sup> Voor een uitgebreide analyse van de intertekstuele allusies op *Madame Bovary* in *Rachels rokje* zie Sereni (2003: 141-158).

bekende brief die Flaubert in 1852 aan Louise Colet schreef. In deze brief spreekt hij de hoop uit een boek over niets te kunnen schrijven. Deze ambitie sluit uiteraard goed aan bij de postmoderne schrijftuur van de leegte en de afwezigheid. Mutsaers haalt in haar essay 'Flauberts distelvink' uit *Paardejam* een passage uit de bewuste brief<sup>109</sup> aan en maakt daarmee haar voorkeur voor onverhalige verhalen duidelijk. Wanneer Mutsaers ook in *Rachels rokje* herhaaldelijk naar Flaubert<sup>110</sup> verwijst, houdt dat ongetwijfeld verband met haar streven om een onverhalige roman te schrijven.

Het zou ons hier te ver leiden om in te gaan op de vele allusies op *Madame Bovary* in *Rachels rokje*. Ik zal hier enkel naar twee passages verwijzen waarin een proefschrift over *Madame Bovary* aan bod komt, omdat ze allebei met de digressieve poëtica van Mutsaers' roman in verband kunnen worden gebracht. Douglas vertelt Rachel iets over een proefschrift dat ingaat op het feit dat mannen Emma Bovary altijd van achteren benaderen<sup>111</sup>. Douglas vindt de dissertatie schitterend, en dat heeft er allicht niet in de laatste plaats mee te maken dat ze 'goed geschreven [is] zonder dat er rechtstreeks afgekoerst wordt op het onderwerp' (Mutsaers 1994: 147). Het beeld van het proefschrift is hier veelzeggend, aangezien een dissertatie over het algemeen met coherentie, logica en doelgerichtheid wordt geassocieerd. Rachel en Douglas hebben allebei juist een voorkeur voor het ondoelmatige en het niet-lineaire. Later zegt Rachel dat zij ook op Flaubert wil promoveren, en meer bepaald op wat de distelvink tijdens de beroemde haardscène in *Madame Bovary* in zijn kooi heeft uitgebroed. Andermaal hebben we hier met een vreemd onderwerp te maken. Wanneer de anonieme rechters tijdens het verhoor een samenvatting van haar proefschrift eisen, antwoordt Rachel dat haar dissertatie er geen heeft. Later vat ze haar samen met het liedje<sup>112</sup> dat de blinde zingt terwijl Emma op sterven ligt (Mutsaers 1994: 260). Dit antwoord moet wellicht duidelijk maken dat haar dissertatie (en allicht ook *Rachels rokje*) nu eenmaal niet te parafaseren valt. Interessant is ook dat Rachel bij de keuze van haar onderwerp voor een 'detail' - de distelvink - kiest. Kortom, ook de verwijzingen naar *Madame Bovary* roepen het digressieve, onverhalige karakter van *Rachels rokje* op.

---

<sup>109</sup> Cf. 'Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière, plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau. Je crois que l'avenir de l'Art est dans ces voies' (Flaubert 1998: 156).

<sup>110</sup> Gustave Flaubert is overigens niet de enige auteur in *Rachels rokje* die een boek over niets wilde schrijven. Mutsaers (1994: 49) alludeert in haar roman immers ook op Édouard Dujardin en zijn bekende roman *Les Lauriers sont coupés*. Dit boek vertelt het verhaal van de vierentwintig jaar oude Daniel Prince, die verliefd is op Léa. We zien zes uur uit zijn leven, maar in die zes uur gebeurt er eigenlijk niets. De roman staat vooral bekend om het procédé van de 'monologue intérieur', dat de ideeën en impressies van David weergeeft. Deze techniek maakt het de lezer mogelijk om zes uur met het personage mee te leven. De nadruk ligt op de subjectieve ervaring. Het is functioneel dat Mutsaers in haar roman naar dit onverhalige verhaal verwijst. Zowel in *Rachels rokje* als in *Les Lauriers sont coupés* spelen verliefdheid en passie een centrale rol. Interessant is echter vooral Dujardins streven om een boek over niets of over bijna niets te schrijven. De allusies op *Les Lauriers sont coupés* en *Madame Bovary* roepen Mutsaers' eigen project op om een roman te schrijven die niet na te vertellen valt, omdat het er niet om de gebeurtenissen gaat, maar om de niet-gebeurtenissen.

<sup>111</sup> Het onderwerp van dit proefschrift alludeert ook op Douglas' homofiele neigingen.

<sup>112</sup> Cf. 'Il souffla bien fort ce jour-là / Et le jupon court s'envola'.

Mutsaers refereert in haar roman overigens niet alleen aan Flaubert, maar ook aan Montaigne, de oervader van het digressief-associatieve essay. De Flaubert-avond waar Rachel en Douglas naartoe gaan, vindt immers niet toevallig plaats in het ‘Maison Montaigne’ (Mutsaers 1994: 214).

### 1.2.9 Voorspel - voorschotel

Een andere metafoor die verband houdt met het ‘uitstellende vertellen’ in *Rachels rokje* is die van het voorspel. In ‘Plooi zestien’ verklapt Rachel een aantal dingen die zich pas veel later zullen afspelen. Daardoor brengt ze de lezers, die haar opmerkingen bij een eerste lectuur onmogelijk kunnen begrijpen, in de war. Opeens merkt Rachel op dat ze anticipeert en zegt: ‘Maar zo ver is het nog niet. We waren pas bij het voorspel’ (Mutsaers 1994: 88). Het beeld van het voorspel past goed bij Mutsaers’ ‘uitstellende vertellen’. Mutsaers stelt het ‘hoofdverhaal’ immers steeds weer uit, zodat men zou kunnen stellen dat de hele roman eigenlijk een soort ‘voorspel’ is zonder climax.

Tijdens het verhoor aan het einde van de roman duikt nog een ander beeld op dat met het voorspel geassocieerd kan worden, met name de tegenstelling tussen voorgerecht en hoofdschotel. Rachel vertelt dat ze met Douglas naar een tunnel in Brussel wil die ‘Dame Blanche’ heet. Ze realiseert zich echter dat vóór het toetje normaliter het voorgerecht en de hoofdschotel komen. Het is dus eigenlijk niet redelijk om met het dessert te beginnen: ‘Later heb ik me nog weleens afgevraagd of die keus wel goed is geweest, het is ten slotte een toetje en om nu een nagerecht als reisdoel te nemen, terwijl je van het voorgerecht nog nauwelijks notie hebt, om van de hoofdschotel maar te zwijgen, dat is even dwaas als in een boek verheugd vooruitlopen op zaken die je nooit te beurt zullen vallen in de werkelijkheid’ (Mutsaers 1994: 286). De laatste zin is een poëtische uitspraak en in deze context ironisch, omdat hij aangeeft wat Rachel permanent doet. Ze stapt bij het vertellen soms abrupt over naar de toekomst of naar het verleden, zodat de lezer de kluts kwijtraakt. Aangezien het in *Rachels rokje* niet om gebeurtenissen draait maar om de manier waarop ze worden ingekleed, kan men deze roman dan ook eerder met een voorspel of een voorgerecht (of een toetje) vergelijken dan met de geslachtsdaad of met een hoofdgerecht.

Het beeld van het voorspel is ook toepasselijk omdat Rachel en Douglas in *Rachels rokje* niet met elkaar naar bed gaan. Er vinden weliswaar enkele pogingen tot toenadering plaats, maar uiteindelijk blijft onduidelijk wat er precies gebeurd is. Op pagina 121, bijvoorbeeld, zoenen ze elkaar bijna, maar de lang verwachte kus wordt uiteindelijk niet gegeven. In ‘Plooi zesendertig’ komt Douglas bij Rachel op bezoek. Rachel ligt in zijn armen en wordt bedwelmd. Wat er echter precies tussen de twee gebeurt, blijft voor Rachel en voor de lezer mistig: ‘Vanaf dat moment herinnerde Rachel zich niet meer wat er was gebeurd of nauwkeuriger uitgedrukt: herinnerde zij zich voornamelijk wat er niet was gebeurd’ (Mutsaers 1994: 199). Andermaal komt de focus te

liggen op het ‘non-event’. Wanneer Rachel een pagina verder champagne uit de koelkast haalt om ‘het’ te vieren, vraagt Douglas: ‘Wat valt er te vieren?’.

Rachel heeft zich reeds als puber een distelvink op een dennentakje in haar liesplooï laten tatoeëren om Douglas zo, zonder woorden, te verleiden. Als volwassene wil ze samen met hem in zijn Bugatti naar Brussel rijden om hem daar de distelvink te laten zien. Op pagina 291 bericht Rachel van hun avontuurlijke tocht. Omdat het sneeuwt loopt de Bugatti op een vluchtheuvel vast, - een romantisch beeld - aangezien Rachel en Douglas elkaar na dertig jaar op een vluchtheuvel weer zijn tegengekomen. Een cryptische passage suggereert dat de twee in de auto<sup>113</sup> met elkaar vrijen, maar uiteindelijk wordt duidelijk dat de scène zich waarschijnlijk niet in werkelijkheid heeft afgespeeld, maar enkel in Rachels verbeelding. De Bugatti heeft de garage immers niet verlaten, Rachel is buiten westen en Douglas heeft haar gered van een koolmonoxyde-vergiftiging. Het is opvallend dat er in *Rachels rokje* wel degelijk sprake is van erotische scènes, maar nooit helemaal duidelijk is wat er zich precies tussen Rachel en Douglas afspeelt. Het ontbreken van expliciete seksscènes is functioneel en sluit aan bij Mutsaers’ suggestieve poëtica. Erotiek is immers iets dat men moeilijk kan beschrijven, men kan er dus beter op alluderen. Door een situatie enkel te evoceren wordt ze erotisch<sup>114</sup>, terwijl een expliciete beschrijving de erotiek zou laten verdwijnen, omdat er niets meer verhuld wordt. In de liefdesdaad is het voorspel een bijzonder spannend moment: ‘Het voorspel wordt gekenmerkt door een inherente spanning tussen zekerheid en onzekerheid, gerichtheid en vaagheid, verlangen en weerbarstigheid, uitstel en vervulling’ (Van Imschoot 2002: 17). Vandaar dat de geslachtsdaad in Mutsaers’ roman telkens weer wordt uitgesteld. Seks zou het verlangen immers opheffen.

Het gegeven dat Rachel en Douglas uiteindelijk niet met elkaar naar bed gaan laat zich echter ook in verband brengen met het ‘uitstellende vertellen’. Net zoals Rachel en Douglas niet tot een seksueel hoogtepunt komen, is er ook op narratief vlak geen echte climax. De liefdesverklaring van Rachel aan Douglas wordt immers voortdurend uitgesteld. Het ‘verhaal’ van Rachels liefdes voor Douglas wordt permanent door commentaren van Rachel onderbroken, net zoals Rachel en Douglas bij hun seksuele activiteiten telkens weer worden gestoord.

### 1.2.10 De inktvis

Eerder heb ik vermeld dat Sabry in haar studie over de digressie enkele metaforen voor de digressie noemt, zoals de wandeling, het wandtapijt of de potpourri (1992: 93). Een andere metafoor is volgens haar de inktvis : ‘La digression a son bestiaire et ses emblèmes, parmi lesquels le monstre,

---

<sup>113</sup> Cf. ‘Een plas melk licht op op je dij. Hij likt het als een dorstig katje op: het takje, het vogeltje, zichzelf, jou. Twee vingers zijn al binnen en draaien razend in het rond. [...] De spasmen van de allereerste keer, maar nu niet als kalf’ (Mutsaers 1994: 294).

<sup>114</sup> Denk in dit verband ook aan Barthes’ theorie van het ‘erotische’ in ‘teksten van genot’. Barthes spreekt van erotiek wanneer iets onthuld, maar tegelijkertijd ook verhuld wordt. Vanuit dit perspectief zijn de passages over Rachel en Douglas geen seksuele maar erotische passages. Ik heb eerder uiteengezet dat Mutsaers ‘erotische’, verleidelijke boeken wil schrijven.

les grotesques, le poulpe, qui est aussi une des figures de la ruse' (1992 : 12). Het gegeven dat de inktvis wordt gebruikt als metafoor voor de digressie heeft wellicht te maken met zijn veranderlijkheid. In het eerste hoofdstuk ( 1. 3) ben ik al ingegaan op het gegeven dat de inktvis een slim dier is dat voortdurend metamorfoseert om aan zijn vijanden te ontkomen. Mutsaers associeert de inktvis met de schrijver, onder meer omdat hij zich met zijn inkt tegelijkertijd verhuult en onthult. Schrijvers hullen zich volgens haar ook in inkt en kunnen niet anders dan zich daardoor bloot te geven. Mutsaers heeft in 1990 een hele reeks inktvis-collages geschilderd. In *Bont* (2002: 68) lezen we dat ze haar schrijverschap als het ware te danken heeft aan een inktvis. Ze droomde immers van de zwarte schaduw van een man die haar strafregels liet schrijven : 'Write little inkfish'. Mutsaers schreef vele tekenvellen vol met deze zin. Onder meer deze merkwaardige droom zou haar ertoe bewogen hebben om van het schilderen definitief naar het schrijven over te stappen.

Wat mij hier voornamelijk interesseert is Sabry's verrassende opmerking dat de inktvis een metafoor is voor de digressie. Mutsaers inktvis-reeks roept dus verschillende associaties op: haar dierenliefde, de inktvis als metafoor voor de schrijver, de fascinatie voor de metamorfose en nu dus ook het procédé van de digressie.

### 1.3 Voorbeelden van digressies

In wat voorafging ben ik uitgebreid op de verschillende metaforen voor de digressieve schriftuur in *Rachels rokje* ingegaan. Daarbij ging het er mij om aan te tonen dat Mutsaers het procédé van de 'omweg als methode' op een bijna dwangmatige manier in de roman tematiseert. De uitweiding is in *Rachels rokje* stijlmiddel en compositieprincipe, maar ook onderwerp. Opvallend is dat het 'uitstellende vertellen' nadrukkelijk tegen andere stijlmiddelen en manieren van schrijven verdedigd wordt. Steeds weer rechtvaardigt Rachel zich voor haar digressieve manier van vertellen. Ik heb reeds gewezen op het feit dat deze sterk apologetische toon soms maakt dat de roman van zijn 'lichtheid' verliest. Zoals we hebben gezien is deze toon typerend voor Mutsaers' schriftuur. Het laatste deel van *Rachels rokje* heeft dan ook niet toevallig de vorm van een verhoor. De grote meningsverschillen tussen Rachel en de anonieme rechters nemen aan het eind van de roman steeds meer de vorm aan van een antagonisme. De rechters worden in de roman immers geconstrueerd als een bedreiging voor Rachels identiteit en dus als een te bestrijden 'vijand'. De rechters beletten Rachel om het verhaal te vertellen zoals ze dat graag had willen doen. Aan de andere kant komt Rachels digressieve manier van vertellen door de rechtlijnige rechters goed uit. De antagonistische kracht heeft met andere woorden ook een constructieve functie. In wat volgt zal ik nu het procédé van het 'uitstellende vertellen' aan de hand van twee concrete voorbeelden illustreren. De eerste passage die ik bespreek is 'Plooi vierentwintig'.

'Plooi vierentwintig' gaat over Rachels bezoek aan Distelvink. Zoals we zullen zien zorgt de digressieve manier van vertellen ervoor dat we over dit bezoek uiteindelijk bijna niets vernemen.

Het begin van de plooi vormt daar al meteen een goede illustratie van. Men zou de situatie als volgt kunnen samenvatten: de puber Rachel staat voor Douglas' deur in Amsterdam en is zenuwachtig omdat ze haar leraar haar liefde wil verklaren. Deze eenvoudige situatie wordt in *Rachels rokje* (1994: 113) met behulp van een liedje uitgebeeld:

- Kaatje, Kaatje ben je boven?
- Ja, mevrouw.
- Wil je me wat beloven?
- Goed mevrouw.
- Tien pond suiker, zes flessen wijn. O, wat zal dat heerlijk zijn!

Rachels commentaar bij dat liedje luidt dan: 'Ha! Als het leven eens een liedje was. Ja! En de liefde een recept. En dan een kok inhuren en elkaar zingend verslinden terwijl de tijd zich koest houdt. Maar zo'n vaart liep het niet, want boven was in dit geval beneden, Kaatje een kind, mevrouw een meneer en een recept was nergens voorhanden, al moet gezegd worden dat Rachel zich grondig had voorbereid' (Mutsaers 1994: 113). Er zijn wel degelijk overeenkomsten tussen Rachels situatie en de situatie van het liedje, maar er zijn ook veel verschillen. Dat maakt de analogie voor de lezer complex en verwarrend. Een dergelijke passage laat zien dat *Rachels rokje* op zijn minst grillig kan worden genoemd. Deze en vergelijkbare passages bevatten 'Leerstellen' en vereisen een aandachtige lectuur. Wolfgang Iser (1971: 18) schrijft in verband met de verschillende technieken die een auteur kan inzetten om de lezer te activeren:

Eine andere Form zum Beispiel, den Leser zu einer größeren Kompositionsleistung anzureizen, besteht darin, mit einzelnen Schnitten unvermittelt neue Personen einzuführen, ja, ganz andere Handlungsstränge beginnen zu lassen, so dass sich die Frage nach den Beziehungen zwischen der bisher vertrauten Geschichte und den neuen, unvorhersehbaren Situationen aufdrängt. Daraus ergibt sich dann ein ganzes Geflecht möglicher Verbindungen, deren Reiz darin besteht, dass nun der Leser die unausformulierten Anschlüsse selbst herstellen muss.

Kortom, de lezer moet de verbanden tussen Rachels verhaal en het liedje zelf leggen. Dergelijke passages hebben hierdoor een grote expressieve kracht. Na deze cryptisch-suggestieve inleiding lezen we hoe Rachel langzaam de trap van Douglas' huis opklimt. Omdat ze erg nerveus is, begroet ze Douglas met de onromantische woorden 'Dag, meneer', wat uiteraard niet bij haar plan past om hem haar liefde te verklaren. De gang van de handeling wordt dan ook abrupt onderbroken. De verteller laat de puber Rachel immers terug naar beneden gaan om de begroeting over te doen: 'Terug naar de onderste tree'. Na een eerder verhalend gedeelte krijgen we dan plotseling een beschouwend gedeelte. Deze passage vormt een goed voorbeeld van de associatiedrift in de roman. Rachel vraagt zich af of je als puber je leraar bij de voornaam kunt noemen. Deze vraag brengt haar dan bij het thema 'Alles En Iedereen Eerlijk Bij De Naam Noemen' (Mutsaers 1994: 114). Over dit thema weidt ze meer dan een pagina uit. Zo gaat ze onder meer in op het feit dat tandartsen tegenwoordig alles op hun rekening verantwoord en op de seksuele voorlichting die door het 'Alles En Iedereen Eerlijk Bij De Naam Noemen' depoëtisering teweegbrengt, op het idee dat het niet per se leuk is als op een pakje soep alle E-nummers vermeld worden, en over brood met broodverbeteraar. De uitweiding is kritisch en polemisch, en behoort tot de vele passages waarin

Rachel illustreert waarom de zogenaamde vooruitgang in haar ogen eerder een teruggang is. Ze laat zien dat kennis vaak een depoëtiserend effect heeft. De passage heeft een sterk essayistisch karakter en zou dan ook heel goed in *Zeepijn* kunnen staan. Ze vormt hoe dan ook een goed voorbeeld voor het wijdlopijge vertellen in de roman.

Na de kritiek op het ‘Alles En Iedereen Eerlijk Bij De Naam Noemen’ keren we opeens weer naar de ‘hoofdhandeling’ terug: ‘Maar ik hoor gestommel. Misschien heeft Rachel intussen de bovenste tree weer bereikt en trappelt ze om bij hem binnen te gaan: Wie houdt haar tegen? Ik niet’ (Mutsaers 1994: 116). Vermeldenswaardig is dat de indruk wordt gewekt dat het verhaal tegelijkertijd digressief en progressief is. Hier wordt immers gesuggereerd dat de handeling gewoon doorloopt terwijl de verteller met een uitweiding bezig is. Dit idee vindt men ook in Laurence Sternes *Tristram Shandy*, het prototype van de digressieve roman. De laatste zin van ‘Plooi vierentwintig’ (‘Wie houdt haar tegen? Ik niet.’) is grappig en ironisch. Men zou immers kunnen zeggen dat de verteller Rachel het personage Rachel wel degelijk tegenhoudt, omdat ze in plaats van het verhaal op een lineaire manier te vertellen over alles en nog wat uitweidt. Hierdoor komen we in ‘Plooi vierentwintig’ eigenlijk niets over Rachels bezoek aan Distelvink te weten. De lezer zal tot ‘Plooi achtentwintig’ geduld moeten oefenen om meer over het bezoek te weten te komen.

Een tweede voorbeeld van Mutsaers’ digressieve schrijftuur is het verhoor in het laatste deel van de roman. Zoals bekend wordt de volwassen Rachel aan het einde van de roman door anonieme rechters verhoord. Daarbij moet Rachel alles vertellen over haar laatste dagen met Douglas, zodat de rechters kunnen antwoorden op de vraag wie schuldig is aan Douglas’ dood. Ze stellen dan ook vrij precieze vragen. Rachel probeert die vragen te beantwoorden, maar weidt zoals gewoonlijk permanent uit, zodat de rechters de draad voortdurend kwijt zijn. Rachels digressieve manier om op de directe vragen van de rechters te antwoorden heeft meerdere functies. Een van deze functies is te laten zien dat het antwoord op een schuldvraag<sup>115</sup> niet zo gemakkelijk te geven is. Het is dan ook niet verbazend dat dé schuldvraag in de roman uiteindelijk niet beantwoord wordt. Rachel weidt onder meer uit over de kerstboom, de onrechtvaardige behandeling van dieren en de nadelen van de

---

<sup>115</sup> Cf: ‘Maar dat gaat zomaar niet, de Van Slingelandroute bestaat ook en dat is toevallig de mijne. Het antwoord op de schuldvraag, heren rechters, is nooit kaarsrecht geweest’ (Mutsaers 1994: 245).

De naam Van Slingelandroute is een intratekstuele allusie op Mutsaers’ tekst ‘Omdat ik geen Pinokkio ben’. Deze tekst is een bijdrage van Mutsaers aan een nummer van *De Revisor* over het ‘Geschreven Zelfportret’. In ‘Omdat ik geen Pinokkio ben’ is er sprake van de Vanslingelandstraat. Ook uit deze bijdrage spreekt Mutsaers’ afkeer van het rechtstreekse en het rechtlijnige: ‘De mensen laten zich wat graag door mij thuis brengen, liefst gratis. Alleen, ze zitten nog geen seconde bij mij in de auto of ze wijzen me de snelweg aan. Alsof ik die zelf niet kon vinden. Ze vergeten altijd weer dat ik eerst hout moet halen. [...] Als ze dat nou eens wouen begrijpen met die rooie draadmentaliteit van hen, maar nee hoor: ‘Je rijdt om.’ Wat ik derhalve ook doe. Maar trek eerst je bergschoenen maar aan’ (Mutsaers 1993: 16). In de *Revisor*-bijdrage wordt duidelijk dat de ik-verteller altijd door de Van Slingelandstraat moet als ze hout wil halen, omdat zich in deze straat een haardenzaak bevindt. De rit door deze straat is echter geen plezier, aangezien er ook dieren worden vermoord: ‘O, treurigste straat van de wereld dat uitgerekend jij mij op het lijf geschreven bent! Het is niet eens een straat, meer een doolhof. Links worden dieren dood gemaakt, voor je, achter je, opzij. Veewagens rijden af en aan. Koeien worden bouillonblokjes, schapen koosjer, palingen delicatessen’ (Mutsaers 1993: 16). Wanneer Rachel in *Rachels rokje* stelt dat de Van Slingelandroute haar route is, dan alludeert ze niet enkel op haar voorliefde voor het slingerige, het kronkelige, maar dus ook op haar verdediging van de dieren die in deze straat dagelijks gedood worden.



voortgang. Opvallend is daarbij dat ze uiteindelijk altijd naar één bepaald thema terugkeert. Dat thema is de poëzie en andere onderwerpen die met kunst in verband staan. De rechters verwijten haar dan ook<sup>116</sup>: ‘Het spijt ons mevrouw, dat we het zeggen moeten maar nu zijn we voor de zoveelste maal van de plaats van handeling afgedwaald en bij de poëzie beland, aan ons kan het niet liggen’ (Mutsaers 1994: 244). Zo heeft Rachel het onder andere over Djuna Barnes en Putzi Hanfstaengl (220), over Majakowski (221), Marina Tsvetajeva (221), Rilke (222), Leonora Carrington (235), het *Dagboek van een kamermeisje* van Bunuel (238), Hans Sachs (246), Kleist en *Penthesilea* (247), Flaubert en *Madame Bovary* (258), Pinokkio (266), Karel Jonckheere (275), Montaigne (277) en Albert Kahn (303).

Rachels vele uitweidingen over poëzie en andere artistieke onderwerpen hebben verschillende functies. Een aantal van de hierboven genoemde auteurs kunnen om de een of andere reden met het nazi-regime worden geassocieerd.<sup>117</sup> Door naar hen te verwijzen roept Mutsaers indirect de problematiek van de Tweede Wereldoorlog, het politiek correcte denken en de schuldvraag op. Voorts evoceren de vele digressies over poëzie en kunst in *Rachels rokje* een bont en fantasievol universum. De auteurs, kunstenaars en literaire personages waar Mutsaers’ roman naar verwijst fungeren als een soort creatieve ‘Gegenwelt’, die overigens sterk herinnert aan de wereld van de fantasievolle en chaotische vader. Het is alsof Rachel deze ‘Gegenwelt’ construeert in het kader van haar strijd tegen het ‘doel-middel’-denken en tegen het nuchtere, pragmatische discours van de communis opinio en de rechters. De tegenstelling tussen beide discourses in *Rachels rokje* komt goed tot uiting in de volgende passage over een gedicht van Marina Tsvetajeva (Mutsaers 1994: 244) dat luidt:

Bij mijn dennenboom, de rode,  
druppelt hete hars weg, traag -  
zo scheurt in een nacht van grootheid  
door mijn hart een zaag.

De reactie van de fantasieloze rechters op het gedicht is typerend: ze merken op dat rode dennenbomen niet bestaan. De creatieve Rachel is het daarmee uiteraard niet eens: ‘Zodra ze met bloed zijn opgeschreven wel’ (Mutsaers 1994: 244). De rechters raken door Rachels fantasievolle logica de kluts kwijt en eisen meer realisme en rechtlijnigheid<sup>118</sup>. Het is geen toeval dat Rachel in haar uitweidingen steeds opnieuw bij de poëzie en de literatuur belandt. De wereld van de poëzie roept immers het tegendeel van de rechtlijnige wereld van de rechters op. Neemt men de vragen en

<sup>116</sup> Cf. ook: ‘Van poëzie hebben we geen verstand dus die laten we erbuiten, maar wist u dat Hitler een hond bezat’ (Mutsaers 1994: 220). Of: ‘Wij zeiden het al: van poëzie hebben we geen verstand en toch komt u er telkens op terug. Zo komen we geen stap verder’ (Mutsaers 1994: 221).

<sup>117</sup> Zo bijvoorbeeld Djuna Barnes, Marina Tsvetajeva en Heinrich Kleist. Cf. : ‘En arme Kleist! Dat hij zich heeft gezeftmoord met zijn geliefde erbij, wat kan het ze allemaal schelen – Henriette Vogel had toch baarmoederkanker nietwaar, en zelf was hij waarschijnlijk al uitgeschreven – maar dat hij het gewaagd heeft daar de oevers van de Wannsee bij te betrekken, diezelfde Wannsee... een beschaafd mens spreekt daar zijn afschuw over uit’ (Mutsaers 1994: 247). Of: ‘Ja, dat heb ik uit de biografie van Tsvetajeva ook begrepen. Werd de mond gesnoerd omdat ze getrouwd zou zijn met een foute man’ (Mutsaers 1994: 243).

<sup>118</sup> Cf. : ‘Al dat gerommel met de werkelijkheid, straks verdwijnen we gezamenlijk nog in een vuurrood dennebos en wat dan’ (Mutsaers 1994: 244).

de commentaren van de anonieme rechters tijdens het verhoor onder de loep, dan valt op dat hun bezigheden zich voornamelijk situeren binnen de cartesiaanse logica: het gaat hun hoofdzakelijk om volledigheid, hiërarchie en deductie. De rechters schrijven dan ook alles op<sup>119</sup>, sommen dingen en feiten op<sup>120</sup>, vatten samen (1994: 260), maken een tussentijdse balans op (1994: 274), proberen conclusies te trekken, enzovoorts. Men kan stellen dat Rachel haar digressies over poëzie en literatuur bewust inzet in haar strijd tegen de rationele rechters en hun doel-middeldenken. De digressieve manier van vertellen is dus ook een discursieve strategie die kadert in Mutsaers' ideologische strijd tegen bepaalde discoursen.

#### 1.4 Excursie over Sternes *Tristram Shandy*

For in this long digression which I was accidentally led into, as in all my digressions (one only excepted) there is a masterstroke of digressive skill, the merit of which has all along, I fear, been overlooked by my reader, - not for want of penetration in him, - but because 'tis an excellence seldom looked for, or expected indeed, in a digression; - and it is this. That tho' my digressions are all fair, as you observe, - and that I fly off from what I am about, as far, and as often too, as any writer in *Great Britain*; yet I constantly take care to order affairs so that my main business does not stand still in my absence.' (Sterne 1967: 53)

Alvorens in te gaan op de functies van het digressieve vertellen in *Rachels rokje* bespreek ik eerst kort een boek dat als hét prototype van het 'uitstellende vertellen' kan worden beschouwd, met name Laurence Sterne's *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. De Russische formalist Victor Sjklovsky beschouwde dit boek als de toetssteen van het romangenre omdat Sterne in zijn tekst een reeks narratieve procédés blootlegt en ze op hun kop zet. Ik zal een aantal overeenkomsten aanwijzen tussen de digressieve manier van vertellen in Sterne's roman en in Mutsaers' roman. Dit zal ons toelaten beter te antwoorden op de vraag welke functies een excessief digressieve schrijftuur kan vervullen

<sup>119</sup> Cf. '- En waarom zit u alles op te schrijven ?

- Om het straks des te beter op te kunnen tellen.
- En waarom moet alles worden opgeteld ?
- Om te kijken wat de uitkomst is' (Mutsaers 1994 : 233).

<sup>120</sup> In de volgende passage (1994 : 231) zien we bijvoorbeeld hoe de rechters proberen alles op een rijtje te zetten. Rachel onderbreekt hen voortdurend en subverteert zodoende het verhoor van de rechters en hun manier van denken:

- '- Mag ik weten wat de uitkomst is ?
  - Daartoe zullen we eerst alles op een rijtje moeten zetten.
  - Ga uw gang.
  - Punt een: u bent gek op laarzen.
- Onzin, het enige wat ik weleens heb gedaan is mijn laarzen oppoetsen tegen de wereld. Is dat nou zo erg ? Zelfs in Amerika krijg je daar geen doodstraf voor.
  - U bent dus stapelgek op laarzen. De mannen met wie u dweept
  - Wie zijn dat ? Ik dweept niet met mannen, heb het nooit gedaan ook.
- De familie Hagedoorn denkt anders over uw schwärmerische natuur. Maar mogen we ons rijtje nu even afmaken ? De mannen met wie u dweept zijn dat ook.
  - Wat ?
- Gek op laarzen. Nu moet u ons niet meer interrumpen anders gaat de continuïteit van het rijtje verloren. Opnieuw'

Mutsaers verwijst in ‘Plooi vijf’ van *Rachels rokje* naar *Tristram Shandy*. Deze plooi is poëticaal getint. Hij gaat immers onder meer over het feit dat Rachel het in de roman over zesendertig oesters<sup>121</sup> heeft, maar dan later in de roman niet meer op terugkomt. Het gat hier dus zoals dat zo vaak in de roman het geval is, over het schrijven zelf. Rachel zegt in dit verband: ‘Een zwarte bladzijde is zo geschreven’ (Mutsaers 1994: 39), en verwijst daarmee ongetwijfeld naar de beroemde zwarte pagina in *Tristram Shandy* die de dood van de dominee Yorick uitbeeldt (Marc Kregting 2000: 16). Het is wellicht geen toeval dat Mutsaers in haar roman op Sternes magnum opus alludeert, *Tristram Shandy* is immers een performatieve belichaming van een discursieve digressiecultuur<sup>122</sup>.

*Tristram Shandy* heeft de vorm van een fictieve autobiografie. Tristram Shandy wil in zijn boek het verhaal van zijn leven vertellen, maar weidt daarbij voortdurend uit. De uitweiding is dan ook hét vormprincipe van de roman. De digressies komen zoals bij Mutsaers voornamelijk via de associatie tot stand. Tristram wil zijn verhaal beginnen bij het begin, maar daarvoor moet hij ver teruggrijpen. Zo komt het dat het hoofdverhaal<sup>123</sup> – een term die in deze anti-systematische roman evenmin als in *Rachels rokje* echt van toepassing is – pas op pagina 247 (van de in het totaal 478 pagina’s) inzet, om dan meteen weer onderbroken te worden. Hierdoor lijkt het boek helemaal geen begin te hebben (Sabry 1992: 153). Sterne heeft zoals vele ‘digressiekunstenaars’ blijkbaar een afkeer van het beginnen. Wanneer Tristram het negende boek van zijn roman begint met het citaat<sup>124</sup>: ‘Non enim excursus hic eius, sed opus ipsum est’ (Sterne 1982: 702) dan is dat functioneel. In vertaling luidt deze zin immers: ‘Dit is geen uitweiding maar het werk zelf’. Deze poëtische uitspraak slaat niet enkel op het negende boek, maar op de hele roman, en vormt een aanwijzing voor de lezer die door al die uitweidingen de kluts is kwijtgeraakt. Vermeldenswaardig is niet alleen het bijzondere begin, maar ook het abrupte, willekeurig lijkende einde van het boek: ‘L-d! Said my mother, what is all this story about? - A COCK and a BULL, said Yorick – And one of the best of its kind, I ever heard’ (Sterne 1967: 478). De lezer verwacht niet dat het verhaal op dit moment eindigt en is wellicht gefrustreerd: ‘Devant l’explicit de *Tristram Shandy*, on est en effet tenté de se demander s’il s’agit d’un mot de la fin ou d’une coupure arbitraire’ (Sabry 1992: 184).

---

<sup>121</sup> Cf. ‘maar als je met eigen ogen ziet hoe je pen, ter typering van wat dan ook, rustig zesendertig oesters op een balkon neerschrijft om ze goed te houden in de winterkou, en hoe diezelfde oesters al een paar alinea’s later compleet aan hun lot worden overgelaten omdat ze niet langer van pas komen, zul je moeten toegeven: dát is pas kaltstellen.’ (Mutsaers 1994: 39).

<sup>122</sup> Cf.: ‘Eine fiktive Autobiographie die als performative Verkörperung einer diskursiven ‘Abschweifungskultur’ erscheint’. In: Uwe Wirth ‘Die Schnittstelle zwischen Riss und Sprung. Vom herausgerissenen Manuskript zum Hypertext-Link. Eine mediengeschichtliche Untersuchung von Sternes *Tristram Shandy* und E.T.A. Hoffmans *Lebensansichten des Kater Murr*’. <http://www.uni-frankfurt.de/~wirth/texte/Wirthlink.htm> [7 oktober 2004].

<sup>123</sup> Cf. ‘FROM this moment I am to be considered as heir-apparent to the *Shandy* family — and it is from this point properly, that the story of my LIFE and my OPINIONS sets out. With all my hurry and precipitation, I have but been clearing the ground to raise the building — and such a building do I foresee it will turn out, as never was planned, and as never was executed since *Adam*.’ (Sterne 1967: 247)

<sup>124</sup> Vreemd genoeg staat dit citaat niet in de Engelstalige versie die ik heb gelezen (Sterne 1967), maar wel in een Duitse vertaling die in 1982 als pocketuitgave is verschenen (Sterne 1982). Ik haal het citaat hier niettemin aan omdat het goed aansluit bij de thematiek van de digressieve schriftuur.

De slotpassage is ambigu, ze slaat immers ook op de roman zelf. Net zoals de moeder vraagt de lezer zich wellicht af wat hij daar voor een raar verhaal leest. Opnieuw blijkt hier dat digressieve auteurs een afkeer hebben van het begin en het einde.

Natuurlijk vereist een digressieve schrijftuur als die van *Tristram Shandy* een actieve lezer. Sterne dwingt zijn lezers immers permanent om de ‘Leerstellen’ in de tekst te vullen. Hij daagt de verbeeldingskracht van de lezer keer op keer uit. Zo laat hij in het vierde boek een hoofdstuk<sup>125</sup> compleet vallen en stelt dat de roman juist door dat ontbrekende stuk perfect wordt. Het idee van de ‘veelbetekende leegte’, het non-event speelt dus ook bij Sterne een centrale rol. Sterne gebruikt ook vaak asterisken. Geregeld staan er in het midden of aan het einde van een hoofdstuk sterretjes in plaats van tekst. De lezer moet zich dan voorstellen wat op deze pagina had moeten staan. Roger B. Moss (1981: 199) schrijft in verband met de interpunctie in *Tristram Shandy* dan ook: ‘the asterisk signalizes meaningful emptiness’. Bij het lezen van *Tristram Shandy* frappeert niet alleen het overmatige gebruik van asterisken, maar ook de overdaad aan liggend streepjes. Het gedachtestreepje past goed bij het ‘uitstellende vertellen’. Het heeft een storende, subversieve functie. Ross (1981: 195) associeert de gedachtestreep met abruptheid en onregelmatigheid: ‘Even supposing you see punctuation as an expression of logical, rather than physical, processes, the dash still remains obstinately unassimilable by being a sign of a-logical thought’. Op vergelijkbare aspecten van de interpunctie in *Rachels rokje* ga ik verderop nog in (hoofdstuk 3 B 4).

Terwijl in Mutsaers’ roman alles draait om de uiteindelijk nooit afgelegde liefdesverklaring van Rachel aan Douglas, gaat het in Sterne’s roman over Tristrams leven. Door de vele uitweidingen verneemt de lezer over dit leven uiteindelijk ook niet zo veel. Zoals in Mutsaers’ roman is de uitweiding bij Sterne niet alleen een stijlmiddel en een vormprincipe, maar ook een onderwerp van de tekst zelf. *Tristram Shandy* is dan ook een in hoge mate zelf-reflexief boek. Sterne thematiseert het digressieve schrijven in zijn roman op vele verschillende manieren. Net als Mutsaers gebruikt hij diverse poëtische metaforen en levert hij de lezer zo een impliciete gebruiksaanwijzing voor de lectuur van zijn op het eerste gezicht heel chaotisch lijkende boek. Zo steekt Sterne net zoals Mutsaers de draak met de opvatting van het verhaal als rechte lijn<sup>126</sup>. Een heel bekende passage (Sterne 1967:347) is het moment waarop Tristram de verhaallijnen van de verschillende boeken van zijn roman uittekent. Sterne maakt in zijn roman herhaaldelijk gebruik van ‘extraverbale’ elementen<sup>127</sup> zoals tekeningen, een zwarte pagina, een witte pagina, sterretjes,

---

<sup>125</sup> Cf.: ‘— No doubt, Sir, — there is a whole chapter wanting here — and a chasm of ten pages made in the book by it — but the bookbinder is neither a fool, or a knave, or a puppy — nor is the book a jot more imperfect (at least upon that score) — but, on the contrary, the book is more perfect and complete by wanting the chapter, than having it, as I shall demonstrate to your reverences in this manner.’ (Sterne 1967: 230)

<sup>126</sup> Cf.: ‘A sudden impulse comes across me — drop the curtain, *Shandy* — I drop it — Strike a line here across the paper, *Tristram* — I strike it — and hey for a new chapter.

The deuce of any other rule have I to govern myself by in this affair — and if had one — as I do all things out of all rule — I would twist it and tear it to pieces, and throw it into the fire when I had done — Am I warm? I am, and the cause demands it — a pretty story! Is a man to follow rules — or rules to follow him?’ (Sterne 1967: 204)

<sup>127</sup> Op pagina 445 waaiert de korporaal met een stok door de lucht. De beweging die hij daarbij maakt wordt in

gedachtestreden... om dingen op te roepen die blijkbaar niet door de taal gezegd kunnen worden. De arabesken die Tristram tekent, beelden de digressieve manier van schrijven in de vijf eerste boeken uit. Tristram belooft de lezer weliswaar dat hij zich zal beteren, maar die heeft inmiddels door dat hij ook in het vervolg zo'n digressieve schrijftuur kan verwachten:

In this last volume [het vijfde boek] I have done better still — for from the end of *Le Fever's* episode, to the beginning of my uncle *Toby's* campaigns, — I have scarce stepped a yard out of my way.

If I mend at this rate, it is not impossible — by the good leave of his grace of *Benevento's* devils — but I may arrive hereafter at the excellency of going on even thus:

---

which is a line drawn as straight as I could draw it, by a writing-master's ruler (borrowed for that purpose), turning neither to the right hand or to the left. (Sterne 1967: 348)

*Tristram Shandy* bevat nog andere metaforen voor het 'uitstellende vertellen' zoals de metafoor van de dans<sup>128</sup>, die ook in *Rachels rokje* terugkeert. *Tristram Shandy* probeert zelfs om de beweging van het dansen te imiteren. Het eerder besproken idee dat een dans een beweging ter plaatse zonder vast begin- en eindpunt is sluit goed aan bij het compositieprincipe van Sterne's roman. Dit spel met begin en einde roept zoals gezegd onder meer het idee van een zekere 'open-endedness' op.

In het zevende boek reist Tristram naar Frankrijk. Ook de manier waarop hij reist (en waarop hij over zijn reis bericht) kan als een metafoor worden gelezen voor het digressieve karakter van de roman<sup>129</sup>. Een ander beeld darvoor zijn de chaotische kaarten van oom Toby. Eén van oom Toby's hobbies is het ontwerpen van kaarten. Daarmee speelt hij dan veldslagen na. De chaotische<sup>130</sup> manier waarop Toby zich met zijn kaarten en de oorlog bezighoudt, roept het labyrintische van Sterne's 'uitweidingspoëtica' op. Een andere metafoor die door de hele roman wordt gebruikt, is die van het stokpaardje. Tristram heeft het in de eerste plaats over de stokpaardjes van andere personages, zoals de voorliefde van oom Toby voor de oorlog of de voorliefde van zijn vader Walter Shandy voor theorieën. Deze passages over stokpaardjes roepen echter ook Tristram's eigen stokpaardjes op. Een ervan is zeker zijn grillige manier van vertellen. Fritz Gysin (1983: 57-58) brengt het woord 'stokpaardje'<sup>131</sup>, en de verschillende betekenissen ervan in verband met de

---

*Tristram Shandy* uitgebeeld door een kronkelige lijn. Deze lijn herinnert uiteraard ook aan de grillige, niet-lineaire schrijftuur.

<sup>128</sup> Cf.: 'I danced it away from *Lunel* to *Montpellier* — from thence to *Pesqnas*, *Beziers* — I danced it along through *Narbonne*, *Carcasson*, and *Castle Naudairy*, till at last I danced myself into *Perdrillo's* pavillion, where pulling out a paper of black lines, that I might go on straight forwards, without digression or parenthesis, in my uncle *Toby's* amours — I begun thus —' (Sterne 1967: 394).

Zie in dit verband bijvoorbeeld ook de pagina's 28, 75 en 361 in Sterne (1967).

<sup>129</sup> Cf. hierbij: 'IT is a great inconvenience to a man in a haste, that there are three distinct roads between *Calais* and *Paris*, in behalf of which there is so much to be said by the several deputies from the towns which lie along them, that half a day is easily lost in settling which you'll take' (Sterne 1967: 351).

<sup>130</sup> Cf.: ' — stop! my dear uncle *Toby* — stop! — go not one foot farther into this thorny and bewildered track, — intricate are the steps! intricate are the mazes of this labyrinth ! intricate are the troubles which the pursuit of this bewitching phantom KNOWLEDGE will bring upon thee. — O my uncle; — fly — fly, fly from it as from a serpent.' (Sterne 1967: 65)

<sup>131</sup> 'the artificial horse of the morris-dance, although it is usually not mounted but put on or stepped into, provides the brisk movement, the amble and caper, and dus the capriciousness of the Shandean hobbyhorse; the horse on the merry-go-round conveys the rider's feeling of pleasure and pride that is usually observed on the fair-ground, but also the idea of moving round in a circle; and the rocking horse suggests the childlijke quality that resides in the image

grillige schriftuur van de roman. Hij associeert onder meer de zigzaggende manier waarop men zich op een stokpaardje verplaatst met de onvoorspelbare wijze waarop Tristram zijn verhaal vertelt. De roman bevat dan ook een poëticaal getinte passage waarin Tristram wordt opgevoerd als een ruiter die wild met zijn paard rondgaloppeert. Het galopperen kan daarbij geassocieerd worden met Sternes 'poëtica van het uitweiden' en met de gedreven, driftige manier waarop hij zijn verhaal vertelt:

WHAT a rate have I gone on at, curvetting and frisking it away, two up and two down for four volumes together, without looking once behind, or even on one side of me, to see whom I trod upon! — I'll tread upon no one — quoth I to myself when I mounted — I'll take a good rattling gallop; but I'll not hurt the poorest jackass upon the road. (Sterne 1967: 216)

Eerder heb ik het in verband met *Rachels rokje* gehad over het beeld van het voorspel en over het feit dat er in Mutsaers' roman niet echt sprake is van een climax, noch op inhoudelijk niveau (de twee personages hebben geen seks met elkaar), noch op narratologisch vlak (er is niet echt sprake van een plot). Iets soortgelijks kunnen we ook zeggen over *Tristram Shandy*. Het rare verhaal van Tristrams verwekking is in dit verband bijzonder interessant. Helemaal aan het begin van de roman brengt Tristram verslag uit van de rare manier waarop hij werd verwekt. Zijn moeder onderbrak zijn vader tijdens de geslachtsdaad om hem te vragen of hij het uurwerk<sup>132</sup> wel had opgewonden. De vader werd met andere woorden bij de verwekking van Tristram gestoord, wat meteen het centrale motief van de storing, de digressie in de roman aankondigt. Hans C. Werner verwijst in zijn studie over niet-lineaire patronen in Sternes roman naar Bruce Stovel, die opmerkt dat *Tristram Shandy* met een onderbreking begint, met een onderbreking eindigt en dat Tristram de onderbreking in oneindig vele variaties gebruikt om zijn verhaal te vertellen: 'Tristram's novel begins with (in a punning sense, at least) *coitus interruptus* and proceeds by *discursus interruptus*' (Stovel geciteerd in Werner 1999: 149). De *coitus interruptus* roept het onderwerp op van de interruptie, het intermezzo en de digressieve schriftuur. Vaak is het zo dat wanneer Tristram de lezer een bepaald verhaal wil vertellen, het verhaal steeds vaker wordt gestoord wanneer het 'hoogtepunt' ervan dichterbij komt. Zoals gezegd is Tristram, ook en in het bijzonder als verteller, nogal chaotisch. Tristram tracht in de roman dan ook een verklaring te vinden voor zijn grillige karakter. Volgens hem houdt dit verband met de specifieke omstandigheden van zijn conceptie. De juiste stemming van de ouders bij de conceptie is volgens hem immers van cruciaal belang. Hij legt overigens ook een verband tussen zijn grillige karakter en zijn naam<sup>133</sup>.

---

and at the same time adds the backward and forward movement that is typical of all 'hobbyhorsical' endeavors in the novel'. Gysin (1983: 57-58).

<sup>132</sup> Cf.: 'Pray, my Dear, quoth my mother, *have you not forgot to wind up the clock?* ——— *Good G —!* cried my father, making an exclamation, but taking care to moderate his voice at the same time, ——— *Did ever woman, since the creation of the world, interrupt a man with such a silly question?* Pray, what was your father saying? ——— Nothing.' (Sterne 1967: 3-4)

<sup>133</sup> Opvallend is het belang dat Tristram hecht aan namen. Hij gelooft blijkbaar in een soort (magische) samenhang tussen een naam en tussen het karakter van de drager ervan (Sterne 1967: 39). Interessant is hoe Tristram aan zijn vreemde naam is gekomen. Walter Shandy had eigenlijk de naam Trismegistus voor zijn zoon uitgekozen. Susannah, die de keuze van de vader moet meedelen, herinnert zich die naam echter niet meer helemaal en maakt er

Een laatst aspect van de digressieve schrijftuur van *Tristram Shandy* dat relevant kan zijn voor de diverse functies van uitweidingen is het verband dat in Sternes boek wordt gelegd tussen uitweidingen en leven, beweeglijkheid. In hoofdstuk 22 van het eerste boek stelt Tristram:

Digressions, incontestably, are the sunshine; — they are the life, the soul of reading! — take them out of this book, for instance, — you might as well take the book along with them; — one cold eternal winter would reign in every page of it ; restore them to the writer ; —he steps forth like a bridegroom,—bids All-hail ; brings in variety, and forbids the appetite to fail. (Sterne 1967: 53)

Een digressieve, anti-systematische schrijftuur evocert vitaliteit. Sterne schrijft met zijn ‘uitstellende vertellen’ onder meer aan tegen stilstand en stagnatie, en in zekere zin wellicht ook tegen de dood. Eerder heb ik vermeld dat Tristram op een gegeven moment naar Frankrijk reist. Zijn reis<sup>134</sup> is een vlucht voor de dood. In Frankrijk reist hij van de ene stad naar de andere en maakt daarbij een aantal omwegen. Deze chaotische manier van reizen<sup>135</sup> kan worden beschouwd als een strategie om de dood op een afstand te houden.

Kortom, de hierboven beschreven discursieve strategieën van het ‘uitstellende vertellen’ laten zien dat het doorbreken van lineariteit en van de conventies van het realisme geen uitvinding is van het postmodernisme. De digressieve logica was al een essentieel kenmerk van de romantiek. Ik heb reeds verwezen naar Friedrich Schlegel en zijn theorie over de arabeske. Mutsaers verwijst in haar postmoderne roman naar het prototype van de digressieve tekst en schrijft zich daarmee in in de literaire traditie van de digressieve roman.

### 1.5 Enkele functies van Mutsaers’ digressieve schrijftuur

De vele uitweidingen in *Rachels rokje* zijn in verschillende opzichten functioneel. Eén belangrijke functie van de digressies is de weergave van subjectiviteit. Ze laten immers zien wat zich allemaal in Rachels hoofd afspeelt. Rachel is verliefd op Douglas. Verliefdheid is een bijzondere, nogal chaotische toestand die men moeilijk kan beschrijven<sup>136</sup>. De vele digressies roepen iets op van Rachels ‘het verliefde spreken’. In de wereld van de verliefde heerst een uitzonderingstoestand. Alles krijgt er immers een betekenis. Rachels uitweidingen zijn niet logisch binnen het kader van de cartesiaanse logica, in een logocentrisch kader, maar wel binnen het kader van haar verliefdheid,

---

Tristramgustus van. Zo komt het dat het kind uiteindelijk per vergissing Tristram wordt gedoopt (Sterne 1967: 209). Tristram maakt dit misverstand medeverantwoordelijk voor zijn grillige karakter.

Zoals gezegd spelen namen in *Rachels rokje* eveneens een essentiële rol. Rachels naam, bijvoorbeeld, bestaat uit een vreemde combinatie. Terwijl haar voornaam Joods is en ‘ooi’ betekent, klinkt haar achternaam ‘Stottermaus’ Duits en verwijst hij naar een muis. Rachel maakt haar naam medeverantwoordelijk voor haar situatie en is jaloers op Bretons personage Nadja omdat haar naam het begin van het Russische woord ‘hoop’ bevat: ‘Daarom kun je veel beter een kiem van Russische hoop in je naam dragen dan een lexicaal tot wasdom gekomen Duitse wraak’ (Mutsaers 1994: 84). Het belang van de naamgeving is dus een verdere overeenkomst tussen Sternes en Mutsaers’ roman.

<sup>134</sup> Zijn grillige reisverhalen kunnen overigens ook worden gelezen als een parodie op traditionele reisliteratuur.

<sup>135</sup> Cf. ‘IT is a great inconvenience to a man in a haste, that there are three distinct roads between *Calais* and *Paris* [...] First the road by *Lisle* and *Arras*, which is the most about — but most interesting and instructing. The second, that by *Amiens*, which you may go, if you would see *Chantilly*—— And that by *Beauvais*, which you may go, if you will.

For this reason a great many chuse to go by *Beauvais*.’ (Sterne 1967: 351)

<sup>136</sup> Ik denk hier aan Roland Barthes, die in *Fragments d’un discours amoureux* heeft gepoogd het gevoel van de verliefde op te roepen.

van haar 'logica van het gevoel'. In 'Skatsjok' wordt de techniek van de associatieve digressie die de hele roman beheerst, tot in het extreme doorgedreven. Mutsaers hanteert hier immers het bekende procédé van de *stream of consciousness* om Rachels toestand na Douglas' dood op te roepen. In een drie en een halve bladzijde lange zin zonder punt rijgt de verliefde Rachel associaties aan elkaar. Deze typisch modernistische vertelvorm, die overigens ook aan de schrijftuur in *Tristram Shandy* herinnert, geeft de wanorde van Rachels verliefde geest treffend weer. De eindeloze uitweidingen in *Rachels rokje* leggen de focus dus op de subjectieve werkelijkheid<sup>137</sup> van de personages.

We kunnen de vele uitweidingen in de roman ook in verband brengen met het typisch postmoderne plezier aan de ontregeling. Uit *Rachels rokje* spreekt duidelijk een zeker plezier aan het subverteren van de klassieke verhaalstructuur en aan het doorbreken van de verwachtingspatronen van de lezers. Zo zegt de verteller provocerend: 'Amuseer je liever met een rechte jurk, een broekrok, een stevig mantelpak. Dat geeft houvast en dat is beter voor je hele organisme. Voor je hele status trouwens ook, je goeie naam, je positie' (Mutsaers 1994: 12).

In verband met *Tristram Shandy* heb ik gezegd dat uitweidingen vitaliteit kunnen suggereren. Dat geldt ook voor *Rachels rokje*. Het is onder meer door de digressief-associatieve schrijftuur dat Mutsaers' roman zo'n 'levendige' roman is. Zoals vermeld sterft Douglas Distelvink op een gegeven moment aan een hartaanval. Maar voor Rachel is Douglas niet dood. In haar fantasie blijft hij voortleven. Hij verandert immers in een herenfiets die in haar hoofd blijft rondrijden. Rachels fantasie werkt als een 'reddingsbrigade' (Mutsaers 1994: 211) die Douglas weer tot leven wekt. De digressieve schrijftuur heeft een vergelijkbare functie. Ze laat zich lezen als een schrijven tegen de stilstand, tegen het stollen en dus in zekere zin ook tegen de dood (van Rachels vader en van Douglas).

De digressieve, 'chaotische' manier van vertellen in *Rachels rokje* kan voorts ook gerelateerd worden aan Rachels grote liefde voor haar ietwat chaotische vader. Zoals bekend staat de moeder in Mutsaers' roman voor orde, discipline en regelmaat. Dit wordt onder meer gesuggereerd door haar veel te enge Gorraysrok (1994: 18) en door het feit dat ze om redenen van correctie altijd een rood timmermanspotlood bij zich draagt (Mutsaers 1994: 73). De moeder probeert haar creatieve dochter in te perken. Symbolisch daarvoor zijn onder meer de veel te strak gevlochten vlechtjes (1994: 19), de veel te nauw aangenaide knopen (1994: 152) en de zin 'niet zo bie' (1994: 73), waarmee ze op alles reageert wat haar dochttertje doet. Vermeldenswaardig is in dit verband allicht ook de 'castratie' aan het begin van de roman: de moeder knipt Rachels apenstaartje af (1994: 21).

Gezag en autoriteit worden traditioneel met de vader en de patriarchale orde geassocieerd. In

---

<sup>137</sup> Wanneer er in de roman sprake is van chaos en samenhang, gaat het ook vaak over chaos en samenhang in Rachels hoofd: 'Alles zit met dunne draadjes aan elkaar. Alles! En stevig ook. Ook binnen in dat warrelende hoofdje van haar: niets dan kleine vertakkende draadjes' (Mutsaers 1994: 156).



*Rachels rokje* hebben we echter met een omkering van de rollen te maken. Terwijl de moeder in de roman de autoriteit vertegenwoordigt, belichaamt de vader waarden die traditioneel eerder met het moederlijke element in verband worden gebracht. De vader wordt als teder, maar ook als ietwat chaotisch opgevoerd. Uit zijn vreemde testament bijvoorbeeld blijkt de grote liefde voor zijn dochtertje en ook zijn ietwat onconventionele manier om tegen de dingen aan te kijken. Hij vermaakt Rachel een schemerlamp, een hondentrommeltje en een bloemstillevens: ‘De schemerlamp: omdat het de schemerlamp is. Het hondetrommeltje: omdat je het van mij gekregen hebt. Het bloemstillevens: omdat Donkerspaen een voorvader is. Houzee!’ (Mutsaers 1994: 30-31). De vader stimuleert in ieder geval de creativiteit van zijn dochter. Zo mag ze als een amazone op zijn rug naar de voorleesstoel rijden (1994: 81), en zingt hij samen met haar wanneer ze in het Klepelenburg gaan wandelen (1994: 221).

Ook in *De Markiezin* is sprake van een omkering van de klassieke rollenverdeling. De moeder en de vader uit *Rachels rokje* herinneren dan ook sterk aan de moeder en de vader uit *De Markiezin*. Ook in *De Markiezin* wordt de vader opgevoerd als een ‘tedere anarchist’<sup>138</sup>. De manier waarop hij zich gedraagt en tegen de dingen aankijkt, kan eveneens ‘chaotisch’ worden genoemd. Ik denk in dit verband bijvoorbeeld aan de onconventionele manier waarop hij zijn verjaardag viert. Hij legt een aantal vreemde dingen<sup>139</sup> op tafel en de moeder en de dochter moeten daaruit dan het mooiste verjaardagscadeau kiezen: ‘Alle prijzen heb ik nog precies in mijn hoofd, dus wat je kiest, kun je straks meteen met me afrekenen’ (Mutsaers 1989: 39). Het is niet verbazend dat de nuchtere moeder niet meedoet aan dit gekke spelletje. In ‘Herder laat je schapjes gaan’ legt Papa zijn dochter uit waarom op de messen ‘Herder Solingen’ staat. De rare maar creatieve uitleg die hij geeft, is typerend voor zijn chaotische gedrag. Hij legt haar immers uit dat er in Duitsland veel te veel schapen zijn en dat de herders daarom messen nodig hebben om de schapen te doden. De allerslimste herder woonde in Solingen. Hij liet zijn schapjes immers gaan en zette een messenfabriek neer. Ook de reactie van de vader op de watersnoodramp kan onconventioneel worden genoemd: ‘het is Watersnood! Doe je kamerjas aan en kom gauw mee, dan lees ik je voor uit de krant. Wat er vannacht gebeurd is! Het is echt fantastisch. We zijn hier helemaal veilig, maar daar stroomt het water gewoon door de ramen naar binnen en de mensen sterven er bij bosjes!’ (Mutsaers 1994: 37). En ook de indeling die vader op zijn sterfbed maakt tussen (1989: 105) mensen die *lamskotelet* zeggen en mensen die *lamskarbonade* zeggen, past bij het chaotische beeld

---

<sup>138</sup> De vriendin van de protagoniste in *De Markiezin* heeft overigens net als de vader nogal chaotische karaktertrekken. Wanneer ze de eerste keer bij de ‘zij’ op bezoek is, is het eerste wat ze doet de dertig mooiste voorwerpen in huis aan te wijzen (Mutsaers 1989: 17). Voor haar verjaardag bakt ze de hele nacht taartjes in allerlei vormen en is ze bang dat het taartje met de vorm van een varken in dezelfde maag terecht komt als het taartje met de vorm van de cobra. Het is dan ook niet verbazend dat de ‘zij’ zich meteen verwant voelt met de prettig gestoorde vriendin die zo op de vader lijkt.

<sup>139</sup> ‘en oestermes, een cassette met daarin alle memoires van Casanova, een fles Fougère Royale van Houbigant, een blauw blik echte Russische kaviaar, een doosje Players, een donkerrode boekenlegger van marokijns leer, een Kolbazworstje, een reuzenvlakgom voor op het bureau met het woord FOUT erop en een nageltang uit Solingen’ (1989: 39).

dat van hem geschetst wordt.

Rachels geliefde Douglas Distelvink heeft soortgelijke chaotische trekjes. Zo probeert hij in zijn huis orde te scheppen met behulp van een zoekwijzer<sup>140</sup> (Mutsaers 1994: 148).

Dat Rachels geliefde trekken heeft die aan de vader herinneren, is allicht geen toeval. Ik heb eerder gewezen op het gegeven dat Rachel niet genoeg liefde en geborgenheid krijgt van haar moeder en dat ze zich daardoor bovenmatig hecht aan haar vader. Die wordt echter vermoord als ze tien jaar oud is. Drie jaar later wordt Rachel verliefd op haar leraar Nederlands Douglas Distelvink. Van haar onmogelijke liefde voor haar vader gaat ze dus over naar de onmogelijke liefde voor de veel oudere en bovendien homofiele Douglas. In de roman wordt herhaaldelijk gesuggereerd dat Douglas voor Rachel een soort vadersurrogaat<sup>141</sup> is.

In *Rachels rokje* poogt Rachel herhaaldelijk Douglas haar liefde te verklaren. Van deze liefdesverklaring komt er echter niets in huis, onder andere omdat Rachel te zenuwachtig is en omdat ze niet de juiste woorden vindt. Bovendien stelt Rachel de liefdesverklaring liever uit omdat ze zo kan blijven hopen en dromen. In feite kan men dus stellen dat de hele roman – het rokje van taal – eigenlijk een sublieme liefdesverklaring aan Douglas is<sup>142</sup>. *Rachels rokje* laat zich echter niet alleen lezen als een liefdesverklaring van Rachel Stottermaus aan Douglas Distelvink, de tweede grote liefde uit haar leven, maar ook als een liefdesverklaring aan haar eerste grote liefde: haar vader.

Dit brengt me bij het angekondigde verband tussen de chaotisch-digressieve schriftuur van de roman en de chaotische vader. De bijzondere manier waarop Rachel haar verhaal vertelt roept immers het universum van de vader op, waar een meer lineaire verhaalstructuur eerder aan de rigide en ordelijke wereld van de autoritaire moeder had doen denken<sup>143</sup>. Wanneer Rachel voor haar

---

<sup>140</sup> Het middelpunt van zijn zoekwijzer is een bierviltje met een Zwaluw-lucifersdoosje. De zoekwijzer heeft stralen die 'bestonden uit de meest uiteenlopende voorwerpen die [...] die gerangschikt waen volgens de vier windstreken' (Mutsaers 1994: 148). De nageltang, bijvoorbeeld, ligt op het noorden, de opener op het oosten enzovoorts. De methode van de zoekwijzer is nogal chaotisch en lijkt niet werkelijk effectief. Rachel vraagt zich dan ook af: 'als hij de nageltang of om het even welk voorwerp dat hij had gebruikt, nu eens gewoon, dat wil zeggen zonder zich iets aan te trekken van windstreken of zonnepatronen, neerlegde, dan zou hij hem toch óók direct terug kunnen vinden, dan zag hij hem toch doodleuk liggen tussen de rest?' (1994: 148). In Douglas' relaties zijn het dan ook de vrouwen die de klusjes in het huis opknappen: 'En ik kan echt niks, ik ben zo onthand, ik kan nog niet eens een nieuwe lamp in een fitting draaien' (1994: 187). Douglas' creativiteit blijkt ook uit het feit dat hij een 'aartssleutelaar' is. Hij sleutelt niet enkel aan teksten, maar ook aan zijn Leica, zijn Raleigh en zijn Bugatti (1994: 284). Om de juiste onderdelen voor die dingen te vinden reist hij zelf naar het buitenland. Douglas' creativiteit en zijn liefde voor de taal komen ook tot uitdrukking in zijn inventieve etymologische verklaring van het woord fiets (1994: 300).

<sup>141</sup> Dat gebeurt bijvoorbeeld door het beeld van de dennentak. De vader en Douglas worden in de roman allebei herhaaldelijk met dennen geassocieerd. Zo wordt in de roman een impliciete samenhang tussen vader en geliefde geconstrueerd.

<sup>142</sup> Cf. hierbij: 'Maar vraag me niet de geboren verteller uit te hangen. Iets ongebeurds vertellen is bijna even moeilijk als het doen van een achterstallige liefdesverklaring. En als verhaal en verklaring dan ook nog dreigen samen te vallen' (Mutsaers 1994: 51-52).

<sup>143</sup> De situatie is in zekere zin wel paradoxaal. Mutsaers bekritiseert in *Rachels rokje* immers in bepaalde opzichten de patriarchale orde, maar deze orde wordt in de roman door de moeder vertegenwoordigd. Wanneer men Mutsaers' niet-hiërarchische schriftuur leest als een poging om patriarchale, logocentrische structuren uit te dagen, heeft haar schriftuur iets gemeen met de zogenaamde *écriture féminine*.

Hélène Cixous was in 1975 de eerste die de term *écriture féminine* hanteerde. Later gebruikten ook andere feministes als Luce Irigaray en Julia Kristeva de term. Cixous heeft het in 1975 in haar essay 'Le rire de la meduse'

liefdesverklaring de vorm van het dansende plooirokje kiest, is dat met andere woorden geen toevallige keuze: ze kiest een vorm die bij haar vader en dus ook bij haar geliefde past. De vele uitweidingen in *Rachels rokje* roepen iets van de chaotische wereld van de vader op, die diametraal tegenover de geordende wereld van de moeder staat. Ik heb er eerder op gewezen dat de moeilijke moeder- dochterrelatie een sleutelmotief is in Mutsaers' werk. De verwijzingen naar de chaotisch-creatieve vader zijn daar onlosmakelijk mee verbonden.

Rachels digressieve manier van vertellen heeft ook de strategische functie om de anonieme rechters af te leiden. Zo vergeten ze immers - tenminste tijdelijk - de eigenlijke reden voor het verhoor, met name de 'moord' op Douglas. Mutsaers hanteert hier dus een oud retorisch trucje: 'the use of digression is oratorical, it is part of the art of the solicitor (attorney, barrister) and consists in

---

over een nieuwe manier van schrijven die een uitdrukking van het vrouwelijke zou zijn. Volgens Cixous (1975: 45) is het onmogelijk om een definitie te geven van deze *écriture féminine*, dat zou immers een fixatie van het begrip betekenen: 'Impossible de définir une pratique féminine de l'écriture, d'une impossibilité qui se maintiendra car on ne pourra jamais théoriser cette pratique, l'enfermer, la coder, ce qui ne signifie pas qu'elle n'existe pas'. Het gaat bij de *écriture féminine* om een schriftuur die de binaire structuren van de patriarchale orde overstijgt en daardoor vluchtlijnen verschaft. De feministische filosofes hopen dat vrouwen een nieuwe taal creëren die het hun mogelijk maakt om buiten de fallocentrische en logocentrische structuren te spreken. Cixous geeft haar lezers in haar essay dan ook het advies: 'Ecris-toi: il faut que ton corps se fasse entendre'. Dergelijke feministische teksten worden gekenmerkt door subversieve eigenschappen als openheid, niet-lineariteit, de vermenging van stijlen, een eigenzinnige grammatica, talrijke metaforen, neologismen, nevenschikkingen, opsommingen... Deze zogenaamde 'vrouwelijke' schrijfpraktijk wekt een indruk van spontaneïteit en vrijheid. De aanhangers van de *écriture féminine* koesteren de ambitie om de taal open te breken, ze willen de logocentrische taal aantasten. Terry Eagleton (1983: 188) schrijft in verband met de *écriture féminine*: [it] 'is opposed to all fixed, transcendental significations; and since the ideologies of modern male-dominated class-society rely on such fixed signs for their power (God, father, state, order, property and so on), such literature becomes a kind of equivalent in the realm of language to revolution in the sphere of politics'. Hier komt het emancipatorische van de *écriture féminine* goed tot uitdrukking: 'tegenover het denken en schrijven in opposities plaatsen zij [de aanhangers van de *écriture féminine*] een vrouwelijke schrijfpraktijk, die zich toelegt op het oproepen van meervoudige, vloeiende, heterogene betekenissen. Tegenover hiërarchie plaatsen zij opsomming en nevenschikking, tegenover keuze gelijkwaardigheid, tegenover eenheidsbetekenis de onbepaaldheid van metaforen' (Brems 2006: 536). Het zijn overigens niet noodzakelijk vrouwen die een *écriture féminine* hanteren, ook mannen zijn volgens de feministische filosofes in staat om op een 'vrouwelijke' manier te schrijven. Schrijvers als Virginia Woolf, Jeanette Winterson, James Joyce en Artaud worden met de *écriture féminine* geassocieerd. Brems (2006: 538) noemt onder andere Anneke Brassinga, M. Februari, Charlotte Mutsaers, Peter Verhelst, Tonnis Oosterhoff en Leon Gommers auteurs met een niet-hiërarchische, vloeiende, zogenaamd vrouwelijke schrijfpraktijk.

Het staat buiten kijf dat Charlotte Mutsaers *Rachels rokje* niet vanuit een feministisch perspectief heeft geschreven. Zoals gezegd identificeert Mutsaers zich niet met feministische discoursen, integendeel. Het feminisme heeft in haar teksten eerder een pejoratieve connotatie. Het wordt er immers geassocieerd met vooruitgang en *political correctness* en gezien als theoretisch en intellectualistisch. Niettemin kan men stellen dat Mutsaers met haar digressieve, niet-logocentrische schriftuur tegen bepaalde structuren en logica's aanschrijft die gedeeltelijk overeenkomen met de patriarchale orde. Deze orde wordt in *Rachels rokje* onder andere vertegenwoordigd door de dominante moeder en de anonieme rechters. Mutsaers' schriftuur is dus eigenlijk ook een soort *écriture féminine*, maar dan niet vanuit een feministisch perspectief – het gaat Mutsaers beslist niet om *political correctness* en om de rechten en de vrijheid van de vrouw -, maar in een figuurlijke betekenis, omdat haar teksten door hun kritische inhoud en hun bijzondere vorm, vaste rolpatronen doorbreken en zogenaamde patriarchale en logocentrische structuren ondermijnen. De springerige en zeer lichamelijke taal van *Rachels rokje* subverteert de patriarchale taal en autoriteit. Vanuit een dergelijk perspectief roept het dansende rokje het subversief-feminine op. Robert Anker (1999) verwijst wellicht naar het grillige, springerige van Mutsaers' schriftuur wanneer hij stelt: 'Ze [Mutsaers] is de enige schrijver bij wie ik denk dat ze typisch vrouwelijk schrijft, maar wat dat nu precies betekent weet ik ook niet'.

Hugo Brems (2006: 538) legt een parallel tussen het postmodernisme en de *écriture féminine*: 'Het ondergraven van de vanzelfsprekende superioriteit van een rationele ordening van de werkelijkheid, de zintuigelijke, zelfs erotische omgang met de dingen, de aandacht voor het unieke in plaats van het algemene, het concrete in plaats van het abstracte concept en de opwaardering van marginale, veronachtzaamde aspecten van de werkelijkheid, zijn aspecten die zowel in een postmoderne als in een vrouwelijke schrijfwijze passen'. Deze raakvlakken tussen het postmodernisme en de *écriture féminine* kunnen volgens hem een verklaring bieden voor het feit dat er binnen het postmodernisme zo veel vrouwelijke auteurs zijn. Hij noemt in dat verband Anneke Brassinga, Elma van Haren, Charlotte Mutsaers, M. Februari, Désanne van Brederode en Marie Kessels (2006: 536).

attracting the attention of the audience on the life and personality of the defendant in order to divert it from the crime for which he stands accused and to gain leniency from the tribunal'<sup>144</sup>. De digressies zijn voor de rechters gevaarlijk en storend omdat ze ervoor zorgen dat ze de kluts kwijtraken en hun verhoor niet meer kunnen voortzetten. Ik heb eerder gewezen op het onderscheid dat Roland Barthes<sup>145</sup> in *Le plaisir du texte* maakt tussen twee verschillende manieren van lezen. De ene is een als het ware consumerende lectuur, een manier van lezen waarbij alles om de plot draait, de andere een manier van lezen waarbij de focus ligt op de taal van het boek. Hij besluit zijn uiteenzetting met een pleidooi voor de tweede manier, die hij met het begrip 'jouissance' associeert: 'l'interstice de la jouissance, se produit dans le volume des langages, dans l'énonciation, non dans la suite des énoncés: ne pas dévorer, ne pas avaler, mais brouter, tondre avec minutie, retrouver, pour lire ces auteurs d'aujourd'hui, le loisir des anciennes lectures: être des lecteurs *aristocratiques*' (1973: 21). Mutsaers verwijst in *Rachels rokje* (1994: 132) vermoedelijk naar *Le plaisir du texte* omdat ze ook voor zo'n 'aristocratische' lectuur pleit. Wanneer ze in *Rachels rokje* zo nadrukkelijk voor de discursieve strategie van het 'uitgestelde vertellen' kiest, dan doet ze dat allicht niet in de laatste plaats om een consumerende lectuur te bekritisieren en onmogelijk te maken.

In sommige digressies anticipeert Mutsaers ook op eventuele kritiek op haar roman. Neem bijvoorbeeld een defensieve passage als deze: 'Halt! Stop! Ik ken de mensen zo'n beetje en ik vermoed dat jullie langzamerhand beginnen te denken: wat lees ik hier nu weer voor raar relaas, al die achterdocht en zo, die vele overdrijvingen, en dat ze maar net doet of ze andermans gedachten lezen kan terwijl ze ze in werkelijkheid natuurlijk zelf verzonnen heeft. Bij een captatio stel je je toch iets anders voor' (Mutsaers 1994: 12). Volgens Sabry (1992: 77) gaat de typische 'digressiekunstenaar' vaak een fictief duel aan met zijn critici: 'le digressioniste, c'est celui qui, comme Diderot, met en scène et machine le conflit, le concours, de l'ordre *et* de la parole rebelle'. Dit fictieve duel is in *Rachels rokje* duidelijk aanwezig, in de 37 plooiën, maar natuurlijk nog veel sterker in het laatste deel, *Rachels rokje revisited*. De anonieme rechters die Rachel aan het einde van de roman verhoren, herinneren sterk aan orthodoxe critici die de digressie als een afwijking van de norm zien. Mutsaers speelt hier met de metafoor van de criticus als rechter en de literaire kritiek als een gerecht<sup>146</sup>. Ook Sterne hanteert deze metafoor: Tristram Shandy richt zich in zijn verhaal herhaaldelijk tot zijn critici-rechters. Het fictieve duel tussen Rachel en de rechters-critici maakt het

---

<sup>144</sup> [www.univ-lille3.fr/ufra/angellier/bibangellier/etudes\\_recherches/coursmaillard\\_dequincey.pdf](http://www.univ-lille3.fr/ufra/angellier/bibangellier/etudes_recherches/coursmaillard_dequincey.pdf) [24 februari 2006].

<sup>145</sup> Cf. 'D'où deux régimes de lecture: l'une va droit aux articulations de l'anecdote, elle considère l'étendue du texte, ignore les jeux de langage [...]; l'autre lecture ne passe rien; elle pèse, colle au texte, elle lit, si l'on peut dire, avec application et emportement, saisit en chaque point du texte l'asyndète qui coupe les langages – et non l'anecdote: ce n'est pas l'extension (logique) qui la captive, l'effeuillage des vérités, mais le feuilleté de la signifiante' (Barthes 1973: 20).

<sup>146</sup> Cf. hierbij deze door Sabry (1994 : 84) geciteerde passage uit Fieldings *Tom Jones*: 'Avant de poursuivre ensemble plus avant, je crois bon, cher lecteur, de t'avertir que j'ai l'intention de me lancer dans des digressions tout au long de ce récit et aussi souvent que j'en verrai l'occasion, ce dont je suis moi-même meilleur juge que n'importe quel pitoyable critique ; et je profite de cette circonstance pour prier tous ces critiques de s'occuper de ce qui les regarde et de ne point se mêler des affaires ou des ouvrages qui ne les concernent en rien ; car, tant qu'ils n'auront pas justifié de l'autorité qui les érige en juges, je ne plaiderai pas devant leur juridiction'.

Mutsaers mogelijk een pleidooi te houden voor haar literaturopvattingen.

Interessant is ook het verband van de digressie met het *sublieme*. Ik heb er al op gewezen dat Rachel poogt om iets onzegbaars te zeggen: ze wil Douglas haar liefde verklaren. Deze liefdesverklaring wordt in de roman om verschillende redenen steeds weer uitgesteld en vindt uiteindelijk niet plaats. Een reden daarvoor is dat Rachel haar liefde voor Douglas niet wil benoemen. Het uitspreken, het benoemen zou het sublieme vernietigen<sup>147</sup>. Een essentieel kenmerk van een subliem object is dat het onbereikbaar is. Wanneer men iets subliems te dicht nadert, houdt het op subliem te zijn. Slavoj Žižek (1999: 170) drukt het als volgt uit: ‘The sublime object is an object which cannot be approached too closely: if we get too near it, it loses its sublime features and becomes an ordinary vulgar object – it can persist only in an interspace, in an intermediate state, viewed from a certain perspective, half-seen’. In zekere zin sluit de ‘uitstellende manier van vertellen’ aan bij het uitstellen van de liefdesverklaring. De discursieve strategie van de digressie, van het teveel en het daardoor te weinig zeggen, maakt echter, dat de hele roman beschouwd kan worden als een sublieme liefdesverklaring. Mutsaers gebruikt de digressie dus ook om op het onzegbare te alluderen.

Een laatste functie van het ‘uitstellende’ vertellen is het aanbieden van wat Rovers een ‘talig alternatief’ voor het doel-middel-denken noemt. We hebben al gezegd dat Mutsaers’ roman een soort anti-voortgangsboek is waarin het efficiëntiedenken permanent aan de kaak wordt gesteld. Het boek bevat dan ook talrijke passages waaruit de afkeer van het doel-middel-denken spreekt en een duidelijke voorkeur voor kwaliteit boven kwantiteit. Zo stelt Douglas: ‘‘Of een jam met inzet gemaakt is of met de gebruikelijke professionele onverschilligheid dat zetten ze nooit op het etiket, maar je tong proeft het in een wip!’’ (Mutsaers 1994: 252). Het is duidelijk dat Rachel het daar helemaal mee eens is.

Op een bepaald moment vragen de anonieme rechters Rachel naar haar voeten. Ze hebben immers het vermoeden dat haar voeten ‘verkeerd aan het been [zijn] gezet, zodat de tenen naar achteren wijzen en de hiel naar voren’ (Mutsaers 1994: 266). Met hun opmerking verwijzen de rechters indirect naar Rachels neiging om nostalgisch naar het verleden te kijken en de vooruitgang als een teruggang te zien. Zij had immers eerder provocerend gesteld dat de enige twee pluspunten van de vooruitgang voor haar het kunstbont en de kerstboom met kluit zijn (1994: 265). Het beeld van de verkeerd aan het been gezette voeten roept echter ook het subversieve, het tegendraadse van Rachels karakter op. Rachel wordt hier getypeerd als iemand die tegen de draad in loopt. Het beeld van de verkeerd aangezette voeten kan tevens worden gebruikt om naar de digressieve schrijftuur van *Rachels rokje* te verwijzen. In het doel-middel-denken dat typerend is voor kapitalistische systemen, primeert de logica van de efficiëntie. Het gaat erom zo snel mogelijk zijn doel te bereiken - hoe sneller en hoe directer - hoe beter. Mutsaers zet tegen deze efficiënte logica van de snelweg

---

<sup>147</sup> Het is dan ook wellicht geen toeval dat Douglas sterft nadat het woord ‘kalverliefde’ gevallen is.

bewust de anti-utilitaire logica van de *omweg*, de Van Slingelandroute in. Wanneer men het zo bekijkt, dan is de kronkelige schrijftuur in *Rachels rokje* méér dan een speels taalexperiment dat de verwachtingspatronen van de lezer doorbreekt. Ze biedt dan immers een talig alternatief voor het doel-middel-denken. Iemand met verkeerd aangezette voeten valt op, stoort, ligt dwars. Iets soortgelijks kunnen we over Mutsaers' digressieve schrijftuur zeggen. Het is een schrijftuur die tegenstribbelt. Mutsaers' uitdrukking 'doelgerichte grilligheid' drukt dit idee van een grilligheid met een kritische opzet treffend uit. Haar keuze voor het procédé van het 'uitstellende vertellen' in *Rachels rokje* is dan ook wellicht mede gemotiveerd door haar afwijzing van het doel-middel-denken.

In *Stratégies discursives* heeft Sabry (1992: 234) het over de overgang van een barok, buitensporig, verstopt 'digressionnisme' naar een eerder kritisch, zelfreferentieel, ironisch, provocerend en speels 'digressionnisme'. De belangrijkste vertegenwoordigers van die kritische variant zijn volgens Sabry Sterne en Diderot, maar zij noemt ook Hoffmann, Jean Paul, Gide en Thomas Mann. Mutsaers' fascinatie voor de digressie hangt voornamelijk samen met de typisch postmoderne voorliefde voor grensdoorbreking, chaos en het ongebreidelde vertellen. In haar digressieve schrijftuur legt ze beslist eigen accenten. Opvallend is niettemin dat de hierboven genoemde eigenschappen (kritisch, zelfreferentieel, ironisch, provocerend en speels) allemaal op Mutsaers' digressiviteit kunnen worden toegepast. We kunnen haar dan ook tot de traditie van het kritische 'digressionnisme' rekenen.

## 2 'Methodisch unmethodisch'. Samenhang en chaos bij Mutsaers

Sterne took pleasure in destroying the normal order of things and in creating an exaggerated appearance of disorder, but only to link up the pieces in another and more interesting way<sup>148</sup>

Disorder is never anything but a different order than we expect<sup>149</sup>

De Russische formalist Victor Sjklovsky schrijft dat de eerste indruk die men heeft wanneer men Sternes *Tristram Shandy* leest, een indruk van chaos is (Werner 1999: 132). *Rachels rokje* wekt bij menig lezer allicht een soortgelijke eerste indruk. Er zijn verschillende redenen waarom Mutsaers' roman bij de eerste lectuur bijzonder chaotisch lijkt. Ik zal hier enkele van deze redenen opsommen. De verteller van *Rachels rokje* is zoals gezegd heel nadrukkelijk aanwezig en wijst er de lezer voortdurend op dat hij fictie, een gemaakte tekst leest. In *Rachels rokje* worden met andere woorden geregeld literaire procédés blootgelegd die in een roman normaliter niet gethematiseerd worden. De

---

<sup>148</sup> In : D.W. Jefferson, 'Tristram Shandy and the Tradition of Learned Wit'. In: *Essays in Criticism*, 1951, pp. 225-248.

<sup>149</sup> Dit citaat van Jean Guilton fungeert als motto bij Jo Alyson Parkers artikel 'Spiraling down 'the Gutter of Time': Tristram Shandy and the Strange Attractor of Death'. [www.altx.com/ebr/w\(ebr\)/essays/parler.html](http://www.altx.com/ebr/w(ebr)/essays/parler.html) [8 november 2005].

eindeloze commentaren van de verteller brengen de lezer geregeld van zijn stuk. De indruk van chaos komt allicht ook voort uit de digressieve manier van vertellen, die ik in dit hoofdstuk reeds heb belicht. De snelle associatieve sprongen en de vele opsommingen brengen de lezer in verwarring. Rachels verhaal wordt bovendien niet op een chronologische manier verteld. De verteller springt heen en weer tussen heden, verleden en toekomst en de lezer moet maar zien te volgen. Soms wordt een en dezelfde ‘gebeurtenis’ – zoals de ontmoeting van Rachel en Douglas op een vluchtheuvel – meerdere keren verteld, maar dan op een andere manier en vanuit een ander perspectief. Eerder heb ik erop gewezen dat het vertelperspectief in *Rachels rokje* vrij complex is. Zo is het niet altijd duidelijk waar het vertellende ik ophoudt en het handelende ik begint. Ook dit kan de lezer uiteraard in de war brengen.

De plooiën van *Rachels rokje* worden ingeleid door een korte inhoudsbeschrijving zoals dat ook in 19<sup>de</sup>-eeuwse romans gebruikelijk was. Normaliter heeft een dergelijke samenvatting de functie om het de lezer gemakkelijker te maken. Dat is in Mutsaers’ roman echter niet het geval. De samenvattingen zijn immers nogal cryptisch. Als lezer begrijpt men dikwijls pas na de lectuur van het hoofdstuk de betekenis van het resumé. Daarbij komt dat een aantal van de plooiën op het eerste gezicht niet in *Rachels rokje* thuis lijken te horen. Ik denk hier bijvoorbeeld aan ‘Plooi tien’, waarin een paard bij zijn berijder op schoot wil, of aan ‘Plooi dertien’, waarin Martin Bormanns vrouw met haar kinderen bij de geliefde van Heinrich Himmler op bezoek gaat. Deze ‘weerbarstige’ plooiën laten zich weliswaar associatief verbinden met de andere plooiën van het rokje, maar bij de eerste lectuur is het onderliggende verband niet altijd even duidelijk. Mutsaers’ tekst bevat vele intertekstuele en ook enkele intratekstuele allusies. Daarbij komt dat de tekst gelardeerd is met liedjes en gedichten. Voorts barst *Rachels rokje* van de taalspelletjes. Zo speelt Mutsaers vaak met de letterlijke en de figuurlijke betekenissen van woorden of verandert ze bestaande idiomatische uitdrukkingen, verknoopt die met de context en genereert op die manier extra betekenis. Door dit spel met de materialiteit van de taal komt de klemtoon te liggen op de poëtische functie van taal, waardoor de referentiële functie gedeeltelijk naar de achtergrond wordt verdrongen. Het is dan ook niet al te vreemd dat de lezer hierdoor soms de draad kwijtraakt. Ook het bijna maniakale gebruik van bepaalde beelden versterkt de indruk van chaos.

Ondanks dit alles wordt men bij het lezen van Mutsaers’ roman geregeld overvallen door het bevreemdende gevoel dat in deze roman werkelijk alles met alles samenhangt. Hoe komt het dat het boek zo chaotisch aandoet, maar tegelijkertijd toch ook zo samenhangend lijkt te zijn? Hoe *Rachels rokje* die bijzondere samenhang genereert zal ik in wat volgt onderzoeken. Ik zal ook proberen om enkele functies van deze beeldende, a-logische samenhang te achterhalen. Net zoals bij de bespreking van het ‘uitstellende vertellen’ gaat het mij daarbij niet zozeer om een literaire analyse van *Rachels rokje*, als wel om een bespreking van discursieve strategieën. Daarbij zal ik verbanden

proberen te leggen tussen de discoursen waar Mutsaers zich mee identificeert en haar literaire praxis.

## 2.1 Een rizomatische samenhang

Faites rhizome et pas racine, ne plantez jamais ! Ne semez pas, piquez ! Ne soyez pas un ni multiple, soyez des multiplicités ! Faites la ligne et jamais le point ! La vitesse transforme le point en ligne ! Soyez rapide, même sur place ! Ligne de chance, ligne de hanche, ligne de fuite. Ne suscitez pas un Général en vous ! Faites des cartes, et pas des photos ni des dessins ! Soyez le Panthère rose, et que vos amours encore soient comme la guêpe et l'orchidée, le chat et le babouin. (Deleuze, Guattari 1976: 73-74)

De associatieve samenhang die Mutsaers in *Rachels rokje* genereert, herinnert sterk aan de visie van Gilles Deleuze en Felix Guattari op het boek als rizoom. Ik heb laten zien dat Mutsaers haar lezers in haar teksten vaak hints geeft die als een impliciete gebruiksaanwijzing voor het lezen fungeren. Het motief van het 'non-event', bijvoorbeeld, fungeert in *Rachels rokje* als een aanwijzing dat het in Mutsaers' roman niet in de eerste plaats op de gebeurtenissen aankomt. Mutsaers alludeert in *Rachels rokje* ook op het concept van het rizoom en wil op die manier wellicht duidelijk maken dat de samenhang van haar roman rizomatisch is. In wat volgt ga ik eerst kort in op het concept van het rizoom en het idee van de literaire tekst als rizoom. Vervolgens zal ik enkele passages noemen waarin Mutsaers naar het idee van het rizoom verwijst en laten zien hoe ze dat doet. Nadien zal ik laten zien in welke opzichten *Rachels rokje* een rizomatisch boek genoemd kan worden. Tenslotte zal ik proberen aan te tonen dat de subversieve, anti-hiërarchische 'logica' van het rizoom goed aansluit bij een reeks discoursen waarmee Mutsaers zich identificeert en bij haar poëtica.

Gilles Deleuze en Félix Guattari staan erom bekend dat ze een aantal 'creatieve' concepten<sup>150</sup> hebben gelanceerd. Filosofie heeft volgens hen niets te maken met discussiëren<sup>151</sup>, maar impliceert in de eerste plaats het creëren van concepten die het mogelijk maken op een alternatieve manier te denken en moeilijke problemen op een nieuwe manier te formuleren. Een van deze 'creatieve' concepten is het 'rizoom'. Deleuze en Guattari werken het rizoomconcept uit in hun bundel *Rhizome* (1976). De inleiding tot *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux* (1980) is een licht gewijzigde versie van deze tekst. Deleuze en Guattari ontleen het concept aan de botanica<sup>152</sup>, waar het verwijst naar een ondergronds wortelsysteem. De belangrijkste eigenschap van een rizoom is dat het meerdere ingangen heeft, maar geen hoofdingang. Om deze reden kan het vergeleken worden met de loopgangen van een mol. Zo'n gangensysteem is in al zijn functies rizomorf, bijvoorbeeld als woning, als voorraadmok en als schuilplaats (1976: 18). Deleuze en

---

<sup>150</sup> Zoals bijvoorbeeld 'corps sans organes', 'déterritorialisation', 'réterritorialisation', 'devenir', 'ligne de fuite', 'littérature mineure', 'micropolitique', 'nomadisme'...

<sup>151</sup> Cf. 'Every philosopher runs away when he or she hears someone say, 'let's discuss this'' (Deleuze en Guattari geciteerd in Seigworth en Macgregor Wise 2000: 142).

<sup>152</sup> Het rizoom van Deleuze en Guattari komt echter niet helemaal overeen met het rizoom zoals het in de botanica wordt gedefinieerd: 'Les principes 1 et 2 surtout ne se retrouvent pas dans les 'véritables' rhizomes qui ne se 'connectent' pas entre eux et ne poussent pas à partir de 'n'importe quel point' (Colombat 1990 : 313).



Guattari contrasteren het rizoom herhaaldelijk met een boom of een wortel. In tegenstelling tot bomen en wortels, die een hiërarchische structuur hebben, verbindt een rizoom een willekeurig punt met een ander willekeurig punt. De vertakkingen van een rizoom vormen dus een niet-hiërarchische veelheid van lijnen. Horizontaliteit is een andere belangrijke eigenschap van een rizoom. Aardappelen en diverse soorten onkruid zijn voorbeelden van rizomen. Om hun rizoomconcept te verduidelijken sommen Deleuze en Guattari een aantal kenmerken ervan op.

Zo noemen ze het principe van verbinding en van heterogeniteit: om het even welk punt van een rizoom kan worden verbonden met om het even welk punt (1976: 18). Ze gaan ook in op het principe van de veelheid<sup>153</sup> - een rizoom is niet terug te voeren op het Ene nog op het vele - en op het principe van de breuk zonder betekenis (1976: 27). Dat laatste principe houdt in dat een rizoom steeds verdergroeit, ook al wordt het op een bepaalde plaats gebroken of geknakt. Deleuze en Guattari (1976: 27) verwijzen in dit verband naar mieren. Het is onmogelijk om mieren uit elkaar te krijgen omdat ze een dierlijk rizoom vormen. Dit rizoom herstelt zich zelfs wanneer het ernstig verstoord wordt. Dynamiek, beweging is dus een ander fundamenteel kenmerk van een rizoom. Deleuze en Guattari (1976: 35) gaan ook in op het principe van de cartografie. Een rizoom is vergelijkbaar met een kaart en niet met een blauwdruk of een foto. Een rizoom is immers open en veranderlijk als een kaart: 'La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversible, susceptible de recevoir constamment des modifications' (1976: 37). Een ander fundamenteel kenmerk van het rizoom is dat het geen begin en geen einde heeft: 'Un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, *intermezzo*' (Deleuze, Guattari 1980: 36). Deleuze en Guattari (1976: 46) noemen Amsterdam vanwege zijn vele grachten een rizoomstad. Ook het internet<sup>154</sup> wordt tegenwoordig vaak als een voorbeeld van een rizomatische structuur gebruikt. Het internet heeft immers ook geen centrum en bestaat uit oneindig vele links.

In hun bespreking van het rizoom hanteren Deleuze en Guattari ook het concept van het plateau<sup>155</sup>. Volgens Deleuze en Guattari bevindt een plateau zich altijd in het midden. Er is altijd iets vóór en iets na een plateau: 'The rhizome and the plateau are both always between things, which guarantees their continued growth and existence. Although the plateau cannot return to what precedes it, it always moves on, becoming something else, moving towards the next plateau'.<sup>156</sup> Het rizoomconcept verandert volgens Deleuze en Guattari het perspectief van waaruit men naar de dingen kijkt. Aangezien een rizoom geen begin en geen einde heeft bevindt men zich als het ware

---

<sup>153</sup> Cf. 'Principe de multiplicité: c'est seulement quand le multiple est effectivement traité comme substantif, multiplicité, qu'il n'a plus aucun rapport avec l'Un comme sujet ou comme objet, comme réalité naturelle ou spirituelle, comme image et monde' (Deleuze en Guattari 1976: 21).

<sup>154</sup> Deze analogie tussen het internet en een rizoom is echter in sommige opzichten problematisch. Zie in dit verband: 'Das Internet ist (k)ein Rhizom'. <http://www.ruhr-uni-bochum.de/www-public/niehaabp/Rhizom/filet.htm> [23 december 2004].

<sup>155</sup> Cf.: 'Nous appelons *plateau* toute multiplicité connectable avec d'autres par tiges souterraines superficielles, de manière à former et étendre un rhizome' (Deleuze en Guattari 1976: 63).

<sup>156</sup> <http://www.colorado.edu/English/klages/2010/2brendan.html> [2 maart 2005]

altijd in het midden en bekijkt men de dingen dus vanuit het midden. In *Rhizome* houden Deleuze en Guattari (1976: 66) een pleidooi voor deze andere, ongewone manier van kijken *vanuit het midden*: ‘Pas facile de percevoir les choses par le milieu, et non de haut en bas ou inversement, de gauche à droite ou inversement: essayez et vous verrez que tout change’.

Deleuze en Guattari gebruiken het concept van het rizoom in hun werk om er een bepaalde manier van denken mee te typeren. Tegenover het rizoomdenken staat volgens hen een meer traditionele manier van denken: het hiërarchische denken, het binaire denken, het genealogische denken of het boomdenken. Dit traditionele denken associëren zij met het hiërarchische denken met de gevestigde orde en met repressie. Het beheerst volgens Deleuze en Guattari het hele Westerse humanistische denken. Een hele reeks domeinen, zoals de psychoanalyse, de linguïstiek, het structuralisme en de informatica (1976: 16), zijn volgens hen gebaseerd op het hiërarchische denken. Typerend voor deze manier van denken is het denken in binaire opposities, waarbij altijd een van beide polen wordt geprivilegieerd. Deleuze en Guattari wijzen het hiërarchische denken, het boomdenken<sup>157</sup> af en houden in *Rhizome* dan ook een pleidooi voor het rizoomdenken of het nomadische denken. Het rizoomdenken ontwikkelt zich als een rizoom, dat wil zeggen horizontaal en naar alle kanten. Opmerkelijk is dat Deleuze en Guattari hun nieuwe manier van denken in hun bundel *Rhizome* niet willen *beschrijven*. Het gaat hen er veeleer om ze meteen in de praktijk te brengen. De rizomatische tekst *Rhizome* laat zich dan ook als een *performance* van het rizomatische denken lezen. Het rizoomdenken heeft een duidelijk kritische en subversieve functie. Het verzet zich immers tegen elke vorm van indoctrinatie en totalitarisme. Het rizoomdenken van Deleuze en Guattari is bedoeld als een reactie tegen autoritaire structuren en kan dus politiek genoemd worden.

Wat mij met het oog op de analyse van literaire teksten uiteraard bijzonder interesseert is Deleuzes en Guattari’s opvatting van een literaire tekst als rizoom. Deleuze en Guattari (1976: 12) maken in *Rhizome* een onderscheid tussen drie verschillende types boeken. Ten eerste ‘le livre racine’, ten tweede ‘le système-radicelle’ – beide soorten rekenen ze tot de ‘boomboeken’ - en ten derde de ‘rizoomboeken’. Bart Vervaeck (1999b) geeft in zijn lektuur van Hertmans *Naar Merelbeke* concrete voorbeelden van deze verschillende types. In het geval van ‘le livre racine’, het ‘wortelboek’, hebben we te maken met een beginpunt, dat zich in twee lijnen opsplijt, die op hun beurt weer vertakken in twee lijnen enzovoorts. De logica die in deze boeken primeert, is met andere woorden de eerder vermelde binaire logica<sup>158</sup>. Vervaeck (1999b: 41) geeft in dit verband het voorbeeld van de klassieke naturalistische roman. Het beginpunt is in dit geval het lot, de natuur. Het vertakt zich in twee richtingen, bijvoorbeeld de erfelijkheid en het milieu, etcetera. Het tweede type, het ‘système-radicelle’, gaat niet uit van één beginpunt. Er is ook geen sprake van een

---

<sup>157</sup> Cf.: ‘Nous sommes fatigués de l’arbre. Nous ne devons plus croire aux arbres, aux racines ni aux radicules, nous en avons trop souffert’ (Deleuze en Guattari 1976: 46).

<sup>158</sup> Cf.: ‘Mais le livre comme réalité spirituelle, l’Arbre ou la Racine en tant qu’image, ne cesse de développer la loi de l’Un qui devient deux, puis deux qui deviennent quatre... La logique binaire est la réalité spirituelle de l’arbre-racine’ (Deleuze en Guattari 1976: 13).

dualistische ontwikkeling. Vervaeck (1999b: 41) heeft het in dit verband over een netwerkstructuur. Ook deze netwerkstructuur veronderstelt echter nog een 'overkoepelende eenheid'. Vervaeck (1999b: 41) noemt *Ulysses* van Joyce als voorbeeld van een 'système-radicalle'-boek. 'Rizoomboeken' hebben een volstrekt andere structuur. Ze gaan niet meer uit van een beginpunt en er is geen overkoepelende samenhang. In een 'rizoomboek' kan elk punt aan elk ander punt gerelateerd worden, zodat elke vorm van hiërarchie gesubverteerd wordt. Een rizoomboek heeft geen centrum: 'De eindeloze vertakkingen zorgen er [...] voor dat de plant of de boom op alle mogelijke plaatsen opnieuw kan opschieten. Hij verliest met andere woorden zijn vast centrum en zijn onbeweeglijkheid. In die zin is het rizoom nomadisch en antigenealogisch' (Vervaeck 1999b: 42). Volgens Vervaeck hoort de postmoderne roman bij de 'rizoomboeken' omdat hij de twee eerder genoemde vormen van genealogie vaak deconstrueert.

Niet alleen postmoderne romans hebben een rizomatische structuur, maar ook postmoderne gedichten. Ik denk in dit verband bijvoorbeeld aan de rizomatische poëzie van Dirk van Bastelaere. Zijn gedichten hebben geen centrum en streven naar ontordening. Exemplarisch hiervoor is zijn bekende gedicht 'Darwin' uit *Pornschlegel en andere gedichten* (2000: 11). In dit gedicht wordt een rif opgeroepen. Een rif lijkt in heel wat opzichten op een rizoom: het heeft geen begin- en eindpunt en groeit naar alle kanten. Wanneer Van Bastelaere (2001: 65) in 'Rifbouw (een klein abc)' schrijft: 'In de *onorde* van het gedicht verschijnt het vergetene, het verstrooide, het onbestaanbare, het veronachtzaamde, het mogelijke, het afkerige, het zich afkerende, het ontwijkende, het onmogelijke, het irrelevante, het verstoorde, het onaffe, het accidentele, het uitgestelde', dan roept deze (alleen qua vorm al rizomatische) opsomming Deleuzes en Guattari's concept van het rizoom op. Het rif is net als het rizoom 'een metafoor voor de onophoudelijke groei van de tekst en van de betekenissen van de tekst, zodat de interpretatie onbeëindigbaar is...' (Van Bastelaere 2001: 68).

Het 'boomboek' probeert de wereld te imiteren, het 'rizoomboek' doet dat niet. Deleuze en Guattari (1976: 33) verwijzen in dit verband naar de 'pink panther', die ook niets imiteert: 'La Panthère rose n'imite rien, elle ne reproduit rien, elle peint le monde à sa couleur, rose sur rose, c'est son devenir monde'. Terwijl het 'boomboek' een hiërarchische boomstructuur heeft, is het 'rizoomboek' een oneindig netwerk, het lijkt op een spinnenweb<sup>159</sup>: 'Pour Deleuze et Guattari, le texte ne fonctionne pas comme une structure mais comme un terrier, une toile d'araignée, une surface lisse, intensive, parcourue par des lignes de fuite. Il ne répète pas un modèle mais il expérimente sans cesse de nouvelles connections à la recherche de nouvelles lignes de fuite' (Colombat 1990: 237-238).

Zoals is gebleken gaat de voorkeur van Deleuze en Guattari uit naar 'rizoomboeken'. Ze vinden het idee van het boek als beeld/spiegel van de wereld oninteressant en vervelend (1976:17).

---

<sup>159</sup> Interessant is dat ook Roland Barthes (1973: 86) de tekst in *Le plaisir du texte* in verband brengt met een spinnenweb: 'Si nous aimions les néo-logismes, nous pourrions définir la théorie du texte comme une *hyphologie* (*hyphos*, c'est le tissu et la toile d'araignée)'.

Het ‘rizoomboek’ is geen kopie van de wereld, maar ‘maakt rizoom’ met de wereld. Het ‘rizoom maken’ verwijst naar het idee dat het op het *proces* aankomt en niet op de afgewerkte *producten*. ‘Rizoom maken’ met de wereld betekent talloze verbindingen aangaan met een buiten<sup>160</sup>, bijvoorbeeld met de realiteit, met de lezers, met andere boeken etcetera.<sup>161</sup> Deleuze en Guattari vragen dan ook niet meer naar de betekenis van een boek. Hun belangstelling gaat veeleer uit naar de vraag met wie/wat het boek een rizoom gaat maken, met wie/wat het een verbinding zal aangaan: ‘Car la seule question quand on écrit, c’est de savoir avec quelle autre machine la machine littéraire peut être branchée, et doit être branchée pour fonctionner’ (Deleuze en Guattari 1976: 11). Deleuze ziet het moderne kunstwerk als een machine. Een machine *betekent* niets, een machine is iets dat functioneert, dat ‘iets doet’: ‘The modern work of art has no problem of meaning, only a problem of usage’ (Deleuze geciteerd in Bogue 2003: 52). De twee filosofen geven in hun bundel als voorbeelden van ‘rizoomboeken’ *Les portes du Paradis* van Andrzejewski en *La dislocation* van Armand Farrachi (1976: 67).

Interessant is ook de manier van lezen die de twee filosofen in *Rhizome* propageren. In het tweede hoofdstuk ben ik al kort ingegaan op de leeswijze die Deleuze in zijn werk bepleit. In *Rhizome* noemen Deleuze en Guattari (1976: 72) deze manier van lezen functioneel, pragmatisch. Volgens hen mag de lezer uit een boek halen wat hij er van kan gebruiken: ‘prenez ce que vous voulez’. Deleuze en Guattari illustreren deze ‘pragmatische’ of ‘experimentele’ manier van lezen aan de hand van twee poëtische beelden. Ze verwijzen naar Michel Foucault, die op de vraag wat een boek voor hem is, antwoordt dat het een gereedschapskist is waaruit de lezer naar believen kan putten. Foucault beklemtoont op die manier ook dat men met een boek iets kan *doen*. Nadien halen Deleuze en Guattari Proust aan. Proust gebruikt het beeld van het boek als bril: ‘voyez si elles vous conviennent, si vous percevez grâce à elles ce que vous n’auriez pas pu saisir autrement; sinon, laissez mon livre, cherchez-en d’autres qui vous iraient mieux’ (Proust in Deleuze en Guattari 1976: 72). De bril – het boek – maakt dat men de wereld met andere ogen, vanuit een ander perspectief gaat bekijken. Zoals gezegd geeft Deleuze de lezer ook de raad te testen of hij met een bepaald boek iets kan *doen*. Als dat niet zo is, is dat niet erg. Hij kan dan immers een ander boek zoeken waarmee hij wel iets kan doen.

Tijdens een literaire discussie met Roland Barthes, André Breton en Raymond Federman die in 1965 in Parijs plaatsvond, maakte Deleuze een onderscheid tussen twee verschillende manieren van lezen. De eerste manier beschouwt het boek als een soort doos die naar een binnen verwijst. In dat geval komt het erop aan te vinden wat zich in de doos bevindt, wat het boek *betekent*: ‘Und man kommentiert, interpretiert, verlangt Erklärungen’.<sup>162</sup> De andere manier van lezen, daarentegen,

<sup>160</sup> Cf.: ‘Un livre n’existe que par le dehors et au-dehors’ (Deleuze en Guattari 1976: 11).

<sup>161</sup> <http://www.ruhr-uni-bochum.de/www-public/niehaabp/Rhizom/rhizome.htm> [23 december 2004].

<sup>162</sup> ‘Das Anrennen gegen die Grenzen der Sprache’ – Methoden des Schreibens und Strategien des Lesens’. <http://www.lichtensteiger.de/methoden.html> [23 december 2004].

beschouwt het boek als een kleine, betekenisloze machine. In dit geval is de vraag of de machine functioneert en hoe ze functioneert: 'Es gibt nichts zu erklären, zu verstehen, zu interpretieren. Wie bei elektrischen Schaltungen'<sup>163</sup>. Deleuze en Guattari stellen in *Rhizome* dat de oude manier van lezen vervangen zal worden door de nieuwe, functionele, experimentele: 'Nous ne lisons plus, mais aussi nous n'écrivons plus à l'ancienne manière. Il n'y a pas de mort du livre, mais une autre manière de lire' (1976: 72). De gedreven, exuberante toon aan het einde van *Rhizome* doet de bundel lijken op een soort manifest van het rizoomdenken, dat pleit voor rizoomboeken en voor een rizomatische of nomadische<sup>164</sup> schriftuur.

Zoals vermeld beschrijven Deleuze en Guattari het rizoomdenken in hun bundel niet, ze performen het veeleer door hun eigen rizomatische schriftuur: 'Nous écrivons ce livre comme un rhizome. Nous l'avons composé de plateaux' (1976: 63). De vorm van *Rhizome* en van de andere teksten van Deleuze en Guattari wijkt dan ook af van meer 'traditionele' filosofische teksten. De twee auteurs leggen uit hoe de bundel zijn bijzondere structuur heeft gekregen. Ze vroegen zich ieder voor zich s'ochtends telkens af aan welk plateau ze die dag zouden werken. Vervolgens werkten ze aan verschillende plateaus: ze schreven vijf regels aan één plateau, tien regels aan een ander, enzovoorts. Zo komt het dat elk plateau met elk ander plateau van het boek kan worden verbonden (1976: 63). Vandaar ook dat de volgorde waarin men de verschillende plateaus leest, irrelevant is. Men zou in het midden van de bundel kunnen beginnen en met het begin eindigen. In *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux* hanteren Deleuze en Guattari eenzelfde rizomatische schriftuur. In het voorwoord (1985: 8) wijzen ze er de lezer op dat de verschillende plateaus door elkaar kunnen worden gelezen, behalve de conclusie die ook echt als laatste gelezen moet worden. Het is duidelijk dat de rizomatische schriftuur van Deleuze en Guattari een felle kritiek inhoudt op een traditionele, lineaire lectuur: 'So könnte man – verzichtend auf lineare Kausalitäten – ständig von Plateau zu Plateau springen und jeder Sprung würde eine neue abstrakte Linie bilden – ein 'Antisystem par excellence, Patchwork, absolute Zerstreung'' (Dembowski in Chlada 2000: 55). Deleuze en Guattari trachten de lezer begrijpelijk te maken dat niets hem ertoe verplicht boeken op een lineaire manier te lezen. Kortom, ze willen in *Rhizome* niet enkel een nieuwe manier van denken en van schrijven laten zien, maar ook nieuwe leesstrategieën bevorderen.

---

<sup>163</sup> 'Das Anrennen gegen die Grenzen der Sprache' – Methoden des Schreibens und Strategien des Lesens'. <http://www.lichtensteiger.de/methoden.html> [23 december 2004].

<sup>164</sup> Deleuze gebruikt het beeld van de nomade regelmatig. De 'filosofie' van de nomade sluit goed aan bij de 'filosofie' van het rizoom. Deleuze en Guattari (1985: 471) contrasteren de nomade met de migrant: 'Le nomade n'est pas du tout le migrant ; car le migrant va principalement d'un point à un autre, même si cet autre est incertain, imprévu ou mal localisé. Mais le nomade ne va d'un point à un autre que par conséquence et nécessité de fait: en principe, les points sont pour lui des relais dans un trajet'. Eerder hebben we gezien dat een rizoom geen begin en geen einde heeft, het is dus altijd een *intermezzo* (Deleuze en Guattari 1985: 36). Het leven van de nomade is ook een *intermezzo* (1985: 471). De nomade bevindt zich altijd tussenin: 'Les nomades sont toujours au milieu [...] [Ils] n'ont ni passé ni avenir, seulement des devenirs' (Deleuze geciteerd in Sasso en Villani 2003: 355).

## 2.2 Allusies in *Rachels rokje* op het rizoomconcept

Nu ik uiteengezet heb wat het rizoomconcept van Deleuze en Guattari inhoudt, zal ik mij concentreren op enkele allusies die Mutsaers er in *Rachels rokje* op maakt. Ik heb het al eerder gehad over de poëtische ‘Plooi 26’. Dit zesentwintigste hoofdstuk van Mutsaers’ roman heeft een opvallende vorm, het is immers geconcipeerd als een ‘Kleine Catechismus van de rok’. Net als de klassieke Catechismus is de vorm die van een dialoog. Alleen worden hier geen vragen gesteld en beantwoord over God en het geloof, maar over de rok. De dialoogvorm maakt het Mutsaers mogelijk een reeks opvattingen over de aard en de functie van literatuur in haar roman ‘binnen te smokkelen’. Zoals gezegd bevat het poëtische vraaggesprek bijvoorbeeld allusies op Roland Barthes en *Le plaisir du texte*. In de ‘Kleine Catechismus van de rok’ wordt ook gerefereerd aan Deleuze en indirect ook aan het rizoomconcept.

De naam Deleuze duikt aan het einde van de dialoog op: ‘VRAAG: Wilt u tot slot nog een eresaluut aan iemand brengen? ANTWOORD: Saluut Leibniz, peetvader van de plooi! Saluut Deleuze, zwerfkei in je nomadenrokje!’<sup>165</sup> (Mutsaers 1994: 132). Mutsaers verwijst hier niet toevallig naar deze twee filosofen. Het eresaluut aan hen is immers een allusie op *Le pli: Leibniz et le baroque*, Deleuzes studie over de Duitse filosoof. Mutsaers heeft in een interview (met Heymans 1996a) verklaard dat Deleuzes studie haar op het idee bracht om een roman in de vorm van een plooirokje te schrijven. Andermaal heeft Mutsaers zich dus door een tekst en een concept van Deleuze laten inspireren.

Mutsaers’ verwijzing naar Deleuzes studie uit 1988 is in verschillende opzichten interessant. Ten eerste kan *Le pli* in verband worden gebracht met de problematiek van de ethiek in Mutsaers’ roman. Voor een uitgebreide bespreking van dit verband tussen *Le pli* en Mutsaers’ roman verwijs ik naar Daniël Rovers (2004). Interessant lijkt mij vooral dat Rovers een link legt naar Deleuzes ‘ethiek’ van het ontplooiën<sup>166</sup>. De verwijzing naar *Le pli* in *Rachels rokje* is echter meerduidelig. De allusie kan niet enkel met Deleuzes ethiek in verband worden gebracht, maar ook met diens ideeën over de bijzondere samenhang die er bestaat tussen plooiën<sup>167</sup>.

Mutsaers verwijst in de ‘Kleine Catechismus van de rok’ niet alleen naar Deleuzes concept van de plooi, maar ook – zij het minder direct - naar het rizoomconcept. Meteen na het eresaluut aan Leibniz en Deleuze vraagt de instantie of we er nu uit zijn. Het antwoordt luidt: ‘Goddank niet, we zitten ermiddenin’ (Mutsaers 1994: 132). Deze uitspraak is poly-interpretabel. In de eerste plaats kan men ze lezen als: ‘Nee, we zijn absoluut nog niet klaar met het verhaal, er moet nog heel veel

<sup>165</sup> Mutsaers haalt in de ‘Kleine Catechismus van de rok’ ook een gedicht van Cees van Hoore aan. Dit gedicht draagt de veelzeggende titel: *Nomadisch*. Het woord ‘nomadisch’ doet denken aan Deleuzes concept van de ‘nomade’.

<sup>166</sup> Volgens Deleuze bestaat de grootste zonde er blijkbaar in dat iemand zich niet ontplooit, of zich niet wil ‘ontplooiën’ (Rovers 2004 : 332). Rovers schrijft in dit verband: ‘Het is de vrijheid om, in tegenstelling tot wat als gangbaar wordt ervaren, de plooiën van je hersenen te volgen, zonder dat je eigen intentie daarbij altijd al van tevoren duidelijk is’ (2004 : 333). Dat is precies wat Rachel in Mutsaers’ roman doet : ze volgt de plooiën van haar hersenen, zonder zich al te veel aan te trekken van wat de ‘communis opinio’ over haar gedrag zegt.

<sup>167</sup> Op Deleuzes concept van de ‘plooi’ en de poëtische metafoer van de plooi in *Rachels rokje* ga ik verderop uitgebreid in (hoofdstuk 3 B 2.6).

worden gezegd. De roman is lang nog niet af'. Dat klopt ook want deze uitspraak staat ongeveer in het midden van de roman. We kunnen de opmerking echter ook lezen in het licht van de rizoomtheorie. Ik heb in de inleiding tot het rizoom gewezen op het feit dat het 'midden' bij Deleuze en Guattari een cruciale rol speelt: 'Un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, *intermezzo*' (Deleuze en Guattari 1985: 36). Niet enkel het rizoom, maar ook de 'nomade'<sup>168</sup> en de 'plooi' worden bij Deleuze en Guattari met het midden, met het 'er-tussen' geassocieerd. Mutsaers verwijst met de zin 'we zitten er middenin' wellicht ook naar deze 'logica vanuit het midden', die zich concentreert op het 'er-tussen' en niet op begin en einde. De allusie op Deleuze en Guattari kan bedoeld zijn om duidelijk te maken dat *Rachels rokje* voornamelijk volgens zo'n 'logica vanuit het midden' werkt.

De volgende passage uit de dialoog roept naar mijn idee ook het rizoomconcept op:

VRAAG: Komen er ook rokjes voor met slechts één plooi?

ANTWOORD: Uitgesloten. Alle plooiën ontspringen aan elkaar, ze duwen elkaar op, ze ondergraven elkaar en zitten elkaar na: heden en verleden...verleden en toekomst...toekomst en droom...droom en daad...daad en gevangenis...gevangenis en dood...dood en leven... (Mutsaers 1994: 125)

Deze passage gaat over de bijzondere samenhang tussen de plooiën van een rokje. Die samenhang doet denken aan de samenhang binnen een rizoom. Eerder hebben we gezegd dat een rizoom vele ingangen heeft, maar geen hoofdingang. Ook *Rachels rokje* heeft vele ingangen. Men kan zomaar in een bepaalde plooi 'instappen' en die vervolgens in verband brengen met om het even welke andere plooi. Met Deleuze en Guattari zou men dan ook kunnen stellen dat Mutsaers *Rachels rokje* in plateaus heeft geschreven. De geciteerde passage is overigens niet enkel interessant vanwege de inhoud ervan, maar ook vanwege haar rizomatische vorm. We zullen later nog zien dat de schrijftuur van *Rachels rokje* in sommige opzichten vergelijkbaar is met de rizomatische schrijftuur in *Rhizome*.

Verderop in de 'Kleine Catechismus van de rok' wordt de vraag gesteld of het rokje een gesloten systeem is. Het antwoord luidt: 'Inderdaad. Maar binnen zichzelf is het onbegrensd en vanonderen blaast de wind'<sup>169</sup>. In mijn korte inleiding over het rizoom heb ik laten zien dat Deleuze en Guattari het rizoom als een open systeem beschouwen. Een rokje is een gesloten systeem omdat het een cirkelstructuur heeft. Het beeld van het beweeglijke, dansende rokje dat in zichzelf onbegrensd is, herinnert echter aan het zich steeds verder vertakkende rizoom, dat ook open en permanent in beweging is. Het onbegrensd rokje roept het idee op van de open kaart die men voortdurend kan veranderen.

*Rachels rokje* bevat ook een aantal passages waarin een tak aan bod komt. Deze passages laten zich verbinden met de eindeloze vertakkingen van een rizoom. In 'Plooi 2' wordt Rachel zelf

---

<sup>168</sup> Cf. hierbij: 'Un trajet est toujours entre deux points, mais l'entre-deux a pris toute la consistance, et jouit d'une autonomie comme d'une direction propre. Le vie du nomade est intermezzo' (Deleuze en Guattari 1985: 471). Mutsaers (1994 : 132) verwijst in *Rachels rokje* ook naar het nomadenconcept van Deleuze, ze heeft het immers over 'Deleuze in zijn nomadenrokje'.

<sup>169</sup> Deleuze (1988: 43) brengt de plooi in *Le pli: Leibniz et le baroque* overigens ook in verband met de wind.

met een tak<sup>170</sup> in verband gebracht. In de betreffende passage wordt gezinspeeld op het verleden van Rachels vader en op Mutsaers' eigen naam<sup>171</sup>. Het woord tak kan echter ook worden verbonden met het rizoomconcept. In 'Plooi drieëndertig' schrijft Douglas een gedicht van Vestdijk over. Hij voorziet de hoofdletters daarbij van een reeks vreemde haaltjes: 'Ze lijken nog het meest op planteworteltjes, zodat je je afvraagt of er heel misschien toch geen bloempjes in het geding zijn, want als een letter wortelschieten kan waarom zou hij dan ook niet kunnen bloeien' (Mutsaers 1994: 176-177). De letter die wortel schiet doet denken aan het rizoom. Ik heb al gewezen op het feit dat Rachels geliefde Douglas Distelvink na zijn dood voortleeft, maar dan in Rachels verbeelding. Hij metamorfoseert immers in een herenfiets. Opvallend is echter dat die herenfiets zich in Rachels hoofd gaat vertakken: 'en meteen beginnen al mijn aderen als gekken te pulseren, al mijn knopjes te zwellen ook het kleinste, en hopla daar breekt hij los uit zijn voegen de Raleigh, *vertakt* zich, krijgt groene blaadjes, steigert en spuit achterwaarts de lucht in' (Mutsaers 1994: 213; cursivering van mij). Men kan bij de zich vertakkende Raleigh denken aan de vertakkingen van een rizoom, vooral omdat deze passage in het bijzonder 'rizomatische' *intermezzo* 'Skatsjok' staat. Ook de chaos in Rachels hersenen lijkt een rizomatische structuur te hebben. In 'Skatsjok' is sprake van het feit dat Rachels hersenen door de 'communis opinio' nogal warrig worden gevonden. Daarbij is sprake van onkruid: 'onkruid kun je er maar niet op los laten woekeren, ook niet op dodenakkers, slechte plantjes daar moet pesticide overheen, hersens die vol onzin groeien gaan bankroet, zondermeer, geven we ook op een briefje, zulke hersens daar plukt niemand vruchten van, wij zouden tenminste niet weten wat voor vruchten als je de gebakken peren niet meerekent' (Mutsaers 1994: 213).

*Rachels rokje* bevat ook enkele passages waarin een afkeer van interpreteren tot uitdrukking komt. Deze afkeer herinnert aan de weigering van Deleuze en Guattari om naar de betekenis van een boek te zoeken. Zoals gezegd zien beide auteurs boeken niet langer als een doos, maar veeleer als een gereedschapskist waaruit men dingen kan halen of als een bril die men opzet om er de wereld vanuit een ander perspectief mee te bekijken. Ik haal hier ter illustratie enkele passages uit *Rachels rokje* aan. Het is voornamelijk taalleraar Douglas Distelvink die een hekel aan interpreteren heeft, maar protagoniste Rachel lijkt zijn afkeer te delen. Zo leest Douglas met zijn leerlingen een gedicht van Vestdijk, maar analyseert het niet. Hij concentreert zich veeleer op enkele mysterieuze details: 'Nu beginnen we aan de les,' zegt Distelvink, 'ik herhaal: de les begint. Eigenlijk is hij al bijna om. Dat hindert niet, aan interpreteren heb ik toch een broertje dood. Waarom zegt de dichter dit, waarom zegt de dichter dat, wat bedoelt hij hier, wat bedoelt hij daar, dat leidt nergens toe''

---

<sup>170</sup> Cf. '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' (Mutsaers 1994: 26).

<sup>171</sup> Zoals gezegd geeft Mutsaers in *Hazepeper* de etymologische verklaring van haar naam: Mutsaers betekent 'takkenbossen'.



(Mutsaers 1994: 177-178). Deze uitspraak laat zich lezen als een indicatie dat men *Rachels rokje* niet dient te interpreteren.

Op een gegeven moment somt de verteller alle onderwerpen op waarover Rachel en Douglas het aan de telefoon hebben gehad. Sommige van deze onderwerpen zijn symptomatisch voor hun manier van denken. Zo is het typerend dat Rachel en Douglas onder meer praten ‘over de domheid om in wolken gestalten te zien’ en ‘over de domheid van interpreteren in het algemeen’ (Mutsaers 1994: 190). Het ligt voor de hand om deze uitspraken te lezen als poëtische uitspraken die er de lezer toe oproepen om *Rachels rokje* als een ‘rizoomboek’ te lezen, met andere woorden om het boek niet als een doos te gebruiken, maar als een gereedschapskist. Ze verzoekt de lezers dan ook herhaaldelijk en met aandrang om de roman eerder met het gevoel<sup>172</sup>, intuïtief te lezen dan op een rationele, interpreterende manier:

hoe al die plooiën zich voortdurend vertakken, verspringen of in elkaar opgaan en hoe je af en toe een glimp ontvangt van wat zich eenzaam en verstolen afspeelt daar tussen of zelfs daar onder, dat is het enige wat telt. En bijvoorbeeld niet of die plooiën GOED zijn of FOUT, laat dat maar aan de stomerij over. Of het waarheidsgehalte: luister slechts naar het frou-frou. (Mutsaers 1994: 13-14)

Ook de verwijzing naar ‘zich voortdurend vertakkende plooiën’ springt hier in het oog en doet denken aan het rizoomconcept.

### 2.3 *Rachels rokje* als een ‘rizoomboek’

Saluut Deleuze, zwerfkei in je nomadenrokje!<sup>173</sup>

Nu gebleken is dat Mutsaers’ roman allusies op het rizoomconcept bevat, zal ik proberen te laten zien in hoeverre de schrijftuur van *Rachels rokje* een rizomatische schrijftuur genoemd kan worden. Door zijn anti-hiërarchische structuur heeft een rizoom zoals we hebben gezien iets ordeversturends: het is een ‘anti-systeem’ bij uitstek. Wanneer een boek een rizomatische structuur heeft of herhaaldelijk aan het rizoomconcept refereert, kan dat worden geïnterpreteerd als een kritiek op de binaire logica, op het genealogische denken. Bart Vervaeck (1999b) laat in zijn lektuur van Hertmans’ *Naar Merelbeke* zien hoe deze roman op een indirecte manier kritiek uitoefent op de binaire logica van het ‘livre-racine’. Ik zal hier kort op Vervaecks lektuur van *Naar Merelbeke* ingaan, om vervolgens enkele parallellen met *Rachels rokje* te trekken.

Vervaeck brengt *Naar Merelbeke* in verband met een reeks poststructuralistische ideeën en met enkele filosofen, onder wie Deleuze, Derrida, Bataille en Roussel. Hij wijst erop dat Hertmans in zijn roman herhaaldelijk naar het rizoomconcept verwijst, onder meer via het beeld van het

---

<sup>172</sup> Cf. hierbij ook een passage als: ‘Vooruit, kom maar met me mee, sliep maar achter me aan, en zet voor één keer je vooroordelen over goed en kwaad aan de kant en je oren open. Dan zul je het zelf horen. En voelen. Met háár oren. Met háár hart’ (Mutsaers 1994: 12).

Daniël Rovers (2004: 334) leest in deze passage overigens een zinspeling op de filosoof Kant (de vooroordelen aan de kant zetten). Hij stelt dat Charlotte Mutsaers zich in *Rachels rokje* afzet tegen de traditionele Kantiaanse filosofie van de categorische imperatief.

<sup>173</sup> Mutsaers (1994: 132).

‘berkezaadje’<sup>174</sup>, dat binnen de roman ‘een niet te overzien labyrint van betekenissen waarin plantaardige, dierlijke en menselijke domeinen elkaar doorkruisen’ genereert (Vervaeck 1999b: 41). Volgens Vervaeck (1999b: 42) bevat *Naar Merelbeke* elementen van de drie eerder genoemde soorten genealogieën, maar is het duidelijk dat de voorkeur van de protagonist uitgaat naar de nomadische structuur van het rizoom, naar de anti-genealogie. Dat blijkt volgens hem onder meer uit het feit dat de hoofdfiguur doet alsof hij maar één been heeft (1999b: 43). Het zogenaamd ontbrekende been kan worden gezien als een indicatie dat de protagonist geen zin heeft om volwassen<sup>175</sup> te worden, als een protest<sup>176</sup> tegen het denken in binaire opposities. Het feit dat de protagonist doet alsof hij maar één been heeft, maakt duidelijk dat hij niet tot de wereld van de volwassenen wil behoren – dat hij niet met beide benen op de grond wil staan - en dat hij dus ‘anders’ is.

Een soortgelijke subversieve dimensie vinden we ook in Mutsaers’ roman terug. Ook *Rachels rokje* bevat voorbeelden van de drie soorten genealogieën. Maar ook hier gaat de voorkeur van de protagoniste uit naar de derde soort, de anti-genealogie. Deze voorkeur voor rizomatische structuren blijkt al uit haar voorliefde voor bijzondere rokjes. Rachel draagt in de roman enkel rokjes, en dan nog alleen plooirokjes, die om de benen waaieren. Haar plooirokje wordt dan ook herhaaldelijk gecontrasteerd met andere rokken: ‘een rechte jurk, een broekrok, een stevig mantelpak’ (Mutsaers 1994: 12). Ik denk in dit verband ook aan de strakke Gorray-rok van Rachels moeder. De broek en de strakke rokken kan men zien als beelden voor de binaire logica, terwijl het waaierende, dansende plooirokje staat voor de nomadische logica van het rizoom. Rachels keuze voor plooirokjes kan dus ook geïnterpreteerd worden als een keuze tegen het denken in binaire opposities. Door het dragen van zulke ‘wispelturige’ rokjes verzet ze zich met andere woorden tegen de wereld van de volwassenen.

Het revolutionaire, emancipatorische potentieel van het rokje blijkt uit de reacties van de buitenwereld op het dansende rokje. Reeds op de allereerste pagina van *Rachels rokje* wordt duidelijk dat het rokje – en zijn drager - anders zijn en daardoor in hun omgeving op afwijzing stuiten: ‘Niemand weet wie ze is en naar wie ze zoekt. Wel dat ze constant wervelt. En het is juist dat gewervel dat sommigen zo verschrikkelijk op de zenuwen werkt. Op die manier kun je immers nauwelijks je vinger op de wonde plek leggen’ (Mutsaers 1994: 11). Twee pagina’s verder krijgen we dan ook een reeks commentaren van de buitenwereld op Rachels rokje voorgeschoteld: ‘Fout genaaid! Meer gat dan rokje! Een riem als een deadline!’ (Mutsaers 1994: 13). Deze commentaren

---

<sup>174</sup> Cf. ‘De nomadische boom wordt in de roman nog duidelijker gesymboliseerd door de berk. Het berkenzaadje, dat letterlijk over het hele verhaal uitgezaaid wordt, erkent geen grenzen, vliegt overal over en strijkt overal neer, zodat overal berken opschieten’ (Vervaeck 1999b : 44).

<sup>175</sup> Ik denk in dit verband aan de protagonist uit Günther Grass’ *Blechtrommel*, Oskar Matzerath, die weigert te groeien. Ook deze weigering laat zich lezen als een weigering om tot de wereld der volwassenen te behoren.

<sup>176</sup> Cf. ‘Zijn zogenaamd ontbrekend been verbreekt de symmetrie van het menselijke lichaam, en juist daardoor valt het jongetje op, krijgt het een persoonlijkheid en weigert het zich in te voegen in de ideologie van harmonie en symmetrie’ (Vervaeck 1999b: 49).

laten zich uiteraard ook lezen als commentaren op *Rachels rokje*, het rokje van taal. Een zich steeds verder vertakkend rizoom laat zich niet beheersen, integendeel. Het ontregelt bestaande hiërarchische structuren en binaire opposities. In *Rachels rokje* zeggen maakt het constante gewervel het rokje oncontroleerbaar en daardoor in de ogen van de heersende orde – in Mutsaers' roman vooral vertegenwoordigd door de *communis opinio* en de anonieme rechters - gevaarlijk. Kortom, *Rachels rokje* met zijn waaierende plooiën symboliseert ook Rachels verzet tegen het 'op orde en classificatie gerichte 'systeem'' (Vitse 2004: 106) van de anonieme rechters.

In *Rachels rokje* worden dan ook een reeks binaire opposities gedeconstrueerd. Ik denk hier bijvoorbeeld aan de opposities goed versus kwaad, onschuldig versus schuldig, mens versus dier, man versus vrouw, gezond versus ziek, gek, normaal versus abnormaal, het grote gebaar, de hoofdzaken versus de stukjes en de beetjes, het hoofdverhaal versus de uitweiding,... Telkens wordt duidelijk dat de grens tussen de twee polen<sup>177</sup> minder duidelijk is dan men zou kunnen denken. Een dergelijke deconstructie van binaire opposities is typisch voor het nomadische rizoomdenken.

---

<sup>177</sup> Ik geef hier ter illustratie het voorbeeld van de deconstructie van de binaire oppositie man versus vrouw. *Rachels rokje* bevat een hele reeks passages die suggereren dat de grens tussen beide polen niet zo makkelijk getrokken kan worden. Nemen we bijvoorbeeld Rachels geliefde Douglas Distelvink. Douglas heeft in de roman relaties met vrouwen, maar zoals gezegd bevat de roman ook allusies op zijn homoseksuele neigingen. Douglas' seksuele geaardheid is met andere woorden ambigu. In de roman lezen we dan ook dat het mannelijkste aan hem zijn riem is. Douglas' Bugatti heet Isidoor D. Deze naam is bedoeld als een hommage aan Isadora Duncan, maar Douglas metamorfoseert de vrouwennaam blijkbaar in een mannennaam (Mutsaers 194. 284). Interessant is in dit opzicht ook het gegeven dat Douglas in een twijfelaar slaapt en zichzelf een twijfelaar noemt (Mutsaers 1994 : 151). Misschien is de naam van Douglas' bed een verwijzing naar zijn biseksualiteit: 'Goed, weet je dan hoe de man heet die erin ligt als hij erin ligt ? Een twijfelaar. En weet je waaraan hij twijfelt ? Nee, dat kun je niet weten en dat is maar goed ook'. Het is allicht ook geen toeval dat Rachel en Douglas aan de telefoon over Tiresias praten, die zowel een man als een vrouw is geweest en daardoor een soort tussenfiguur is. Douglas vindt het verhaal van Tiresias ('*Tiresias dan man dan vrouw*') dan ook schitterend (Mutsaers 1994 : 186).

Zoals de riem het mannelijkste aan Douglas is, is het rokje het vrouwelijkste aan Rachel. Dit verwijst naar Rachels jongensachtige uiterlijk. Het beeld van de 'jongen' die een rok draagt, duikt dan ook herhaaldelijk in de roman op. In zijn kindertijd was Douglas verliefd op zijn schoolvriend Wim. Wanneer Douglas bij Rachel op bezoek is, zegt ze tegen hem dat zij Wim is met een rokje aan (Mutsaers 1994: 201). Het beeld van de 'jongen' die een rok draagt, komt later opnieuw aan bod, maar deze keer niet in verband met Douglas maar in verband met Rachels vader. Dat is allicht functioneel, ik heb er al eerder op gewezen dat Mutsaers' roman een parallel suggereert tussen Rachels vader en Douglas. Wanneer Rachels vader zingt : 'Door de plassen dat het spat, broek en kousen worden nat' (Mutsaers 1994 : 221) zegt Rachel dat rok en kousen nat worden, omdat ze goed beschouwd een meisje is. Daarop roept de vader uit: 'Verdorie, een zoontje zul je ook nooit van me worden'. Daarop antwoordt Rachel dat ze zijn zoontje is, maar dan wel met een rokje aan. Andermaal wordt van Rachel verwacht dat ze een jongen is en ze lijkt zich ook met deze rol te kunnen identificeren. Herhaaldelijk wordt gesuggereerd dat Rachel liever een jongen zou zijn. In de 'Kleine Catechismus van de rok' wordt erop gewezen dat Rilke als kind een rokje droeg (Mutsaers 1994 : 130) en dat Kuifje op de Zwarte Rotsen een Schots rokje droeg (Mutsaers 1994 : 129). Opmerkelijk is ook dat Douglas Rachel soms Karelte noemt (Mutsaers 1994 : 285). Interessant is hier niet enkel het feit dat Karelte een jongensnaam is, maar ook dat het de *mannelijke* vorm van Charlotte is. Douglas leest in de roman een proefschrift over het feit dat Emma Bovary in Flauberts roman door de mannen altijd van achteren wordt benaderd. Het begrip 'a tergo' duikt herhaaldelijk in *Rachels rokje* op.

Het laatste voorbeeld dat ik hier in verband met het onderwerp 'mannelijkheid – vrouwelijkheid' zou willen noemen, is het complexe rollenspel dat Douglas en Rachel in *Rachels rokje* ensceneren. 'Zowel Rachel als Douglas verbeelden zich hun relatie 'op zijn hondjes''. (Van Imschoot 2002: 60). Douglas maakt in de roman herhaaldelijk duidelijk dat zijn voorkeur uitgaat naar hondjes. Rachel speelt dan ook geregeld de rol van een hond. Douglas valt echter niet op juffershondjes (Mutsaers 1994 : 37), maar op echte wolven (Mutsaers 1994 : 54), die hij dan op zijn hondjes onderwerpen kan. Opmerkelijk is hoe de dingen in Mutsaers' roman vaak van verschillende kanten worden bekeken en getoond. Zo is Rachel in de roman niet volledig schuldig, maar ook niet volstrekt onschuldig, ze is alletwee. Net zo is Rachel niet alleen vrouwelijk en Douglas niet alleen mannelijk, maar worden ze beiden als vrouwelijk en mannelijk opgevoerd. Tom van Imschoot (2002 : 60) schrijft in verband met het complexe rollenspel tussen Rachel en Douglas : 'Het effect van deze fictionele drag-performances is de consequente ontregeling van een stereotiep genderde seksualiteitsvisie'. Hier en elders in *Rachels rokje* deconstrueert Mutsaers de grenzen tussen

Eerder hebben we gezegd dat ‘rizoomboeken’ de wereld niet imiteren. Deleuze en Guattari hebben het in dit verband over de ‘pink panther’ die de wereld niet nabootst, maar roze schildert. Een ‘rizoomboek’ brengt we met andere woorden geen imitatie of kopie, maar een wording<sup>178</sup>, een soort performance. Iets dergelijks kunnen we ook in verband met *Rachels rokje* stellen. We hebben eerder gezien dat Mutsaers’ roman geen romanpersonage<sup>179</sup>, geen ‘ik’ beschrijft, zoals dat in een traditionele ontwikkelingsroman wel het geval is. Rachel Stottermaus wordt als het ware ‘opgevoerd’. Dat gebeurt onder meer via de grillige schriftuur of *textuur* van het dansende rokje, dat dan ook als een beeld kan worden gezien voor de rizoomlogica. De ambitie om te schrijven, te ‘worden’ in plaats van te *beschrijven* speelt in Mutsaers’ tekst een centrale rol. Nemen we bijvoorbeeld deze vaak aangehaalde passage over het bewegende rokje:

Hoe de textuur van dat rokje waarvan hij zelf het middelpunt is, in levende plooien om hem heen hangt, cirkelt, zwiert, golft, laait, wappert, opkruipt, straalt, rimpelt, ruist, danst, krult, ademt, ritselt, stroomt, scharniert, siddert, zwaait, knipoogt, steigert of valt, hoe al die plooien zich voortdurend vertakken, verspringen of in elkaar opgaan (Mutsaers 1994: 13-14).

Deze passage vormt een goede illustratie van hoe in Mutsaers’ tekst niet *beschreven*, maar *gecreëerd* wordt. De vorm van de opsomming en de springerige taal evoceren het waaiierende rokje en roepen tegelijkertijd de wispelturige Rachel Stottermaus op. De schriftuur van deze passage kan dan ook rizomatisch genoemd worden. In *Rhizome* noemen Deleuze en Guattari als voorbeeld van een ‘rizoomboek’ onder meer *La Dislocation* (1974) - de titel past op zich al bij het rizoomconcept – van de Franse auteur en essayist Armand Farrachi. Over de rizomatische, ontregelende taal van dit boek schrijven ze: ‘*La dislocation, où les phrases s’écarterent et se dispersent, ou bien se bousculent et coexistent, et les lettres, la typographie se met à danser, à mesure que la croisade délire*’ (1976: 67-68). De beschrijving van de taal van *La dislocation* zou ook op de taal van *Rachels rokje* kunnen slaan. De taal in *Rachels rokje* vertakt zich, rent tegen haar eigen grenzen aan, gaat de perken te buiten, springt en danst. Mutsaers’ rizomatische schriftuur lijkt overigens ook op de schriftuur in *Rhizome*<sup>180</sup> zelf. Deleuze en Guattari (1976: 10) schrijven in daar: ‘Il n’y a pas de différence entre ce dont un livre parle et la manière dont il est fait. Un livre n’a donc pas d’avantage d’objet’. Deze zin zou ook als motto kunnen fungeren van *Rachels rokje*.

Zoals gezegd vormen de vertakkingen van een rizoom een niet-hiërarchische veelheid van lijnen. Alles kan rizomatisch met alles worden verbonden. Ook in *Rachels rokje* hangt alles met

---

categorieën.

<sup>178</sup> Op het Deleuziaanse concept van de ‘wording’, dat overigens nauw samenhangt met het rizoomconcept ga ik verderop uitgebreid in (hoofdstuk 3 B 6).

<sup>179</sup> Cf. hierbij: ‘De mens is onbeschrijfelijk onbeschrijfbaar. Evenals het dier. Evenals het romanpersonage’ (Mutsaers 1994: 13).

<sup>180</sup> Cf. hierbij: ‘Faites rhizome et pas racine, ne plantez jamais ! Ne semez pas, piquez ! Ne soyez pas un ni multiple, soyez des multiplicités ! Faites la ligne et jamais le point ! La vitesse transforme le point en ligne ! Soyez rapide, même sur place ! Ligne de chance, ligne de hanche, ligne de fuite’ (Deleuze en Guattari 1976: 73). Niet in de laatste plaats vanwege deze dansende schriftuur worden Deleuzes teksten vaak als moeilijk te lezen getypeerd: ‘l’oeuvre de Deleuze est très souvent qualifiée de difficile, voire même d’impossible à lire. Christian Delacampagne a parlé du style ‘célinien’ et ‘chaotique’ de *Capitalisme et schizophrénie*’ (Colombat 1990: 5). Het is wellicht ook deze ‘chaotische’ stijl die Charlotte Mutsaers aan Deleuze waardeert.

alles samen. Deze samenhang wordt niet door een strakke verhaallijn – een ‘rode draad’ – gecreëerd, maar door een labyrintisch net van beelden. Ter illustratie ga ik hier in op het motief van de dennentak. Aan de hand van dit beeld genereert Mutsaers samenhang en genereert ze extra betekenis.

Aan het begin van de roman duikt de dennentak op in verband met Rachels vader en Kerstmis. Kort voor de vader wordt vermoord draagt hij een dennentak vol linten in zijn armen (1994: 24). Aangezien Rachel zo aan haar vader gehecht is, heeft de dennentak in *Rachels rokje* een positieve connotatie. Hij wordt echter ook meteen met de dood geassocieerd. De vermoorde vader wordt immers op het kerkhof Dennenrust (of Den en Rust) begraven (1994: 26), en de familie Stottermaus laat een enorme krans van dennentakken op zijn graf leggen. Het woord ‘evergreen’ roept zowel de positieve als de negatieve connotaties van de dennenboom op: ‘Verfrissend en ondermijnd tegelijk’ (1994: 26). Niet alleen de vader, maar ook Rachels geliefde Douglas wordt in de roman herhaaldelijk met dennen geassocieerd. Zo vernemen we op pagina 92 dat Douglas ook de naam is van een dennenboom. Rachel schrijft in haar dagboek hoe ze zich haar huwelijksnacht met Douglas voorstelt: met name in het Gasterbos (Mutsaers 1994: 71) onder de dennenbomen. Op een gegeven moment vertelt Douglas dat hij van de sauna-idylle houdt: ‘die donkere dennegeur die als een dekmantel om je heen valt’ (Mutsaers 1994: 90). Wanneer Douglas bij Rachel op bezoek komt, brengt hij haar een bosje leukodendron mee (1994: 117; cursivering van mij). Dat zowel Rachels vader als Douglas met dennenbomen geassocieerd worden, suggereert een verband tussen de twee figuren. We kunnen het beeld van de dennentak dan ook lezen als een aanwijzing dat Rachel bij de veel oudere Douglas zoekt wat haar vroeg gestorven vader haar niet meer kan geven: liefde en geborgenheid. Op pagina 96 vinden we een opsomming van Rachels hoogstpersoonlijke martelwerktuigen. Bij die traumatische voorwerpen bevindt zich ook een dennentak, die ze onder meer met de dood van haar vader associeert. Als puber laat Rachel aan de binnenkant van haar dij een distelvink tatoeëren die op een knalgroene dennentak zit (Mutsaers 1994:65). In het motief van de tatoeage komen de personages van de vader en Douglas samen. Het is dan ook geen toeval dat Douglas aan het einde van de roman tegen Rachel zegt: ‘het kan niet tussen ons, distelvinken houden meer van distels weet je, dennentakken steken niet genoeg’ (Mutsaers 1994: 295). Douglas’ uitspraak kan als een allusie op zijn homofilie worden gelezen. Ze suggereert echter misschien ook dat Douglas de vader niet kan en wil vervangen.

Kortom, het beeld van de dennenboom duikt steeds weer in de roman op en kan met vele andere beelden en onderwerpen van de roman in verband worden gebracht. In de ‘Skatsjok’, bijvoorbeeld, wordt de dennenboom gekoppeld aan een verwijzing naar Leiris’ ‘De la littérature considéré comme une tauromachie’ (Mutsaers 1994: 215). Zoals ik in het tweede hoofdstuk heb laten zien gebruikt Leiris daar het beeld van de auteur als een stierenvechter die stierenhorens in zijn boek stopt. Rachel verwijst naar auteurs die dennennaalden in hun boeken stoppen. Daarmee

heeft ze het uiteraard ook over *Rachels rokje*. Het beeld van de eveneens stekelige dennentakken suggereert dat Rachel zij zich bij het vertellen van haar verhaal volledig engageert en dat ze het gevaar daarbij niet schuwt, maar juist opzoekt. De dennenboom wordt bovendien geassocieerd met de Russische auteur Marina Tsvetajeva, die een gedicht heeft geschreven over een rode dennenboom die traag zijn hars verliest (1994: 244). Het beeld van de dennenboom wordt in *Rachels rokje* ook met het politiek correcte discours en het naziregime in verband gebracht. Rachel zegt immers dat de dennenboom achter zijn rug wordt uitgescholden voor een Teutoon (Mutsaers 1994: 227). Dit alles laat zien hoe in Mutsaers' roman het ene beeld het andere oproept en hoe alles er op een rizomatische manier met alles verbonden is. Als gevolg hiervan is dat het boek een niet te overzien labyrint van betekenissen - 'een metaforisch netwerk van eindeloze doorverwijzingen' (Vervaeck 1999b: 61). Hierdoor is het onmogelijk om te bepalen wat de dennenboom nu uiteindelijk betekent. Dat geldt ook voor andere beelden en motieven uit de roman.

Het idee dat de samenhang in Mutsaers' roman niet door een strakke, hiërarchische verhaallijn, maar op een rizomatische wijze door 'zijpaadjes' wordt gegenereerd, wordt expliciet gemaakt in de volgende poëtische passage: 'ik houd niet van touw, ik ben er bang van! Geef mij maar lintjes. Knoop dat er maar aan vast, een lintje. Zonder al te veel inspanning moet dat toch mogelijk zijn. Een lintje' (Mutsaers 1994: 29). Sven Vitse (2004: 107) heeft het in verband met de samenhang van Mutsaers' roman over een lappendeken die 'wordt samengehouden door een wirwar aan lintjes die de schijnordening van de rok omzeilen en een oncontroleerbaar netwerk van kleine en instabiele verbanden aanbrengen tussen de plooiën'. Het is dan ook onder andere de rizomatische samenhang van *Rachels rokje* die er verantwoordelijk voor is dat de chronologie in Mutsaers' roman een minder belangrijke rol speelt. Wanneer er in de 'Kleine Catechismus van de rok' staat dat de ideale rokkenjager – lees ook: de ideale lezer beseft 'dat je een rok ook achterstevoren aan kunt trekken of binnenstebuiten, omgekeerd desnoods' (Mutsaers 1994: 132), dan kan dat wellicht ook gelezen worden als een aansporing om de plooiën van *Rachels rokje* eens niet in hun chronologische volgorde<sup>181</sup> te lezen.

Het idee dat alles met alles samenhangt<sup>182</sup> wordt in Mutsaers' roman herhaaldelijk geformuleerd. Het gaat hier niet toevallig om een van de belangrijkste eigenschappen van het

---

<sup>181</sup> Dit wil overigens niet zeggen dat de volgorde van de plooiën helemaal geen rol speelt. Soms is de plaats van een bepaalde plooi in het rokje juist heel relevant en functioneel. Neem bijvoorbeeld 'Plooi tweeëntwintig'. Deze plooi heeft de vorm van een raadsel. Gezocht wordt naar de naam van een bepaalde bloem. Het antwoord op het raadsel is: de daisy, een andere naam voor een gootsteenontstopper. Op het eerste gezicht lijkt deze raadselplooi niet in *Rachels rokje* thuis te horen. Maar achteraf wordt duidelijk waar het dunne lintje zit dat deze plooi met de voorafgaande plooi verbindt. In 'Plooi eenentwintig' vernemen we immers dat Douglas vergeten is dat Rachel hem als puber in de Karbouwstraat bezocht heeft. Douglas zou dus maar beter een 'daisy' op zijn kop planten. Het voorbeeld illustreert dat sommige plooiën niet zonder betekenisverlies uit elkaar kunnen worden gehaald.

Gerrit Krol (in Hermans en Hoogendonk 2000: 28) vond blijkbaar pas een ingang tot *Rachels rokje* toen hij bij het einde begon: 'Ik ben achteraan begonnen. Tot halverwege. Toen ben ik vooraan begonnen. En toen ging het boek voor mij open'. Het feit dat men Mutsaers' roman ook in het midden kan beginnen of aan het einde om dan naar voren te springen en weer terug wijst erop dat de samenhang van de tekst rizomatisch is.

<sup>182</sup> Cf. 'Daarom wou ik ook vragen : dat eeuwige tumult over de *chaos* om ons heen, kan dat eens afgelopen zijn ? Wat ik ervan ervaren heb: een niet aflatende, niet te ontlopen, onverbiddelijke, onverbreekelijke, belegerende, demonische

rizoom. De opvatting van het boek als een rizomatisch vertakt geheel, als een labyrint, herinnert aan het internet en aan hypertextualiteit. Het internet wordt geregeld met het rizoom geassocieerd, hoewel de vergelijking zoals gezegd niet helemaal opgaat. Op het internet kan men tegenwoordig nogal wat internetromans lezen. Het bijzondere aan deze virtuele hypertexten is dat de lezer het verloop van de geschiedenis voor een deel mee kan bepalen. In deze als het ware ‘open’ teksten zonder centrum, zonder vaste kern, zijn een aantal woorden onderstreept. De lezer kan op deze woorden (‘links’) klikken en dan door lezen. Hierdoor wordt elke lectuur uniek. Iedere lezer zal immers andere woorden aanklikken en dus een ander parcours volgen, een ander verhaal creëren: ‘Bedingt durch die räumliche Anordnung des Textes kann sich der Leser vom ‘Zwang des Linearen’ befreien, die ‘lesegesteuerte Selektion’ wird zum Programm. An die Stelle einer vorgeschriebenen syntaktisch-textuellen Ordnung tritt eine assoziative Ordnung, die erst im und durch den Akt des Lesens etabliert wird’<sup>183</sup>. Uwe Wirth bespreekt bij wijze van voorbeeld de internetroman *Spielzeugland*. In deze constructieve intertekst heeft de lezer zelfs de mogelijkheid eigen opmerkingen, ideeën en associaties in de tekst in te lassen<sup>184</sup>. Een hypertext is dus een groot netwerk van teksten en tekstfragmenten die door links met elkaar verbonden zijn. Dit netwerk heeft geen centrum en geen periferie, en heeft volgens Wirth dan ook een *centrifugale* werking.

Naast deze virtuele hypertexten op het internet zijn er ook teksten in boekvorm die op het hypertextuele schrijven anticiperen (Bolter 1997: 45). Deze teksten hanteren strategieën van het hypertextuele schrijven en ontwrichten bij gevolg de conventionele manier van vertellen. Bolter noemt de schrijvers van dergelijke teksten ‘hypertextuele auteurs’. Hij verwijst in dit verband naar Laurence Sterne, E.T.A. Hoffmann, Ford Madox Ford, Virginia Woolf, James Joyce, Borges en Cortázar (1997: 45-46). Gewone, lineaire boeken leest men in een bepaalde leesvolgorde. De lezer gaat ervan uit dat hij bij het begin van het boek moet beginnen en dat hij dan alle bladzijden, alle hoofdstukken op een lineaire manier moet lezen. Volgens Bolter (1997: 46) willen ‘hypertextuele auteurs’ deze klassieke orde verstoren: ‘Ihr Werk ist durch die überraschende Zurückweisung der Konventionen der gedruckten Seite bestimmt’. ‘Hypertextuele auteurs’ lopen met andere woorden tegen de grenzen van het traditionele boek aan. Bolter (1997: 45-46) noemt in dit verband Sternes *Tristram Shandy* en Hoffmanns *Lebensansichten des Kater Murr*. In beide boeken spelen de auteurs met de conventies van het boek. Meer ‘traditionele’ teksten hanteren vaak causale en temporele verbanden als ordeningsprincipes. In teksten van ‘hypertextuele auteurs’, daarentegen, wordt gerebelleerd tegen de wet van oorzaak en gevolg, zodat niet causale en temporele verbanden er als

---

SAMENHANG’ (Mutsaers 1994 : 34).

<sup>183</sup> Uwe Wirth : ‘Literatur im Internet. Oder. Wen kümmert’s wer liest’.  
<http://.user.uni-frankfurt.de/~wirth/texte/litim.htm> [2 februari 2006].

<sup>184</sup> Niet alle opmerkingen van de lezers worden echter zomaar geaccepteerd. Een controlerende instantie leest de commentaren van de lezers en beslist welke daadwerkelijk in de tekst worden opgenomen en welke niet.  
Uwe Wirth : ‘Literatur im Internet. Oder. Wen kümmert’s wer liest’.  
<http://.user.uni-frankfurt.de/~wirth/texte/litim.htm> [2 februari 2006].

ordeningsprincipes fungeren, maar *associaties*. De eindeloze digressies die in een hypertext op het internet de norm zijn, hebben in een tekst in boekvorm een eerder subversieve, provocerende functie: ‘Während bei linear strukturierten Texten das Überspringen und anekdotische Herauspickeln von Episoden eine Form des Lesens ist, die die Autorität des Linearen unterläuft, also eine ‘antiautoritäre’, ‘anarchische’ Form des Lesens darstellt, wird das ‘springende Lesen’ von der Struktur des Hypertextes ja gerade eingefordert’<sup>185</sup>. De tendens om de lineariteit van een tekst te verstoren is zoals gezegd niet nieuw. Ze speelde reeds in de romantiek een belangrijke rol. Wirth<sup>186</sup> citeert uit Friedrich Schlegels *Lucinde* om te laten zien dat de digressie typisch romantisch is: ‘Für mich und für diese Schrift [...] ist aber kein Zweck zweckmässiger als der, dass ich gleich anfangs das was wir Ordnung nennen vernichte, weit von ihr entferne und mir das Recht einer reizenden Verwirrung deutlich zueigne und durch die Tat behaupte’.

Uit de hierboven genoemde eigenschappen blijkt dat ook Mutsaers een ‘hypertekstueel auteur’ genoemd kan worden. *Rachels rokje* is weliswaar minder extreem hypertekstueel dan sommige boeken van Borges of Cortázar, maar Mutsaers hanteert in haar roman toch discursieve strategieën die op de procédés van hypertexten lijken. Zoals gezegd heeft de digressieve schrijftuur bij Mutsaers diverse functies. Belangrijke functies zijn het verstoren van lineariteit en het ontwrichten van de wet van oorzaak en gevolg. Uit *Rachels rokje* spreekt het verlangen naar een grillige en incoherente schrijftuur en ook naar een lezer die een dergelijke wispelturige schrijftuur aan kan<sup>187</sup>. Zoals gezegd wordt in de roman herhaaldelijk gesuggereerd dat alles met alles samenhangt. Dit idee van de tekst als netwerk of weefsel roept een bekende passage uit Roland Barthes<sup>188</sup> *Le plaisir du texte* op, die eraan herinnert dat het woord ‘tekst’ weefsel, textuur betekent<sup>189</sup>. Barthes beklemtoont echter dat het weefsel niet als een *product* maar als een *proces* moet worden gedacht. Ook Mutsaers alludeert in *Rachels rokje* op het idee van de tekst als weefsel, waarmee ze naar *Le plaisir du texte* verwijst. Zo heeft ze het bewust over de *textuur* van het rokje: ‘Hoe de textuur van dat rokje waarvan hij zelf het middelpunt is’ (1994: 13). Een

---

<sup>185</sup> Uwe Wirth: ‘Wen kümmert’s wer spinnt? Gedanken zum Schreiben und Lesen im Hypertext’. <http://user.uni-frankfurt.de/~wirth/texte/netzsymp.html> [26 april 2005].

<sup>186</sup> Uwe Wirth: ‘Literatur im Internet. Oder. Wen kümmert’s wer liest? <http://user.uni-frankfurt.de/~wirth/texte/litim.htm> [2 februari 2006].

<sup>187</sup> Cf. ‘Weg richtingsaanwijzer, weg oriëntatiepunt. Moet je dat soort risico’s nou beslist aangaan, is dat niet iets te veel gevraagd?’

Laat haar toch lopen. Je kunt je tijd beter besteden. Constructiever ook: je tanden polijsten, je gras bijknippen, je haar vol houtblokken leggen, een pacemaker in je hart zetten, genieten van de laatste technische snuffjes, noem maar op. Ja, laat haar lopen. Amuseer je liever met een rechte jurk, een broekrok, een stevig mantelpak. Dat geeft houvast en dat is beter voor je hele organisme. Voor je hele status trouwens ook, je goeie naam, je positie. Maar daar hebben we het nog over, over het bedrieglijke kantje van de schone schijn’ (Mutsaers 1994: 11-12).

<sup>188</sup> Cf. ‘*Texte* veut dire *Tissu*; mais alors que jusqu’ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l’idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel; perdu dans ce tissu – cette texture – le sujet s’y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile’ (Barthes 1973: 85).

<sup>189</sup> Uwe Wirth: ‘Wen kümmert’s wer spinnt? Gedanken zum Schreiben und Lesen im Hypertext’. <http://user.uni-frankfurt.de/~wirth/texte/netzsymp.html> [26 april 2005].



literatuurlijkheids wordt in de roman een textuurgek<sup>190</sup> genoemd. Zo maakt ze indirect duidelijk dat ook *Rachels rokje* de vorm heeft van een weefsel, een netwerk, waarin alles met alles verweven is. Zoals gezegd bevat Mutsaers' roman vele intertekstuele allusies. Zo'n intertekstueel netwerk heeft een rizomatische structuur.

Vanwege het belang van de associatie als ordeningsprincipe, de eindeloze digressies en de vele verwijzingen naar andere teksten zou men zich *Rachels rokje* dan ook zonder al te veel moeite als een virtuele hypertext, als een internetroman kunnen voorstellen, hoewel het moderne medium van het internet eigenlijk niet bij de anti-voortgangsmentaliteit van de roman past. De lezer zou in dat geval bijvoorbeeld zelf kunnen beslissen of hij verder wil lezen over Rachels en Douglas' ontmoeting op de vluchtheuvel dan wel of hij liever een excursie maakt over dennenbomen of over de kwaliteit van de schoenen van de Bata. Wanneer Rachel in de roman verwijst naar de haardscène in *Madame Bovary* waarin een distelvink aan bod komt, zou men *Madame Bovary* kunnen aanklikken wat ons dan meteen bij de betreffende passage in Flauberts roman zou brengen, zodat we kunnen checken of wat Rachel beweert ook werkelijk waar is. In het laatste deel van de roman, 'Rachels rokje revisited', hebben Rachel en de anonieme rechters het over het eerste deel van de roman. Dit laatste deel bevat dan ook nogal wat metafictionele uitspraken. Tijdens het verhoor zegt Rachel bijvoorbeeld dat ze een hekel heeft aan wetten. De anonieme rechters (1994: 258) brengen daarentegen in dat ze het in het eerste deel van de roman over de wet van de hartstocht heeft (Mutsaers 1994: 54). Dergelijke uitspraken zouden dan een link kunnen bevatten die naar het eerste deel van het boek terugvoert, zodat de lezer voortdurend tussen de twee delen heen en weer kan springen. In *Rachels rokje* worden dus een aantal discursieve strategieën gehanteerd die men ook terugvindt in virtuele hypertexten.

Eerder heb ik het gehad over het idee van het 'midden' bij Deleuze en Guattari. In een rizoom is een 'logica vanuit het midden' aan het werk die zich op het 'ertussen' concentreert en niet op het begin en het einde. Iets soortgelijks zou men ook over *Rachels rokje* kunnen zeggen. Lezen we in dit verband de volgende poëtische passage: "Ziezo," zou de Sneeuwconinginn zeggen, "nu beginnen we. Aan het eind van de geschiedenis weten we meer dan we nu weten." Makkelijker gezegd dan gedaan, want als het eind zoek is, het begin naar alle kanten is uitgewaaid en het belangrijkste niet heeft plaatsgevonden, waar bevindt zich dan eigenlijk de geschiedenis' (Mutsaers 1994: 38). Naar het idee van een 'ertussen' wordt in Mutsaers' roman herhaaldelijk verwezen. Dat gebeurt bijvoorbeeld in deze passage: 'VRAAG: Een passend rokje, hoe maakt men dat? ANTWOORD: 'Neem twee van de allergrootste gaten en verbind die door een weefsel' (Mutsaers 1994: 124). Op de vraag of men het frou-frou van een rokje kan navertellen, zegt de antwoordende instantie in de 'Kleine Catechismus van de rok': 'Kun je berg en dal navertellen als je niet eens weet waar berg begint en dal ophoudt terwijl het hoorgeschal daar *ergens tussen klinkt*' (Mutsaers

---

<sup>190</sup> 'Zo iemand, een echte textuurgek, iemand die aan rokjes zijn hart ophaalt' (1994: 132).

1994: 26; cursivering van mij). Uit deze en soortgelijke passages wordt duidelijk dat *Rachels rokje* een roman is waarin het precies om dat hoorngeschal, dat ‘ertussen’, de vele intermezzo’s draait en niet om de ‘gebeurtenissen’, de ontwikkeling en de spannende ontknoping aan het einde. In *Rachels rokje* is niet echt sprake van een begin- en een eindpunt. Het traditionele genealogische schrijven wordt juist bekritiseerd en gesubverteerd. De uitspraak dat een rokje een weefsel is dat twee van de allergrootste gaten verbindt, kan ook op het vage, cryptische einde van *Rachels rokje* slaan dat als een soort gat kan worden beschouwd. Aan het ‘einde’ van de roman verdwijnt Rachel immers plotseling zingend op haar fiets. De fiets is een beeld voor Rachels fantasievermogen. De laatste zin suggereert een metamorfose, een ‘wording’<sup>191</sup>: ‘Degeen die u voor u heeft is iemand anders’ (Mutsaers 1994: 311). Ook het in Mutsaers’ roman veel gehanteerde procédé van de uitweiding kan in verband worden gebracht met de Deleuziaanse ‘logica vanuit het midden’. Een uitweiding staat immers altijd *tussen* twee delen van het zogenaamde hoofdverhaal. Intussen is wel duidelijk geworden dat *Rachels rokje* op een filosofie van het ‘ertussen’, van het *intermezzo* berust.

Deleuze en Guattari hebben het in verband met het concept van het rizoom over de conjunctie ‘en’. Terwijl de (hiërarchische) boom met het werkwoord ‘zijn’ wordt geassocieerd, brengen ze het (anti-hiërarchische) rizoom in verband met het nevenschikkende voegwoord ‘en’: ‘L’arbre impose le verbe ‘être’, mais le rizome a pour tissu la conjonction ‘et... et... et...’. Il y a dans cette conjonction assez de force pour secouer et déraciner le verbe être’ (Deleuze en Guattari 1980: 36). Het nevenschikkende voegwoord ‘en’ is anti-hiërarchisch, aangezien het heterogene elementen met elkaar verbindt. Het past daarom bij de anti-hiërarchische logica van het nomadische rizoom. Wanneer men de vele opsommingen in *Rachels rokje* bekijkt, valt een soortgelijke rizomatische structuur op. Nemen we bijvoorbeeld de volgende tekstpassage: ‘Alle plooien ontspringen aan elkaar, ze duwen elkaar op, ze ondergraven elkaar en zitten elkaar na: heden en verleden... verleden en toekomst... toekomst en droom... droom en daad... daad en gevangenis... gevangenis en dood... dood en leven...’ (Mutsaers 1994: 125). Mutsaers gebruikt beletseltekens, maar voor de rest herinnert de passage aan de structuur van het ‘et... et... et...’ die Deleuze en Guattari in *Mille Plateaux* beschrijven. Men zou het nevenschikkende voegwoord ‘en’ dan ook zonder groot betekenisverschil kunnen inlassen in deze passage. In de meeste opsommingen in *Rachels rokje* staan helemaal geen voegwoorden, maar worden de elementen enkel door een komma met elkaar verbonden. Ook hier is sprake van een niet-hiërarchische structuur, maar daar ga ik nader op in wanneer ik het procédé van de opsomming bespreek. Soms gebruikt Mutsaers ook andere voegwoorden, zoals in de ellenlange opsomming op pagina 160, waarin het over Rachels extremisme gaat. We krijgen tien opvattingen van Rachel voorgeschoteld die haar nogal extremistische houding moeten aantonen. Deze ‘motto’s’ worden met behulp van het voegwoord ‘of’ met elkaar verbonden:

---

<sup>191</sup> Op het Deleuziaanse concept van de ‘wording’ ga ik verderop (hoofdstuk 3 B 6) in.

of: als het hardvuur even begint te flakkeren kan het 'wat haar betreft net zo goed uit'  
of: als de Ranja zonder rietje wordt opgediend dan 'smaakt hij nergens naar'  
of: als iemand een paar minuten te laat op een afspraak komt 'is de vriendschap over'  
of: als een koningin dikke benen heeft 'noem ik dat geen koningin' (Mutsaers 1994: 160).

Het voegwoord 'of' suggereert openheid. Op pagina 190 komen we opnieuw een lange opsomming tegen. Hier gaat het om de onderwerpen waar Rachel en Douglas aan de telefoon met elkaar over praten. Deze onderwerpen volgens telkens op het voorzetsel 'over' en worden verder zonder onderling verband onder elkaar opgesomd: 'over de betekenis van *para* in *paranoia* / over de nieuwe collectie kamerjassen in de Bijenkorf / over makelaars' enzovoorts. Ook in deze passage ontbreekt het voegwoord 'en'. Toch roept ook zij de 'et...et...et...'-logica van Deleuze en Guattari op. Eerder heb ik uiteengezet dat het essay vaak een structuur van het *Nebeneinander* vertoont en niet een structuur van het *Nacheinander*. De 'en-logica' van Deleuze is uiteraard ook een structuur van het *Nebeneinander*. Keer op keer blijkt de nevenschikking in *Rachels rokje* op de onderschikking te primeren. Deleuze en Guattari noemen in *Mille Plateaux* een aantal schrijvers die in hun boeken de stotterende schrijfstijl en de logica van het 'en' hanteren en hierdoor het idee van een begin- en een eindpunt tenietdoen, ze noemen in dit verband Kleist, Lenz en Büchner. Niet in de laatste plaats vanwege het overmatige gebruik van de opsomming kan men ook in verband met *Rachels rokje* van een Deleuziaanse 'logica vanuit het midden' of van een rizomatische, anti-hiërarchische 'en-logica' spreken.

#### **2.4 Parallelen tussen Deleuzes filosofie (van het rizoom) en Mutsaers' poëtica**

Dit derde hoofdstuk wil onder meer nagaan in hoeverre de discoursen waar Mutsaers zich mee identificeert, een invloed hebben op haar poëtica en haar literaire praktijk. Ons onderzoek wijst uit dat de filosofie van het rizoom goed aansluit bij de discoursen waarmee Mutsaers zich identificeert en dus ook bij haar poëtica. Daarvoor zijn verschillende redenen aan te wijzen.

Een van de hoofdkenmerken van het rizoom is zijn anti-hiërarchische structuur. De niet-hiërarchische veelheid van lijnen van het rizoom subverteert de hiërarchische boomstructuur. Met hun rizoomconcept stellen Deleuze en Guattari het cartesiaanse denken aan de kaak en introduceren ze een andere vorm van denken, die zoals we hebben gezien met 'rizoomdenken' of 'nomadisch denken' kan worden aangeduid. Zoals we weten is Mutsaers' schriftuur erop gericht bestaande hiërarchieën te ontregelen. Het niet akkoord gaan met bestaande categorieën en classificaties vormt bij Mutsaers een belangrijke motor voor het schrijven. Iemand die grotendeels met de vigerende waarden en regels akkoord gaat, heeft volgens Mutsaers dan ook geen reden om te schrijven. Weliswaar creëert Mutsaers in haar schriftuur geregeld nieuwe hiërarchieën, maar we hebben met Laclau en Mouffe gezien dat dat niet anders kan. Elk subject is immers permanent in processen van identiteitsconstructie verwickeld. Het deconstrueert daarbij bestaande hiërarchieën en genereert er

nieuwe om de wereld om zich heen te ordenen. Mutsaers vindt het rizoomconcept wellicht niet in de laatste plaats om zijn anti-hiërarchische, anarchistische dimensie erg bruikbaar.

Uit de lectuur van *Rhizome* en *Mille Plateaux* blijkt dat het rizoomdenken voor Deleuze en Guattari ook een politieke dimensie heeft. De twee auteurs verafschuwen elke vorm van totalitarisme, indoctrinatie en repressie. Het is duidelijk dat ze met het rizoomconcept een nieuwe manier van denken willen introduceren die bestaande denkpatronen ontregelt. Vandaar dat het beslist een concept is met een emancipatorisch potentieel. Opmerkelijk is in dit verband vooral de belangstelling van Deleuze en Guattari voor minderheden. Dit woord slaat hier niet in de eerste plaats op het getal, maar heeft eerder te maken met een soort weerstand tegen majoritaire ordeningsvormen: ‘l’activité des minorités (qui ne se définissent pas par le petit nombre, mais par leur capacité de diverger, refuser, inquiéter la norme et le modèle majoritaire)’ (Sasso en Villani 2003: 225). De interesse van Deleuze en Guattari gaat uit naar alles wat op de een of ander manier deterritorialiserende effecten heeft en vluchtlijnen trekt.

De veel gebruikte concepten ‘deterritorialisering’ en ‘reterritorialisering’ zijn Deleuziaanse neologismen. ‘Deterritorialisering’ betekent: ‘le mouvement par lequel ‘on’ quitte le territoire’ (Deleuze in Sasso en Villani 2003: 85). ‘Deterritorialisering’ is echter een complex concept, dat Deleuze in verschillende betekenissen hanteert. Sterk vereenvoudigend zou men de betekenis ervan als volgt kunnen samenvatten: ‘La déterritorialisation est un processus qui libère un contenu (multiplicité ou flux) de tout code (forme, fonction ou signification), et le fait filer sur une ‘ligne de fuite’’ (Sasso en Villani 2003: 87-88). ‘Deterritorialisering’ leidt met andere woorden tot ontregeling en verschuiving. Het verwante concept ‘vluchtlijn’<sup>192</sup> evoceert in de eerste plaats de vrijheid en de mogelijkheid om de vrijheid te herwinnen.

De deterritorialisering en het zoeken naar vluchtlijnen nemen in het werk van Deleuze een centrale plaats in. Vele andere concepten van Deleuze en Guattari zijn er dan ook nauw mee verbonden. Ik heb het hier niet enkel over het rizoomconcept en het nomadeconcept. Ook de concepten ‘wording’<sup>193</sup> en ‘kleine literatuur’ kunnen met de concepten ‘deterritorialisatie’ en ‘vluchtlijnen’ verbonden worden. Relevant is hier vooral dat ‘wordingen’ bij Deleuze en Guattari (1975: 24) deterritorialiserende effecten hebben.

Met een ‘kleine, minoritaire literatuur’ (‘littérature minoritaire’) bedoelen Deleuze en Guattari (1975: 29) de literatuur van een minderheid die gebruik maakt van een meerderheidstaal. Ze verwijzen in dit verband naar het Praagse Duits (1975: 29) van Franz Kafka of naar Samuel Becketts Frans. In zo’n minoritaire literatuur is de schrijver een buitenlander, een vreemdeling in zijn eigen taal. Deleuze en Guattari omschrijven dit ‘vreemd-zijn’ in de eigen taal als volgt: ‘Même

---

<sup>192</sup> Sasso en Villani (2003: 210) definiëren ‘vluchtlijn’ in *Le vocabulaire de Gilles Deleuze* als volgt: ‘Figure de la multiplicité dont l’inachèvement est constitutif, elle indique la succession des objets partiels où ne parvient pas à se reterritorialiser le sujet. Dite ‘ligne de rupture’, déterritorialisante, elle représente l’irruption de la ‘figure du Dehors’.

<sup>193</sup> Op het concept ‘wording’ ga ik verderop in het derde hoofdstuk nader in (3 B 6).

celui qui a le malheur de naître dans le pays d'une grande littérature doit écrire dans sa langue, comme un juif tchèque écrit en allemand, ou comme un Ouzbek écrit en russe. Ecrire comme un chien qui fait son trou, un rat qui fait son terrier' (Deleuze en Guattari 1975: 33). Terwijl in majoritaire literatuur de betekenis centraal staat, gaat het in minoritaire literatuur vooral om 'wordingen': 'La littérature majeure cherchera donc le signifiant, la détermination, la littérature mineure l'indétermination: elle fera une place importante aux devenirs en tous genres' (Lemaire 2003: 69). Ook in de 'littérature minoritaire' is sprake van deterritorialisatie. De meerderheidstaat wordt er immers gedeterritorialiseerd. Een 'minoritaire literatuur' is dan ook altijd politiek.<sup>194</sup>

Verderop zal ik in verband met de 'wording' opnieuw ingaan op het idee van een 'littérature mineure'. Waar het mij hier vooral op aankomt is te laten zien dat deterritorialisering en vluchtlijnen een fundamentele rol spelen in de filosofie van Deleuze en Guattari. Beide filosofen hebben grote aandacht voor de meest verschillende minderheden die op een bepaald gebied actief worden en er hun stem verheffen. Ze interesseren zich voor minoriteiten<sup>195</sup> die een meerderheid, een consensus, gefixeerde structuren ondermijnen. Hun belangstelling gaat daarbij onder meer uit naar de inventieve strategieën die deze minderheden gebruiken om discontinuïteit en verstoring te veroorzaken om gefixeerde structuren te verschuiven. Ze hanteren in dit verband de term 'micropolitiek'<sup>196</sup>. Waar het Deleuze en Guattari om gaat is nieuwe manieren van denken te genereren.

Aangezien Deleuze en Guattari zoveel aandacht besteden aan minderheden die proberen om gefixeerde systemen te ontwrichten, is het niet zo verbazend dat het ook vaak minderheden en subculturen zijn die zich voor het werk van Deleuze en Guattari interesseren. Ik denk hier bijvoorbeeld aan feministische bewegingen, homoseksuelen, travestieten, etnisch-culturele minderheden, minoritaire media en politieke activisten of aan de vele kunstenaars uit verschillende domeinen die zich door de ideeën en de concepten van de twee filosofen laten inspireren. Charlotte Mutsaers' belangstelling voor concepten van Deleuze als het 'rizoom' en de 'wording' hangt wellicht ook samen met het gegeven dat ze zichzelf herhaaldelijk als 'anders' construeert. In haar ogen neemt een schrijver doorgaans een minderheidspositie in: 'de schrijver, die qualitate qua

---

<sup>194</sup> 'La littérature mineure est tout à fait différente: son espace exigü fait que chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur la politique' (Deleuze en Guattari 1975: 30).

<sup>195</sup> In zekere zin maken Deleuze en Guattari ook zelf deel uit van een minderheid. Met hun alternatieve filosofie stuiten ze in academische kringen immers geregeld op onbegrip. De Japanse mediatheoreticus Toshiya Ueno noemt Guattari een 'kleine filosoof' en verwijst daarmee naar het feit dat Guattari als praktiserend psychoanalyticus een soort buitenstaander was, zodat andere filosofen hem vaak niet als een echte filosoof beschouwden: 'Toch heeft hij [Guattari] een tuin gevestigd met kleine bloemen, onkruid en wortelstokken die net zo vervuilend zijn voor de hedendaagse filosofie als Kafka's schrijven was voor de Duitse literatuur'. In : Broeckmann, Andreas: 'Minoritaire Media – Heterogene Machines. Guattari over kunst en nieuwe media' [www.http://dvtg.hku.nl/actdebat/minmedia.htm](http://dvtg.hku.nl/actdebat/minmedia.htm) [19 april 2005].

<sup>196</sup> De definitie van het lemma 'micropolitique' in *Le vocabulaire de Gilles Deleuze* luidt: 'Analyse des flux et investissements de désir, et théorie du rôle capital joué par les minorités et tout ce qui relève du 'mineur' dans les groupes ou les individus (processus moléculaires, lignes de fuites). La micropolitique suppose une machine de guerre, individuelle et collective, qui s'oppose aux grandes institutions majoritaires et stables, dont l'Etat' (Sasso en Villani 2003: 251).

meestal toch al tot een minderheid behoort' (Mutsaers 1996: 209). Mutsaers plaatst in haar schriftuur permanent vraagtekens bij majoritaire ordeningsvormen. Een praktisch georiënteerde, 'kleine filosofie van/voor minoriteiten' als die van Deleuze en Guattari kan haar uiteraard daarom aanknopingspunten leveren.

Uit het derde hoofdstuk is gebleken dat Mutsaers herhaaldelijk poogt om met behulp van bepaalde stijlmiddelen en discursieve strategieën gefixeerde structuren te ontregelen. Zo ondermijnt ze via de associatieve, 'muzikale' logica van het essay de vier grondprincipes van Descartes die Adorno beschouwt als wezenlijk voor het logische, rationele denken. Het rizomatische schrijven is voor Mutsaers een andere discursieve strategie om het cartesiaanse, logische en genealogische denken te ontwrichten. Met *Rachels rokje* heeft ze een zeer samenhangend boek geschreven, maar die samenhang mocht in geen geval een *logische* zijn. Een rizomatische, 'organische' samenhang vormde daarom een goed alternatief.

Een andere reden waarom Mutsaers zich met het discours van Deleuze en Guattari kan identificeren heb ik al eerder aangestipt, maar ik wil ze hier toch opnieuw noemen. Ik doel hier op het sterk experimentele karakter van Deleuzes filosofie. Voor Deleuzes komt denken neer op experimenteren. Hij heeft dan ook een afkeer van een al te theoretische filosofie die niets met het leven te maken heeft, en legt de nadruk op de praktische oriëntatie van zijn filosofie.

Bij het spreken over Deleuzes filosofie komt de klemtoon vaak niet enkel op het 'praktische' aspect te liggen, maar ook op het 'kinderlijke'. Zijn filosofie kan 'kinderlijk' genoemd worden in de zin dat hij ontdekkingen doet zoals een kind - door uit te proberen, door te experimenteren, door te knutselen: 'Praxis und Erfahrungen in der Welt des Unbekannten und Neuen werden über das Experiment, die Grenzüberschreitung und das Spiel gesammelt' (Chlada 2000: 26). Mutsaers kan zich ongetwijfeld goed identificeren met deze experimentele, kinderlijk-experimentele benadering en met het idee dat Deleuze en Guattari een 'praktische', bruikbare filosofie willen aandragen. In *Zeepijn* (1999: 172) noemt ze Deleuze dan ook 'een van de weinige filosofen die leven en denken met elkaar wist te verenigen'. Ook Mutsaers' eigen schriftuur is herhaaldelijk 'kinderlijk' genoemd. Dit hangt allicht samen met bepaalde eigenschappen van haar schriftuur die men traditioneel met kinderen associeert. Kinderen denken bijvoorbeeld niet of ten minste minder in hiërarchieën dan volwassenen. Bijgevolg hebben ze ook een vrij onbevangen houding ten aanzien van dieren, die ze niet *onder* maar *naast* de mens plaatsen. Kinderen stellen zich over het algemeen open voor alles wat nieuw is, ze zijn buitengewoon nieuwsgierig en nemen niets als vanzelfsprekend aan. Ze hebben bij alles vragen en zijn kritisch. Kinderen spelen en proberen uit. Ze zien samenhangen waar volwassenen er geen zien en merken verbanden op die voor volwassenen niet voor de hand liggen. In *Zeepijn* (1999: 69) gaat Mutsaers in op verschillen tussen kinderen en volwassenen en suggereert ze wat een volwassene kan doen om een beetje kind te blijven:

Je openstellen voor betovering, wonderen en raadsels [...] voor de volstreekte onverklaarbaarheid en onbeheersbaarheid ervan. Verdraaid goed weten dat een *post hoc* niet noodzakelijk op een *praeter hoc*

hoeft neer te komen en je toch niet generen als je het zo beleeft. Dynamiek ontlene aan de verbeelding. De vrije wil wantrouwen. Argwaan koesteren tegen waar- en werkelijkheden. De zon in de zee zien zakken, hoewel hij dat niet doet. De bliksem als bondgenoot beschouwen vermits hij zich niet sturen laat. En de bereidheid om voor de gelukzalige poëzie die deze levenshouding met zich meebrengt veel, zeer veel te betalen. Namelijk met angst, met eenzaamheid of zelfs met schizofrenie.

Deze passage laat zich als een poëtische uitspraak lezen. Zoals we hebben gezien en verderop nog zullen zien vindt men een reeks van de genoemde ‘kinderlijke’ eigenschappen in Mutsaers’ schriftuur terug. Ik geef hier dan ook maar één voorbeeld ter illustratie. Een procédé dat Mutsaers herhaaldelijk in haar teksten hanteert is het spelen met de letterlijke en figuurlijke betekenissen van woorden. Zo neemt ze figuurlijke uitdrukkingen vaak letterlijk, wat op de lezer een vervreemdend effect heeft. Op die manier legt ze verbanden bloot die niet voor de hand liggen. Zie in dit verband de volgende zin uit *Rachels rokje* (1994 : 28-29): ‘Al hadden alle stoplichten op groen gestaan, al hadden honderd luidsprekers vanaf honderd wachttorens ‘Wegwezen!’ gebruld, al zou ze volledig van haar sokken die geen sokken waren zijn gereden, dan nog niet’. Mutsaers neemt de uitdrukking ‘iemand van zijn sokken rijden’ letterlijk en vermeldt daarbij dat Rachel helemaal geen sokken draagt. Dergelijke passages stralen iets ‘kinderlijks’ uit: in de ‘concrete’ logica van een kind is het vreemd dat men iemand van zijn sokken rijdt die geen sokken draagt, in de ‘abstracte’ logica van een volwassene niet. Dat de filosofie van Deleuze en Guattari voor Mutsaers soms als een soort bril kan fungeren die haar dingen laat zien die ze anders niet had ontdekt, hangt ongetwijfeld ook samen met het praktische en het kinderlijk-experimentele facet van deze filosofie.

## 2.5 ‘Ik weet wel dat het zien van samenhangen niet uw fort is’<sup>197</sup> De subversief dwangmatige samenhang in *Rachels rokje*

*Orde. Orde is een fictie.*<sup>198</sup>

Zoals gezegd heeft Mutsaers met *Rachels rokje* een zeer samenhangend boek geschreven. Interessant is echter de vraag om wat voor samenhang het hier dan gaat. We weten dat het niet gaat om een samenhang die op causale en temporele verbanden gebaseerd is. Zo’n samenhang wil Mutsaers in haar teksten juist ontwrichten. De alternatieve samenhang die ze genereert, is associatief, niet-logocentrisch. In haar schriftuur fungeert de associatie vaak als ordeningsprincipe. Dit impliceert dat we niet met een gemakkelijk te overziene samenhang te maken hebben, maar met een meerduidige, beeldende en onordelijk lijkende samenhang. Het betreft met andere woorden een ‘organische’, natuurlijke samenhang, een idee dat vaak met het modernisme in verband wordt gebracht. Raakt men één punt van het netwerk aan, dan heeft dat meteen invloed op de andere punten, aangezien alles er met alles samenhangt. Vervaeck (1999a: 41) situeert het beeldennetwerk

---

<sup>197</sup> Mutsaers (1994: 274).

<sup>198</sup> Dirk van Bastelaere (2001: 66).

van postmoderne boeken tussen orde en chaos in: ‘omdat alles een eindeloze weerspiegeling is van al het andere, is er tegelijkertijd samenhang (orde) en onoverzichtelijkheid (chaos)’.

Korsten (2002: 276) brengt de ordening in postmodernistische literatuur in verband met de encyclopedie en het lemma. In het postmodernisme wordt de encyclopedie niet langer gezien als een middel om alle beschikbare kennis op te tekenen. Postmodernisten geloven immers niet meer in de mogelijkheid daarvan. Vanuit een postmodernistisch perspectief is de encyclopedie eerder een eindeloze verzameling van sporen. Volgens Korsten (2002: 276) geeft de encyclopedie aanleiding tot spoorzoeken: ‘In het ene lemma verwijst een woord naar een ander lemma, en zo verder’. De informatie in een encyclopedie is met andere woorden *serieel* geordend. Korsten vergelijkt de postmodernistische ordening met een ‘kaartenbak’<sup>199</sup>. *Zeepijn* is volgens Korsten (2002: 276) een voorbeeld van een postmodern boek met een ‘lemmatische’ ordening:

De sporen die de ‘ik’ volgt, zijn ten dele subjectief en lijken soms tot stand te komen in een proces van persoonlijke associatie. Maar de persoonlijke associatie voert niet de boventoon. De ‘ik’ traceert, naar aanleiding van een detail, cultureel bepaalde sporen, waardoor vissen verbonden raken met kerstmis en met dennenappels. Het verband tussen vis, kerstmis en dennenappel is niet systematisch, maar ‘lemmatisch’. Met kerstmis gedenken we in de westerse samenleving de geboorte van Jezus, een figuur die wordt gesymboliseerd door de vis. Het teken voor kerstmis is de dennenboom en de kerstboom wordt dan vaak versierd met kunstmatige dennenappels. Dat is één spoor, of één kaartenbak.

Zo verweeft Mutsaers in *Zeepijn* en in haar andere teksten persoonlijke associaties met cultureel bepaalde sporen. Korsten gaat er weliswaar van uit dat de persoonlijke associaties niet de boventoon voeren, maar naar mijn idee is een aanzienlijk deel van de verbanden die Mutsaers legt, toch persoonlijk. Ik zal dit illustreren aan de hand van het Pinokkio-spoor. Zoals eerder vermeld bevat *Zeepijn* de tekst ‘Brief aan mijn broeder Pinokkio’. Het is op het eerste gezicht wellicht niet duidelijk waarom de figuur van Pinokkio hier opduikt. De betekenis van de naam ‘Pinokkio’ zet de lezer echter op een spoor. Zoals gezegd betekent de naam ‘Pinokkio’: pit van een dennenappel. Ook kan er een verband worden gelegd tussen Pinokkio en de zee: Pinokkio wordt op een bepaald moment immers in zee geworpen en door een haai<sup>200</sup> opgegeten. Naast deze culturele associaties roept dit verhaal een aantal persoonlijke associaties op. *Pinokkio* is immers het verhaal van de bijzondere relatie tussen de hoofdpersoon en zijn vader Gepetto. Nu is de vader een mythische figuur in Mutsaers’ universum. Zoals ik heb laten zien speelt de buitengewoon positieve relatie tot haar vader een belangrijke rol in verschillende van haar teksten. Dat geldt onder meer voor *De Markiezin*, *Rachels rokje* en *Paardejam*. In *Rachels rokje* associeert Mutsaers de vaderfiguur herhaaldelijk met de dennenboom. In *Zeepijn* roept de naam ‘Pinokkio’ de vaderfiguur oproept. Het verband tussen Pinokkio en de liefdevolle relatie met de vader (en de afwezigheid van de moeder) is dus een verder spoor. Voorts is de brief aan Pinokkio ook een intratekstuele allusie op Mutsaers’

---

<sup>199</sup> Het is interessant om hier te vermelden dat Mutsaers inderdaad met een soort kaartenbak-systeem werkt. Wanneer ze op een interessant citaat stoot noteert ze het. Bij het schrijven grijpt ze dan naar de notities op deze fiches terug. In *Bont* (2002: 156) vinden we haar notities in verband met het thema paard. Het zijn allemaal associaties in verband met het spoor ‘paard’.

<sup>200</sup> In de buik van de haai vindt Pinokkio zijn verloren geachte vader.



eigen tekst ‘Omdat ik geen Pinokkio ben’. Ook in deze tekst wordt de relatie met de ouders - hier met de moeder<sup>201</sup> - gethematiseerd. Daarbij lijkt Pinokkio benijdenswaardig, omdat hij alleen een liefdevolle vader heeft en geen liefdeloze moeder.

Ik zal hier het Pinokkio-spoor niet verder blijven volgen. Het voorbeeld maakt duidelijk hoe Mutsaers cultureel bepaalde en persoonlijke sporen met elkaar vervlecht. De persoonlijke associaties creëren extra betekenis. Het idee van de ‘lemmatische’ samenhang draagt ertoe bij om de orde in Mutsaers’ schriftuur te typeren. Het beeld van de encyclopedie en de kaartenbak roept Derrida’s idee van de *dissémination* op: betekenis ontstaat door te verwijzen naar andere betekenissen, en deze betekenissen verwijzen weer naar andere betekenissen... Boeken als *Zeepijn* en *Rachels rokje* illustreren die eindeloze uitzaaiing. Een finale betekenis is er niet.

De samenhang die Mutsaers in *Rachels rokje* genereert, heeft iets dwangmatigs. Vervaeck (1999a: 38) stelt dat de koppeling van metaforen in postmoderne romans vaak op een zeer nadrukkelijke manier plaatsvindt: ‘Het nadrukkelijke zit niet alleen in de maniakale herneming van bepaalde beelden, maar ook in het becommentariëren ervan’. Deze opmerking is ook van toepassing op *Rachels rokje*. Bepaalde beelden – zoals het beeld van het rokje, de hond, de dennenboom, het ruisen, het non-event, de plooi en de bliksem – komen telkens weer terug en worden steeds verder uitgewerkt. Rachel levert in de roman herhaaldelijk commentaar op de bijzondere samenhang van de tekst. Zo heeft ze het over een ‘niet aflatende, niet te ontlopen, onverbiddelijke, onverbreekelijke, belegerende, demonische SAMENHANG’ (Mutsaers 1994: 34). Deze passage gaat in eerste instantie over de samenhang die Rachel in haar leven ervaart, maar het is duidelijk dat de zin zich ook als een poëtische uitspraak laat lezen. De obsessieve herneming van bepaalde beelden en de vele commentaren erop creëren een overdreven samenhang, die dan weer chaotisch lijkt. We hebben hier dus met een *paradoxaal* verschijnsel te maken: een overmaat, een teveel aan samenhang gaat hand in hand met de indruk van een tekort aan samenhang. De indruk van chaos ontstaat dus paradoxaal genoeg niet door een gebrek, maar door een overschot aan samenhang. Er is beslist geen sprake van chaos in de (negatieve) betekenis van complete wanorde, omdat het aaneenrijgen van beelden vele extra betekenissen genereert: ‘Wie postmoderne romans incoherent noemt, gaat voorbij aan de bijna dwangmatige samenhang’ (Vervaeck 1999a: 41). Het is duidelijk dat deze obsessieve samenhang subversieve effecten heeft. De logische samenhang wordt er immers door ondermijnd. Logische verbanden die men zou verwachten, worden niet gelegd ofwel consequent doorbroken.

Volgens Vervaeck (1999a: 42) is de typisch postmoderne verteller een verteller die overal samenhang ziet. Hij heeft echter vooral aandacht voor verbanden die een rationalist niet zou waarnemen. Om het dwangmatige van de verteller te verduidelijken hanteert Vervaeck (1999a: 42)

---

<sup>201</sup> ‘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?’ (Mutsaers 2002: 130).

het beeld van de paranoïcus: ‘achter alles ziet hij iets anders, alles draagt onvermoede en onvatbare betekenissen omdat het opgenomen wordt in een netwerk’. Terwijl de modernist vanwege zijn gespleten wereldbeeld soms schizofreen wordt genoemd, kan de postmodernist vanwege zijn maniakale aaneenschakeling van beelden met een paranoïcus geassocieerd worden (Vervaeck 1999a: 42). Ook Rachel Stottermaus is zo’n paranoïde verteller. Zij legt immers permanent verbanden. In ‘Plooi vijfendertig’ somt ze alle onderwerpen op waarover Rachel en Douglas het aan de telefoon met elkaar hebben gehad. Een van deze onderwerpen is ‘de betekenis van para in paranoia’ (Mutsaers 1994: 190). Rachel en Douglas hebben wel degelijk paranoïde neigingen. Ze voelen zich van alle kanten bedreigd<sup>202</sup>. Misschien fungeert het woord ‘paranoia’ hier als een verwijzing naar Rachels paranoïde neiging om overal samenhang aan te brengen.

In Mutsaers’ roman duikt nog een ander woord op dat met het obsessieve aanbrengen van samenhang geassocieerd kan worden. Dit woord is ‘betrekkingswaan’<sup>203</sup>. Het laat zich lezen als een verwijzing naar de betrekkingswaan van waaruit *Rachels rokje* is geschreven. Mutsaers hanteert het begrip later ook nog in *Zeepijn*, ditmaal in verband met Francis Ponge. Uit de passage wordt duidelijk dat ‘betrekkingswaan’ voor Mutsaers ondanks (of misschien juist vanwege) de pathologische dimensie een positieve connotatie heeft. Betrekkingswaan is blijkbaar een eigenschap van elke echte schrijver: ‘Is dat zo, of leed Ponge aan betrekkingswaan? Allicht leed hij aan betrekkingswaan, welke schrijver niet’ (Mutsaers 1999: 37). Een schrijver is blijkbaar iemand die met bepaalde obsessies is behept – die (door zijn obsessies) met een ‘nauwe blik’ naar de dingen kijkt - en daardoor een samenhang waarneemt die anderen niet zien. In de passage over Ponge alludeert Mutsaers ongetwijfeld ook op haar eigen ‘betrekkingswaan’, op de ‘obsessie’ voor het verband tussen dennenbomen en de zee van waaruit *Zeepijn* is geschreven.

Zoals gezegd wordt de problematiek van de samenhang en van het ‘verbanden leggen’ in *Rachels rokje* herhaaldelijk gethematiserd. Zo vragen de anonieme rechters tijdens het verhoor of Rachel van laarzen houdt. Rachel is bang dat de rechters haar antwoord tegen haar zullen gebruiken. Ze zegt dan ook: ‘Nu word ik bang dat u verbanden gaat leggen die er niet zijn’. De rechters antwoorden daarop: ‘Zelf doet u niet anders’ (Mutsaers 1994: 219). Het verwijt van de rechters aan het adres van Rachel is allicht een verwijzing naar het feit dat de verbanden die zij legt voor anderen niet altijd evident zijn. De rechters vertegenwoordigen hier de rationalisten, die Rachels associaties niet kunnen navoelen.

In het gefingeerde interview aan het einde van *Zeepijn* hebben ‘CM’ en ‘BC’ (Blanche de Crayencour) het over het aanbrengen van samenhang. Het woord ‘betrekkingswaan’ valt hier niet, maar een passage uit het interview roept het idee wel degelijk op:

---

<sup>202</sup> Cf. ‘Maar beloerd word je natuurlijk wel. Hoog in het hol van de leeuw huist Kapitein Haak’ (Mutsaers 1994: 100).

<sup>203</sup> Het woord ‘betrekkingswaan’ komt ook in *Rachels rokje* aan bod. Rachel begrijpt niet waarom Douglas een rood-wit-zwart geblokte plaid heeft terwijl hij blijkbaar niet van de kleur rood houdt. Douglas vindt Rachels opmerking onzinnig. In de combinatie met wit en zwart vindt hij rood immers een schitterende kleur. Zijn commentaar op Rachels opmerking luidt: ‘Betrekkingswaan, onzinnige vrouwenredenaties’ (Mutsaers 1994: 154).

Als men zomaar alles aan elkaar gaat lijmen zonder er met huid en haar bij betrokken te zijn, dan wordt het een spelletje Mikado. Dan storten alle bouwsels, hoe origineel misschien ook, binnen de kortste keren in elkaar. En dat zou ik niet graag op mijn geweten hebben. Ga niet op zoek, Blanche. Overhaast niks. Zet al uw zintuigen open en wacht rustig tot u ergens tegenaan loopt wat u het gevoel geeft: hebbes, een symptoom! Pas dan kunt u proberen een bruggetje te slaan. (Mutsaers 1999 : 243-244)

‘CM’ legt in deze poëtische passage uit waar het bij het leggen van verbanden om gaat. Het ‘er met huid en haar bij betrokken te zijn’ lijkt daarbij een essentiële rol te spelen. Het dwangmatige van de samenhang in *Rachels rokje* en in *Zeepijn* impliceert dan ook een grote emotionele betrokkenheid bij de vertellers. In *Rachels rokje* heeft het ‘met huid en haar betrokken zijn’ alles te maken met het gegeven dat Rachel Stottermaus tot over haar oren verliefd is op Douglas Distelvink. Hierdoor associeert ze alles, maar dan ook alles in haar leven met haar geliefde. Roland Barthes schrijft in *Fragments d’un discours amoureux* over het gegeven dat de dingen voor verliefden een andere betekenis krijgen: ‘L’incident est futile (il est toujours futile) mais il va tirer à lui tout mon langage. Je le transforme aussitôt en événement important, pensé par quelque chose qui ressemble au destin’ (1977: 83). Zo interpreteert de volwassen Rachel een distelvink op een schilderij van Cornelis Donkerspaen dat ze van haar vader heeft geërfd, als een soort omen<sup>204</sup> van de liefde tussen haar en Douglas Distelvink. Wanneer uit de auto van Douglas een plaid hangt, ziet de puber Rachel dat als een teken van zijn liefde voor haar. Het gegeven dat Rachel verliefd is op haar leraar Nederlands wordt in overeenstemming met Mutsaers’ ‘poëtica van het suggereren’ niet geëxpliciteerd, maar met behulp van verschillende procédés opgeroepen. De dwangmatige samenhang van het boek is zo’n procédé. Deze samenhang laat immers zien dat hersenen die verliefd zijn op een andere manier functioneren dan normaal.

Het idee van de betrekkingswaan en het zich openstellen voor het zien van symptomen herinnert aan het concept van de ‘logica van het gevoel’ dat Mutsaers in *Kersebloed* uitwerkt en dat ik al eerder kort heb belicht. De obsessionele samenhang van een bepaalde schrijftuur legt volgens Mutsaers iets bloot van de ‘logica van het gevoel’ van het personage, de verteller en/of de schrijver. Zo illustreert de dwangmatige samenhang in *Rachels rokje* ook iets van de ‘logica van het gevoel’ van Rachel (en wellicht ook van Charlotte Mutsaers). Op een gegeven moment is er in de roman sprake van de ‘samenhang’ van de danseres Isadora Duncan. Volgens Rachel is deze samenhang immers verantwoordelijk voor de dood van de danseres. De bewuste passage<sup>205</sup> roept Rachels eigen ‘samenhang’ op en de dwingende samenhang van de roman zelf. De samenhang – de ‘logica van het gevoel’ – die het personage kenmerkt en de dwingende samenhang van de roman zijn met andere woorden nauw met elkaar verweven. In *Zeepijn* reveleert de dwingende samenhang iets over de ‘logica van het gevoel’ van Charlotte Mutsaers: ‘De ik-verteller betreft die samenhang [tussen zee en pijn] expliciet op zichzelf, zodat je zowel van een essayistisch statement als van een romaneske

<sup>204</sup> Cf. ‘Dit vogeltje uit 1789 met zijn lange, ellenlange nasleep van tweehonderd jaar. En ik die er geen idee van had dat het bij mij was neergedaald. Al zolang. Toeval? Indien toeval, dan toeval in de zin van twee mensen die elkaar na dertig jaar weer tegen het lijf lopen’ (Mutsaers 1994: 34).

<sup>205</sup> ‘Alles zit met dunne draadjes aan elkaar. Alles! En stevig ook. Ook binnen in dat warrelende hoofdje van haar: niets dan kleine vertakkende draadjes, over de kleur laat ik mij niet uit’ (Mutsaers 1994: 156).

autobiografie kunt spreken. Dat laatste wordt nog in de hand gewerkt doordat de schrijfster zichzelf voortdurend in woord en beeld opvoert' (Vervaeck 2001: 296).

De dwingende samenhang in *Rachels rokje* en in veel van Mutsaers' teksten kan ook in verband worden gebracht met de bijzondere manier waarop kinderen samenhang zien. In *Zeepijn* heeft Mutsaers het over verschillen tussen kinderen en volwassenen. Daarbij gaat ze ook in op het thema van de samenhang:

Terwijl het kind altijd weer beangstigd en verbijsterd wordt door de dwingende en vaak zo duistere samenhang van alles, stelt de volwassene zich meestal supersceptisch op. Hij zoekt overal bewijzen voor en als hij die niet vindt, zal hij zegevierend constateren dat een veronderstelde samenhang niet bestaat. (Mutsaers 1999: 69).

Het is functioneel dat Mutsaers het in *Zeepijn* zo expliciet over 'samenhang' heeft. In deze essaybundel staat de verbazing over een dwingende en duistere samenhang immers centraal. De 'bewijzen'<sup>206</sup> die Mutsaers er aanhaalt om haar 'theorie' van de duistere samenhang tussen dennenbomen en de zee kracht bij te zetten zou een rationalist ongetwijfeld afwijzen. Ook de verteller van *Rachels rokje* is nog een kind in de zin dat ze bang is voor - en verbaasd is over - de demonische samenhang van alles. Zo ziet Rachel een raadselachtige samenhang tussen het feit dat de beroemde haardscène uit *Madame Bovary* wordt gadeslagen door een distelvink (Mutsaers 1994: 259) en het feit dat zijzelf op Douglas Distelvink verliefd is. Deze associatieve, intuïtieve, als het ware kinderlijke samenhang in Mutsaers' roman staat diametraal tegenover de logisch-rationele samenhang van volwassenen. We kunnen de tegenstelling tussen de kinderlijke en de rationele samenhang ook hier weer in verband brengen met het contrast tussen de vader- en de moederfiguur. De niet-logocentrische samenhang roept dan de tedere, ietwat wereldvreemde en anarchistische vader op, terwijl de op causale en temporele verbanden berustende samenhang aan de pragmatische moeder en de rechters herinnert.

## 2.6 'Pli sur pli'. De poëtische metafoor van de plooi

Nous découvrons de nouvelles manières de plier comme de nouvelles enveloppes, mais nous restons leibniziens parce qu'il s'agit toujours de plier, déplier, replier.<sup>207</sup>

Wanneer men het over de bijzondere samenhang van *Rachels rokje* heeft, komt men er niet omheen om ook iets over de plooi te zeggen. Zoals gezegd is Mutsaers' roman gemodelleerd naar de vorm van een plooirokje. De tekst is dan ook niet ingedeeld in hoofdstukken, maar in 37 plooien. De plooi laat zich net zoals het rokje, het non-event, het ruisen en de arabeske lezen als een poëtische metafoor. Deze metaforen fungeren zoals bekend als een soort impliciete gebruiksaanwijzing voor de lezer. In wat volgt neem ik kort enkele kenmerken van plooien (plooirokjes) nader onder de loep.

<sup>206</sup> Een voorbeeld ter illustratie: Mutsaers haalt in *Zeepijn* (1999: 46) Henri Michaux aan. In *De nacht roert zich* geeft die twee tips. De eerste tip draagt de titel *Advies met betrekking tot de dennen* en de tweede *Advies met betrekking tot de zee*. Beide tips staan vlak bij elkaar, hebben dezelfde lengte en dezelfde opbouw. Volgens Mutsaers is dat een bewijs voor de 'theorie' dat dennen en de zee samenhangen. Een rationalist zou hier wellicht tegen inbrengen dat het hier om een toeval gaat.

<sup>207</sup> Deleuze (1988: 189).

Deze eigenschappen zeggen immers ook iets over de bijzondere samenhang in Mutsaers' boek. Ik ga daarbij niet meer in extenso in op de samenhang in de roman. De belangrijkste facetten daarvan heb ik immers al uitgebreid besproken. Tevens leg ik een verband met Deleuzes studie over de barok: *Le pli*.

In een interview met Heymans legt Mutsaers (1996a) uit dat Deleuzes boek over Leibniz *Le pli* (1988) aan de basis ligt van haar roman. Haar man had haar het boek cadeau gedaan en Deleuzes concept van de plooï fascineerde haar: 'De plooï nu leek me het ei van Columbus voor mijn boek te zijn' (Mutsaers 1996: 36). Rachels waaierende plooïrokje lijkt dan ook geïnspireerd te zijn door de typisch barokke geplooide kleding: 'S'il y a un costume proprement baroque, il sera large, vague gonflant, bouillonnant, juponnant, et entourera le corps de ses plis autonomes, toujours multipliables' (Deleuze 1988: 164). Mutsaers vertelt echter dat ze er niet in geslaagd is Deleuzes tekst uit te lezen (Rovers 2003: 243). Dat hangt allicht samen met het feit dat het boek moeilijk is. Deleuze levert met *Le pli* immers een zeer complexe en eigenzinnige studie over Leibniz en de barok. Zoals gebruikelijk geeft hij de lezer daarbij weinig extra aanwijzingen of hulp. Voor wie Leibniz' monadentheorie niet vooraf kent is het lezen van *Le pli* dan ook een moeilijke onderneming. Kortom, Deleuzes studie is geen klassieke inleiding tot de filosofie van Leibniz, Deleuze werkt veeleer met Leibniz' theorie om eigen concepten te genereren.

In *Le pli* ziet Deleuze de barok als een oneindig doorgaande plooienvol: 'Toujours un pli dans le pli, comme une caverne dans la caverne' (Deleuze 1988: 9). Daarbij gaat hij uitgebreid in op het procédé van het plooien en ontplooien, van het verhullen en onthullen. Hij maakt duidelijk dat Leibniz' monadologie en het concept van de plooï ook in het tijdperk van het postmodernisme interessant en vruchtbaar zijn.

De complexe vorm van de plooï heeft kunstenaars al lang gefascineerd. Denken we bijvoorbeeld aan de kunst van het draperen. Met zijn denkfiguur van de 'plooï' heeft Deleuze kunstenaars uit de meest verschillende domeinen geïnspireerd. Architecten, componisten, schilders en schrijvers hebben dankzij *Le pli* de vorm van de plooï herontdekt. Zo zijn er 'geplooide gebouwen', zoals het waterpaviljoen H<sub>2</sub>O eXPO op het vroegere werkeiland Neeltje Jans van de architect Lars Spuybroek. Spuybroek is een vertegenwoordiger van de 'liquid architecture'-school. Het motto van deze architectuur luidt: 'dat gebouwen niet kunnen bewegen, betekent niet dat de architectuur dat niet kan'<sup>208</sup>. De klemtoon ligt hier duidelijk op het beweeglijke. Naar aanleiding van *Le pli* kreeg Deleuze zelfs brieven van surfers en origami-beoefenaars<sup>209</sup>. Ook voor Mutsaers is Deleuze zoals we hebben gezien een inspirator en een leverancier van concepten, waarmee ze creatief aan de slag kan. Met zijn concept van de 'plooï' kon zij iets *doen*, omdat de logica van de plooï nauw aansluit bij de problematiek die zij in *Rachels rokje* tot uitdrukking wilde brengen. Ik

---

<sup>208</sup> [Http://www.digischool.nl/ckv2/ckv3/kunstentechniek/spuybroek/spuybroekckv23.htm](http://www.digischool.nl/ckv2/ckv3/kunstentechniek/spuybroek/spuybroekckv23.htm) [15 mai 2006].

<sup>209</sup> Cf. <http://www.vpro.nl/data/laat/062-map/062.shtml> [10 februari 2006].

zal nu enkele significante facetten van de plooi bespreken om de samenhang van Mutsaers' roman beter te kunnen typeren.

Ten eerste bevindt zich een plooi altijd in het midden: 'C'est que le pli est toujours entre deux plis' (Deleuze 1988: 19). Aangezien een plooirokje een cirkelstructuur heeft, bevindt elke plooi zich om zo te zeggen in het midden, er is immers altijd een plooi aan de linkerkant en eentje aan de rechterkant. We hebben dus te maken met een 'oneindige plooiing'. Elke plooi bestaat dan enkel in zijn relatie tot de andere plooiën. Mutsaers' metafoor van de plooi onderstreept het belang van de samenhang en van het midden. Vandaar dat een van de motto's van *Bont* ook goed als motto van *Rachels rokje* zou kunnen fungeren: 'Dingen en gedachten groeien of worden groter door het midden, en dáár moeten we gaan zitten, het is altijd dáár dat het zich plooit' (Mutsaers 2002). Ook in *Kersebloed* (Mutsaers 1990: 23) verwoordt Mutsaers haar afkeer van een duidelijk begin- en eindpunt: 'Een vis bestaat uit twee stukken: kop en staart. De kracht van de vis is dat je nooit weet waar zijn staart begint en zijn kop eindigt (menige roman zou daar een voorbeeld aan kunnen nemen)'. Een plooi is een soort tussenpositie of grens: 'Van geen plooi kun je zeggen waar hij precies begint of waar hij ophoudt' (Mutsaers 1994: 125).

Interessant is ook dat een plooi tegelijkertijd binnen en buiten is: 'De binnenruimte is niet meer dan een plooi van het buiten en het buiten is er relatief aan het binnen'.<sup>210</sup> De plooi is licht én schaduw. Dit alles maakt duidelijk dat de plooi een paradoxale vorm is die het mogelijk maakt complexe ideeën uit te drukken.

Zo laat het beeld van de plooi zich bijvoorbeeld ook met de erotiek in verband brengen, die zoals gezegd een essentiële rol speelt in de roman. Rachel poogt immers de hele roman door Douglas met haar rokje te verleiden, net zoals Mutsaers probeert de lezer met háár rokje te verleiden: 'Ce lecteur, il faut que je le cherche (que je le 'druge'), sans savoir où il est. Un espace de la jouissance est alors créé' (Barthes 1973: 10). Het 'erotische' van een plooi ligt er dan in dat een deel van de plooi zich binnen bevindt. Dit binnenste deel van de plooi blijkt onzichtbaar: 'hoe je af en toe een glimp ontvangt van wat zich eenzaam en verstolen afspeelt daar tussen [tussen de plooiën] of zelfs daar onder, dat is het enige wat telt' (Mutsaers 1994: 13-14). De resulterende spanningsrelatie tussen binnen en buiten is erotisch. Ik verwijs hier opnieuw naar Roland Barthes die in *Le plaisir du texte* stelt dat erotiek altijd met grenssituaties te maken heeft: 'la mise en scène d'une apparition-disparition' (Barthes 1973: 18). Een situatie zonder spanningsrelatie, waar alles onthuld wordt, kan volgens hem niet erotisch zijn<sup>211</sup>. Het aantrekkelijke is het ongekende. Het is

---

<sup>210</sup> <http://acgarchitectuur.web-log.nl/log/2319269> [14 februari 2006].

<sup>211</sup> De gedichtenbundel *La vie dans les plis* (1949) van Henri Michaux bevat een gedicht dat het erotische van het verholde op een treffende manier oproept. De cyclus 'Lieux inexprimables' bevat het volgende gedicht:

Voici le lieu du morne et de l'enroulé et de la reprise indéfinie.

Une femme retire une chemise, qui laisse voir  
une autre chemise, qu'elle retire, qui laisse voir

dan ook geen toeval dat Rachel de distelvink op de dennentak juist in haar geheimste liesplooï, een ‘erogene zone’ dus, laat tatoeëren.

De ‘erotische’ vorm van de plooi past bij de suggestieve manier van vertellen in de roman. Sommige dingen zijn zichtbaar, worden expliciet verteld, maar andere dingen (Rachels trauma’s, de ongelukkige relatie met haar moeder, Douglas’ homofilie, het nazi-verleden van haar vader, de problemen met haar vrouwelijkheid) blijven bijna onzichtbaar, worden aangeduid, maar nooit direct benoemd. Vervaeck (2001: 298) schrijft over de metafoor van de plooi in *Rachels rokje*: ‘aan de buitenkant (of de voorkant) zie je de afstand en de breuk tussen de plooiën, maar daarachter zit de (verhaal)stof die, via een kleine omweg, zorgt voor de verbinding’. Plooiën zijn ook onvoorspelbaar, men weet immers niet wat zich aan de binnenkant van de plooi bevindt: ‘Maar om nu ineens je neus in allerlei ingewikkelde plooiën te steken... Best mogelijk dat je tussen die plooiën op bloemen stuit maar het kan ook dat ze barstenvol roestige spijkers zitten of scharen.’ (Mutsaers 1994: 11). Het suggestieve van de plooiën komt ook tot uitdrukking in de cryptische ondertitels. De plooiën hebben weliswaar een korte inhoudsopgave onder de titels, maar deze beschrijvingen zijn vaak zeer verullend. Zelfs na lectuur van de plooi is niet altijd duidelijk wat de inhoudsopgave betekent, verullt. De erotische plooi wordt in *Rachels rokje* gecontrasteerd met de onthullende split: ‘Een ras-rokkenjager steekt zijn snavel dan ook liever in een plooi dan in een split’ (Mutsaers 1994: 132). De plooirok wordt hier als erotisch voorgesteld dan een rok met een split. Kortom, een gepassioneerde lezer prefereert suggestieve boeken, ‘teksten van genot’, boven de minder vormbewuste, onthullende (bekentenis)literatuur, ‘teksten van plezier’.

Een verdere eigenschap van de plooi die Mutsaers moet hebben aangesproken is de beweeglijkheid ervan: ‘hoe al die plooiën zich voortdurend vertakken, verspringen of in elkaar opgaan [...] dat is het enige wat telt’ (Mutsaers 1994: 14). Of elders: ‘voor jou zal ik een rokje maken dat zijn weerga niet kent, met een plooiënval van hier tot aan de evenaar en een wervelend vermogen van minstens windkracht acht’ (Mutsaers 1994: 240). Een plooi kan ontstaan of vergaan als gevolg van een heel kleine verandering. Deleuzes concept van de plooi is net zoals het rizoomconcept zeer dynamisch. De architecten die met de vorm van de plooi werken, doen dat niet in de laatste plaats vanwege het idee van beweging dat de plooi oproept. Een plooirokje is - tenminste als de drager niet stilstaat – permanent in beweging. De ene plooi schuift onder de andere om zich meteen daarna weer terug te plooiën. Eerder heb ik gezegd dat de plooiën in *Rachels rokje* in verband worden gebracht met de wind: ‘Op dit soort dingen heeft de wil geen vat. Zoals hij ook

---

une autre chemise qu’elle retire, qui laisse voir  
une autre chemise qu’elle retire, qui laisse voir  
une autre chemise, et le repos de la nudité  
n’arrive jamais. (Michaux 1949: 214).

Het is wellicht geen toeval dat Mutsaers (1999: 48) in *Zeepijn* naar *La vie dans les plis* verwijst. De twee auteurs delen immers een fascinatie voor de plooi.

geen vat heeft op de plooienvan van uw rokje. De wind, dat is de enige die er vat op heeft en die is nu net ongrijpbaar' (Mutsaers 1994: 156). Ook Deleuze (1988: 43) associeert de plooi met de wind: 'Le pli est inséparable du vent'. De beweeglijke vorm van de plooi past bij de dynamische schriftuur van Mutsaers' roman. Vermeldenswaardig is allicht ook het gegeven dat plooiën altijd anders vallen. Een plooirokje zit bij elke drager dan ook anders. De plooienvan van een rokje is dus onvoorspelbaar en oncontroleerbaar. Het beeld van de plooi verwijst daarmee wellicht ook naar een onvoorspelbare schriftuur. Kreukbaarheid wordt in *Rachels rokje* overigens niet als een zwakte, maar juist als een pluspunt van de rok voorgesteld. Van moderne rokken die men niet hoeft te strijken houdt Rachel helemaal niet: 'En de dood aan Terlenka of No-iron!' (Mutsaers 1994: 127).

Een verdere eigenschap van de plooi is de gelaagdheid ervan. Een plooi bestaat uit meerdere lagen. Het woord 'plooi' (in het Duits *Falte*) roept ook diversiteit, verscheidenheid (*Vielfalt*) op. Misschien moet het feit dat *Rachels rokje* uit plooiën bestaat, ook suggereren dat de roman een zeer gelaagde tekst is. Mutsaers heeft ooit in een interview gezegd dat waarachtige literatuur volgens haar lijkt op feuilletédeeg. Dit deeg is gelaagd, maar toch zeer licht.

Het beeld van de plooi roept ook het eerder genoemde beeld van de tekst als weefsel op. De plooiën van een rokje hebben immers een bepaalde *textuur*. Roland Barthes (1972: 85) heeft het in *Le plaisir du texte* over de etymologie van het woord tekst. Dat komt van het Latijnse 'textus' (weefsel) en het werkwoord 'texere'<sup>212</sup> (weven, vlechten). Zoals gezegd beschouwt Barthes de tekst niet als een afgewerkt *product*, maar veeleer als een onafgesloten *proces*. Het beeld van het weven is heel toepasselijk op *Rachels rokje* vanwege de vele intertekstuele echo's<sup>213</sup>. Zoals gezegd heeft Mutsaers haar tekst met vele andere teksten verweven.

Het is niet verbazend dat een postmodern auteur als Mutsaers een voorkeur heeft voor de barokke vorm van de plooi. Het postmodernisme geeft wel vaker blijk van een zekere fascinatie voor de barok. Dat heeft niet in de laatste plaats te maken met het feit dat de barok een kunst is met onregelmatige vormen. De naam 'barok' komt van het Portugese 'barroco' wat onregelmatig gevormde parel betekent. In de barokke kunst overheersen open vormen. Ze is vol van beweging en onrust. De barok gaat later over in de rococo. De rococo hanteert dezelfde vormen en versieringen als de barok, maar is nog grilliger. Rococokunstenaars hebben een afkeer van de rechte lijn. In de rococo buigen en plooiën alle vormen. Het is logisch dat Mutsaers met haar afkeer van rechte lijnen en het lineaire de grillige plooi een mooie en interessante vorm vindt.

Concluderend kunnen we zeggen dat het beeld van de plooi het mogelijk maakt om de samenhang in *Rachels rokje* beter te typeren. Met de plooi heeft Deleuze Mutsaers een denkconcept aangeleverd dat aansluit bij haar literaturopvatting. Belangrijk zijn in dit verband ook de

---

<sup>212</sup> Het etymologisch woordenboek van van Daele geeft de volgende beschrijving: tekst [bewoordingen] middelnl. tex(t) <fr. texte [idem] <lat. textus [weefsel, vlechtwerk, aaneengesloten reeks, inhoud, tekst], van texere (verl. deelw. textum)[weven, vlechten] (texere oorspr. timmeren, later weven gr. tekton [timmerman] <http://www.taalfilosofie.nl/notities/not-tekst.html> [26 mei 2006].

<sup>213</sup> Cf. hierbij Sereni (2004: 51-62).



performatieve plooï-hoofdstukken. Doordat de roman uit plooïen bestaat en de beweging van het plooïen en ontplooïen ensceneert, wordt hij niet met een rokje *vergeleken*, maar als het ware als een rokje *opgevoerd*. Deze performatieve dimensie ligt ook al in de titel van de roman besloten: *Rachels rokje* is geen verhaal over het rokje van een meisje, het *is* dat rokje zelf. Geïnspireerd door het motto van de ‘liquid architecture’-school zou men kunnen stellen dat Mutsaers’ motto luidt: ‘dat boeken niet kunnen bewegen, betekent niet dat het schrijven dat niet kan doen’. De poëtische metafoor van de plooï beklemtoont onder andere het dynamische, de gelaagdheid, het grillig-onvoorspelbare en het suggestieve van de roman. In de eerste plaats evoceert de plooï echter een zeer grote, ja ‘demonische’ samenhang: ‘Ik weet wel dat het zien van samenhangen niet uw fort is, maar een eigenhandig opgebouwde dierentuin heeft niet minder samenhang dan de plooïen van een rok’ (Mutsaers 1994: 274).

## 2.7 Nog een excursie: *Rachels rokje* en de chaostheorie

The law of chaos is the law of ideas, of improvisations and seasons of belief.<sup>214</sup>

Vanwege hun bijzondere samenhang en chaotisch lijkende structuur brengen sommige wetenschappers een aantal complexe teksten in verband met de chaostheorie. Katherine Hayles heeft in *Chaos Bound. Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science* een reeks artikelen gebundeld waarin parallellen worden getrokken tussen literaire teksten en de chaostheorie. Ik zal hier geen lectuur van *Rachels rokje* met de chaostheorie als referentiekader ondernemen, maar wil niettemin kort wijzen op een aantal parallellen tussen literatuur en de chaostheorie. De manier waarop ‘chaos’ door de chaostheorie gedefinieerd wordt, biedt immers enkele interessante aanknopingspunten voor een lectuur van Mutsaers’ ‘chaotische’ schriftuur.

De chaostheorie is een vrij recente theorie die belangstelling heeft voor ‘chaotische systemen’ – systemen die schijnbaar onvoorspelbaar zijn: ‘Chaos theory is not one consistent theory but a whole set of theories and concepts. What they have in common is that they all contribute to our understanding of complex, dynamic, nonlinear systems’ (Werner 1999: 3). Chaostheorie wordt dan ook in verschillende domeinen gebruikt, waaronder de wiskunde, de meteorologie, de statistiek en de geneeskunde (Werner 1999: 3). Interessant is voornamelijk de manier waarop chaostheoretici ‘chaos’ zien. Wat dat betreft heeft zich immers een belangrijke verschuiving voorgedaan. Vroeger werd ‘chaos’ gezien als het tegenovergestelde<sup>215</sup> van orde, als een volstrekte wanorde en had daarom negatieve connotaties. Dat ‘chaos’ in de westerse traditie zo negatief geconnoteerd was, heeft te maken met de belangrijke positie van de binaire logica in het westen: ‘If order is good, chaos is bad because it is conceptualized as the opposite of order’ (Hayles 1991: 3). Binnen de chaostheorie wordt ‘chaos’ echter geconcipieerd als een geordende, ordentelijke wanorde, een

<sup>214</sup> Wallace Stevens geciteerd in Hayles (1991: 1).

<sup>215</sup> Cf. ‘Traditionally, [...], they [order and disorder] have been regarded as opposites. Order was that which could be classified, analyzed, encompassed within rational discourse; disorder was allied with chaos and by definition could not be expressed except through statistical generalizations’ (Hayles 1991: 1).

complexe massa informatie. ‘Chaos’ krijgt met andere woorden een positieve connotatie: ‘the crucial turn comes when chaos is envisioned not as an absence or void but as a positive force in its own righth’ (Hayles 1990: 3). In de chaostheorie komt ‘chaos’ niet gewoon neer op wanorde, maar situeert zich tussen orde en wanorde in.

De chaostheorie heeft veel belangstelling voor niet-lineaire systemen en patronen. Ging men er vroeger van uit dat lineaire patronen de regel zijn en niet-lineaire tot de uitzonderingen behoren, poneert de chaostheorie<sup>216</sup> de stelling dat er meer niet-lineaire patronen dan lineaire patronen zijn. Typerend voor een lineair systeem is de proportionele verhouding tussen oorzaak en effect, dat wil zeggen, kleine oorzaken brengen kleine effecten teweeg en grote oorzaken brengen grote effecten teweeg. Voor niet-lineaire systemen geldt dat niet: ‘Nonlinear functions, [...], connote an often startling incongruity between cause and effect, so that a small cause can give rise to a large effect’ (Hayles 1990 : 11). De chaostheorie noemt dit verschijnsel het ‘Butterfly Effect’: een vlinder die in Peking vliegt, kan een invloed hebben op een storm die een maand later in New York woedt (Werner 1999: 11). Terwijl lineaire systemen voorspelbaar zijn, worden niet-lineaire systemen gekenmerkt door onvoorspelbaarheid. Ter aanduiding van de twee verschillende chaosconcepten en de verschillende wereldbeelden waartoe deze concepten behoren, worden vaak de metaforen van het horloge en de waterval gehanteerd:

Whereas the Newtonians focused on the clock as an appropriate image for the world, chaos theorists are apt to choose the waterfall. The clock is ordered, predictable, regular, and mechanically precise; the waterfall is turbulent, unpredictable, irregular, and infinitely varying in form’ (Hayles 1991: 8).

Chaotische systemen hebben een aantal gemeenschappelijke kenmerken. Katherine Hayles noemt in dit verband: niet-lineariteit (11), complexiteit (12) en ‘sensitivity to initial conditions’ (14). Werner (1999) noemt zes kenmerken : complexity (3), turbulence (6), unpredictability (10), self-similarity (16), iteration (21) en self-organization (25).

Een aantal wetenschappers zijn van mening dat (sommige) literaire teksten met dezelfde termen en concepten kunnen worden beschreven en geanalyseerd als andere chaotische systemen. Het is niet zo dat de chaostheorie een directe invloed heeft uitgeoefend op de literatuur en de cultuur. Ze formuleert veeleer opvattingen en ideeën die ‘in de lucht hangen’ en die niet het eigendom zijn van een bepaalde theorie of stroming. Er is dus geen sprake van invloed in één richting, maar veeleer van een wederzijdse interactie tussen wetenschap en cultuur: ‘The connections I explore among contemporary literature, critical theory, and science are not generally explainable by direct influence. Rather, they derive from the fact that writers, critics, and scientist, however specialized or esoteric their work, all share certain kinds of everyday experiences’ (Hayles 1990: 4).

---

<sup>216</sup> Cf. ‘Actually, as chaos theory tells us, nonlinearity is the dominant type of pattern in the world around us, not linearity’ (Werner 1999: 2).

De literaire teksten die vanuit een chaostheoretisch referentiekader worden besproken, zijn vaak recente, ‘postmoderne’ teksten. Dat is uiteraard geen toeval. De opvattingen van het postmodernistische discours vertonen immers overeenkomsten met sommige uitgangspunten van de chaostheorie. Zoals eerder gezien hebben postmoderne auteurs ook een voorkeur voor het onvoorspelbare, het niet-lineaire, het fragmentarische, het veranderlijke,... Dat betekent echter niet dat de chaostheorie alleen relevant kan zijn voor postmodernistische teksten. Het is ook niet zo dat de besproken auteurs zich allemaal met de chaostheorie hebben beziggehouden. Zo analyseert Werner in zijn dissertatie *Literary Texts As Nonlinear Patterns. A Chaotics Reading of Rainforest, Transparent Things, Travesty, and Tristram Shandy* onder meer Sterne's *Tristram Shandy*. Het spreekt vanzelf dat Sterne niet een vroege aanhanger van de chaostheorie was. Het is veeleer zo dat Sterne in zijn roman niet-lineaire patronen hanteert die met behulp van concepten uit de chaostheorie beschreven kunnen worden. Ook Jo Alyson Parker<sup>217</sup> benadert *Tristram Shandy* vanuit de chaostheorie<sup>218</sup>. Katherine Hayles maakt in *Chaos Bound* duidelijk dat zowel in de wetenschappen als in de cultuur een grote belangstelling bestaat voor wat ‘chaos’ precies is. Zij wijst echter ook op dat er verschillen zijn in de manier waarop de diverse wetenschappen met het chaosconcept omgaan. Zo wijst zij erop dat literatuurtheoretici het om andere redenen waarderen dan chaostheoretici: ‘Literary theorists value chaos primarily because they are preoccupied with exposing the ideological underpinnings of traditional ideas of order. They like chaos because they see it as opposed to order. Chaos theorists, by contrast, value chaos as the engine that drives a system toward a more complex kind of order. They like chaos because it makes order possible’ (1990: 22). In postmoderne teksten staat volgens Hayles met andere woorden de subversieve, ordeversturende dimensie van chaos centraal.

Uit mijn bespreking van de associatieve samenhang in *Rachels rokje* en *Zeepijn* in dit hoofdstuk is gebleken dat dit subversieve facet van chaos ook in Mutsaers’ schriftuur een fundamentele rol speelt. Het is heel onwaarschijnlijk dat Mutsaers zich met chaostheorie bezig heeft gehouden. Toch biedt de chaostheorie enkele aanknopingspunten voor een bespreking van *Rachels rokje*. De manier waarop de chaostheorie chaos concipieert - als een complexe, ‘ordelijke wanorde’, als een surplus aan informatie – kan immers vruchtbaar zijn om het op het eerste gezicht chaotische, maar bij nader toezien erg samenhangende karakter nader te belichten. Zoals vermeld zal ik *Rachels rokje* hier niet vanuit de chaostheorie herlezen. Wel wil ik kort aantonen dat het chaosconcept binnen de chaostheorie aansluit bij het ‘chaosconcept’ in Mutsaers’ schriftuur.

---

<sup>217</sup> Jo Alyson Parker: ‘Spiraling down “the Gutter of Time”’: *Tristram Shandy* and the Strange Attractor of Death’. [www.http://www.altx.com/ebr/w\(ebr\)/essays/parker.html](http://www.altx.com/ebr/w(ebr)/essays/parker.html) [22 oktober 2004].

<sup>218</sup> Cf. ‘Through its exacerbation of disorderly order, *Tristram Shandy* may, in fact, serve as a sort of paradigm text for discussions of narrative form and chaos theory’.  
Jo Alyson Parker: ‘Spiraling down “the Gutter of Time”’: *Tristram Shandy* and the Strange Attractor of Death’. [www.http://www.altx.com/ebr/w\(ebr\)/essays/parker.html](http://www.altx.com/ebr/w(ebr)/essays/parker.html) [22 oktober 2004].

Zoals gezegd speelt de subversieve dimensie van de chaos bij Mutsaers een cruciale rol. De ‘chaotische samenhang’ in *Rachels rokje* heeft zeker ook de functie om een bepaalde vorm van orde – de rationele, cartesische logica, de patriarchale orde, het denken in binaire opposities – te ondermijnen. Ook het idee van een surplus aan samenhang vinden we zowel in de chaostheorie als in *Rachels rokje* terug. Werner (1999 : 137) schrijft in verband met *Tristram Shandy*: ‘The novel seems, at first, to have no story, no narrative motion along a line the reader can follow, no beginning and no end. But the problem is not one of lack but one of overabundance. There is no deficiency of meaningful components: there is excess of meaning, contributing to a very complex pattern’. Werners commentaar bij *Tristram Shandy* kan ook worden toegepast op *Rachels rokje*. De indruk van chaos ontstaat ook hier niet door een tekort aan samenhang, maar veeleer door een overschot eraan.

De chaos in Mutsaers’ roman vertoont nog enkele andere kenmerken van het chaosconcept in de chaostheorie. Ik denk hier bijvoorbeeld aan het idee van onvoorspelbaarheid. Rachels plooirokje van stof is zoals gezegd onvoorspelbaar: je kunt van een plooirok nooit zeker weten hoe de plooiën precies zullen vallen, dat hangt immers van de draagster en haar bewegingen af. Het rokje waaiert in alle richtingen. Maar ook het rokje van taal, de roman is onvoorspelbaar. De lezer weet nooit hoe het verder gaat, aangezien de verteller erg wispelturig is en voortdurend van de hak op de tak springt. Het beeld van het rokje roept ook het idee op van het veranderlijke, een andere eigenschap van chaotische systemen. En ook het idee dat alles met alles samenhangt<sup>219</sup> en dat bijgevolg alles alles kan beïnvloeden komt in *Rachels rokje* aan bod. Wie één plooi van het rokje aanraakt, brengt meteen ook de andere plooiën in beweging. Voorts kan *Rachels rokje* zeker een niet-lineair systeem genoemd worden. Zoals we hebben gezien is de manier van vertellen in de roman immers allesbehalve lineair. En zelfs het idee van de grote incongruentie tussen oorzaak en effect (het ‘butterfly-effect’) kan in Mutsaers’ roman worden teruggevonden. Zo wordt Rachel op het eerste gezicht verliefd op Douglas. De eerste ontmoeting met hem is een heel gewone betekenis, maar heeft zeer grote gevolgen voor Rachels leven. Dertig jaar na hun eerste ontmoeting is Rachel nog even verliefd en richt ze haar hele bestaan naar hem.

Onder meer vanwege de niet-lineaire verhaalstructuur en de extreme onvoorspelbaarheid ervan leest Jo Alyson Parker de digressieve tekst *Tristram Shandy* als een afwijzing van het determinisme van de Newtoniaanse wetenschap en dus ook van het oude chaosconcept. Iets soortgelijks zou men ook met betrekking tot *Rachels rokje* kunnen stellen. De anonieme rechters vertegenwoordigen in een dergelijke lectuur de Newtoniaanse wetenschap met haar voorliefde voor het ordelijk, het lineaire en voorspelbare, terwijl de wispelturige Rachel het chaotische, niet-lineaire

---

<sup>219</sup> Cf. ‘chaos is not lack of order but richness of information. Because there is so much information, a given system may be perceived as total disorder. When the individual pieces of information start to interact, a process of feedback is initiated in which each part of the process influences every other part and one change leads to another’ (Werner 1999: 2).

en onvoorspelbare belichaamt. De logica van de ‘orderly disorder’ in Mutsaers’ roman laat zich ook lezen als een alternatief voor meer traditionele opvattingen van orde. Het motto bij Parkers tekst over *Tristram Shandy* luidt: ‘Disorder is never anything but a different order than we expect’. Deze uitspraak is zonder meer ook van toepassing op *Rachels rokje*.

### 3 ‘Hoe poëtisch kan de retoriek der opsommingen zijn en hoe veelzeggend ook!’<sup>220</sup>. Opsommingen in Mutsaers’ schriftuur

Wantrouw ook de voegwoorden, want zij hebben uit de veelheid der dingen een keuze gemaakt en daarin een rangorde bepaald. Geen onderschikking, maar nevenschikking. (Robert Anker in Vassen en Joosten 2003: 101)

Sabine Mainberger (2003: 1) begint haar studie *Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen* met een citaat van Georges Perec, die stelt dat de hedendaagse literatuur op enkele uitzonderingen na de kunst van het opsommen vergeten heeft. Mainbergers studie – die voornamelijk ingaat op de verschillende functies die opsommingen in literaire teksten kunnen hebben – laat zien dat dat niet klopt. Er zijn een groot aantal ‘moderne’ auteurs die de opsomming in hun schriftuur hanteren en dit met verschillende doeleinden. Ze noemt een hele reeks namen van auteurs die op een opvallende manier met de opsomming omgaan (2003: 2). Daarbij zijn onder meer Italo Calvino, Julian Barnes, Hubert Fichte, Virginia Woolf, Samuel Beckett en Carlo Emilio Gadda. Niet toevallig zijn bij de auteurs die Mainberger bespreekt ook kunstenaars die tot Mutsaers’ ‘literaire familie’<sup>221</sup> behoren, zoals Roland Barthes (2003: 16), Friedrich Nietzsche, Francis Ponge (2003: 311-314), Samuel Beckett, Gilles Deleuze (2003: 126), Franz Kafka (135), Gustave Flaubert, Herman Melville (47) en Louis-Ferdinand Céline (325).

Mainberger gaat niet op Charlotte Mutsaers in, maar wie Mutsaers’ werk kent, weet dat ook zij de ‘kunst van het opsommen’ regelmatig beoefent. Bij het lezen van Mutsaers’ teksten springt haar voorliefde voor opsommingen, lijstjes en reeksen meteen in het oog. Ad Zuiderent (1992: 69) stelt zelfs dat de opsomming bij Mutsaers niet enkel een stijlfiguur is, maar ook een compositieprincipe. *Rachels rokje*, bevat bijvoorbeeld opvallend vele opsommingen: opsommingen van de verschillende bewegingen van het rokje (1994: 13), van de diverse bloemensoorten die op het schilderij van Donkerspaen te zien zijn (33), van de eigenschappen van de hondstrouwe vrouw (53), van de dingen die Rachel Douglas op de vluchtheuvel heeft verzwegen (65), van alle dingen die Rachels moeder bij haar dochtertje ‘niet zo bie’ vindt (72), van Rachels persoonlijke tentoonstelling martelwerktuigen (79), van alle Kerstwoorden die in het verhaal ‘De Kerstauto’ aan bod komen (82), van allerlei adjectieven die de kadavergehoorzaamheid aan de bliksem oproepen (104), van de eigenschappen van Rachels batisten rokje (118), van verschillende rokjes die in de

---

<sup>220</sup> Mutsaers (1990: 158).

<sup>221</sup> Mainberger noemt in haar studie ook Montaigne (2003: 84) en Sterne (2003: 2). Deze auteurs behoren weliswaar niet tot Mutsaers’ ‘literaire familie’, maar ik heb eerder laten zien dat Mutsaers’ schriftuur in bepaalde opzichten verwant is met de hunne.

klerenkast der wereldliteratuur hangen (129), van de onderwerpen van de telefoongesprekken tussen Rachel en Douglas (190)... Dit zijn nog maar enkele van de vele opsommingen in *Rachels rokje*. Zelfs de titels van de 37 plooiën van Mutsaers' roman hebben vaak de structuur van een opsomming: 'PLOOI DRIE waarin sprake is van een onverwachte erfenis, Rachel er een zeemansuitdrukking bijleert en de komst van de bliksem wordt ingeluid' (Mutsaers 1994: 30).

Dit derde hoofdstuk gaat over ontregelingen en ontregelende procédés in Mutsaers' schriftuur. Ook de opsomming kan in verschillende opzichten subversief worden genoemd. In wat volgt zal ik een aantal ontregelende functies van opsommingen in Mutsaers' schriftuur aanwijzen. Daarbij zal ik herhaaldelijk een beroep doen op Mainbergers studie. De concrete voorbeelden van opsommingen en hun functies die ze in haar boek geeft, helpen om de opsommingen in Mutsaers' schriftuur beter te typeren. Uit mijn bespreking zal blijken dat Mutsaers' voorliefde voor de opsomming mede gemotiveerd is door haar poëtica en door de discoursen waarmee ze zich identificeert. Nadien ga ik ook kort in op enkele functies van opsommingen bij Mutsaers, die geen ontregelende effecten hebben. Zo zal duidelijk worden op hoeveel verschillende manieren zij de opsomming in haar schriftuur inzet.

Opmerkelijk is dat de opsomming in de literatuur vaak als minderwaardig en niet echt literair<sup>222</sup> wordt beschouwd: 'Gibt es etwas Öderes als Aufzählungen hören oder lesen zu müssen? Gibt es etwas, das der Kunst ferner wäre? Aufzählungen scheinen die wahren Antipoden zu Literatur und Poesie' (Mainberger 2003: 1). Opsommen wordt vaak gelijkgesteld met monotonie en met 'enkel opsommen' - en dus met een gebrek aan samenhang en chaos (Mainberger 2003: 4). Het is typerend voor Mutsaers dat ze zich van deze slechte reputatie van de opsomming niets aantrekt. Integendeel, de opsomming is een van haar geliefde stijlfiguren. Ze noemt het procédé in *Kersebloed* zelfs 'poëtisch'. Naar aanleiding van de opsommingen in de liefdesbrieven van Daniil Charms roept ze enthousiast uit: 'Hoe poëtisch kan de retoriek der opsommingen zijn en hoe veelzeggend ook!' (1990: 158). Zij stelt dat Charms niet hield van brieven die geschreven waren volgens de 'regels der kunst'. Ook Mutsaers zelf houdt zich bij het schrijven doorgaans niet aan die regels. Bij de keuze van haar stijlmiddelen trekt ze zich dan ook niet al te veel aan van wat 'poëtisch' zou zijn en wat niet. Mutsaers' voorkeur voor de opsomming hangt wellicht niet in de laatste plaats samen met het feit dat deze stijlfiguur vaak 'gemarginaliseerd' wordt en als niet-poëtisch wordt beschouwd.

Eén subversief kenmerk van opsommingen is volgens Mainberger hun anti-hiërarchische structuur, hun vermogen om bestaande rangordes te doorbreken. Opsommingen kunnen weliswaar dingen klasseren, in een bepaalde rangorde onderbrengen, en bijgevolg grenzen trekken en uitsluiten, maar vaak ook deconstrueren ze bestaande hiërarchieën. Opsommingen kunnen immers verschillende elementen naast elkaar plaatsen zonder dat tussen deze elementen een hiërarchie wordt aangebracht. In opsommingen primeert de logica van de nevenschikking op de logica van de

---

<sup>222</sup> Mainberger schrijft: 'ist immer wieder mit der mehr oder weniger expliziten Auffassung verbunden, das Aufzählen und Auflisten sei gegenüber dem Erzählen literarisch minderwertig' (Mainberger 2003: 236).

onderschikking, het *Nebeneinander* op het *Nacheinander*<sup>223</sup>. Sommige auteurs zetten opsommingen dan ook bewust in om hiërarchieën te ondermijnen en er eventueel nieuwe voor in de plaats te zetten. Dergelijke opsommingen hebben uiteraard subversieve effecten:

Literatur kann in diesem Sinne etablierte Klassifikationen herausfordern und mit dem schlichten Mittel der Koordination andere entwerfen oder zur Geltung bringen. In jedem Fall erinnern überraschende, ‘unpassende’ Reihenbildungen daran, dass die Einteilungen der Dinge nicht aus einer gegebenen Natur und einem objektiven Sosein stammen, sondern gemacht und das heißt veränderlich sind. (Mainberger 2003: 45)

Deze anti-hiërarchische, subversieve eigenschap van opsommingen sluit uiteraard nauw aan bij Mutsaers’ ambitie om vastgeroeste hiërarchieën te deconstrueren. In haar opsommingen gaat Mutsaers dan ook in tegen bestaande indelingen. Nemen we bijvoorbeeld de volgende opsomming uit *Hazepeper*:

De blinden, de Amerikanen, de fox-terriërs,  
de schoenmakers, Napoleon, James Ensor,  
de dierenkwellers, de drogisten zonder haar,  
de wetenschappelijke medewerkers, de paus,  
wie zou er eigenlijk niet willen sterven  
in de omarming van zijn bloedeigen moeder? (1985: 88).

Deze opsomming bevat een aantal zeer heterogene elementen. Ze noemt immers nationaliteiten, dieren, beroepen en beroemde figuren in een adem. Het feit dat dieren daarbij op dezelfde voet worden geplaatst als mensen, is symptomatisch voor Mutsaers’ deconstructie van de traditionele hiërarchie tussen mens en dier. De opsomming bevat een aantal sleutelwoorden uit Mutsaers’ werk, zoals fox-terriër, Napoleon en James Ensor. De opsomming is typisch Mutsaersiaans in deze zin dat we hier met een heel persoonlijk<sup>224</sup> amalgaam te maken hebben: de combinatie fox-terriër, Napoleon, Ensor vindt men allicht niet snel in een andere tekst terug. Het betreft telkens figuren die om bepaalde redenen Mutsaers’ sympathie hebben en tot haar ‘persoonlijke mythe’ behoren. De opsomming bevat echter niet enkel figuren die haar sympathie genieten. De dierenkwellers en de Amerikanen kunnen vermoedelijk op weinig sympathie rekenen. Opmerkelijk zijn ook de ludieke, absurde elementen. Zo is het grappig en vervreemdend tegelijkertijd dat nu juist de drogisten geen haar hebben. Waar het mij hier om gaat is echter vooral het egaliserende effect van de opsomming. Al deze heterogene figuren worden op een rijtje gezet, de verschillen spelen geen rol meer, omdat ze één belangrijke overeenkomst hebben met elkaar: ze zouden allemaal willen sterven in de armen van hun moeder<sup>225</sup>. In Mutsaers’ opsomming staan de wetenschappelijke medewerkers niet boven de schoenmakers en is de paus niet belangrijker dan een fox-terriër. Na wat we eerder gezegd hebben over Mutsaers’ ambitie om gevestigde indelingen te doorbreken kan het niet verbazen dat Mutsaers opsommingen geregeld gebruikt.

<sup>223</sup> Een logica die zoals we hebben gezien ook typerend is voor het genre van het essay.

<sup>224</sup> Op het gegeven dat Mutsaers’ opsommingen vaak idiosyncratische en daardoor verrassende combinaties bevatten ga ik verderop nog uitgebreid in.

<sup>225</sup> De titel van Mutsaers’ tekst luidt ‘Pieta’. Het is duidelijk dat deze tekst de moeder-dochter-problematiek oproept. Het einde van de tekst luidt immers: ‘Als een rotsblok, als een grot waarin een grote zoon kan schuilen, zó rijst de Pieta voor ons op. Waar vinden wij, dochters, zo’n toevluchtsoord’ (Mutsaers 1985: 88).

Opsommingen doorbreken volgens Mainberger niet enkel gevestigde rangorden of logica's, ze scheppen zelf vaak alternatieve rangorden en logica's en creëren dus als het ware 'Gegenwelten':

Wo es Grenzen gibt und nur da, gibt es auch Grenzüberschreitungen, und jene fordern diese heraus. Ein Blick auf die vielen diversivoken, semantisch heterogenen, 'chaotischen' [...] Aufzählungen in der Literatur, die kunstvoll Nichtzusammenpassendes zusammenstellen, legt den Gedanken nahe, dass sie Gegenwelten inszenieren und Gegenlogiken ersinnen, dass sie das Marginalisierte der einteilenden Vernunft sind und die Rückseite des Binarismus, dem sie spotten und den sie herausfordern. (Mainberger 2003: 61)

Het idee van de encenering van 'tegenwerelden' sluit uiteraard goed aan bij Mutsaers' poëtica. Eerder heb ik proberen aan te tonen dat Mutsaers probeert om (in taal) tegenwerelden te ontwerpen waarin de vigerende regels niet gelden. Waar grenzen worden getrokken, waar geënceneerd wordt, blijft ook altijd iets over dat in geen enkele klasse past, dat niet te classificeren valt – iets dat 'anders' is. Opsommingen die bestaande categorieën openbreken, hebben een zekere affiniteit met dat gemarginaliseerde 'Andere'<sup>226</sup>. Zo komt het dat opsommingen soms gehanteerd worden om dat 'Andere' in zijn verschillende facetten op te roepen:

das Fremdländische, das Ominöse, das Kranke, das sozial Niedrige, das Volkstümliche (aus Sicht des Gebildeten), das Nicht (-mehr-) Funktionale, manchmal das Kindliche, das Poetische, das Weibliche (aus der Sicht des Mannes ist es kapriziös, also mit 'der Logik' nicht zu fassen), das spielerisch Unsinnige u.a.m. (Mainberger 2003: 62-63).

Het 'Andere' manifesteert zich in het samenbrengen van elementen die eigenlijk niet samen horen. Mainberger (2003: 61) heeft het in dit verband over 'Heterogene Aufzählungen als Topos des 'Fremden''. Vandaar dat opsommingen vaak gehanteerd worden om het gemarginaliseerde te beschrijven: 'wenn bürgerliche Autoren proletarische Welten beschreiben oder andere gesellschaftliche Ränder, wie z.B. die der psychisch Kranken: die aufzählende Vereinigung von Nichtzusammengehörigem ist die Signatur der geistigen Verwirrung, das Klischeebild des 'Wahnsinns' (Mainberger 2003: 62). De vermenging van wat niet samenhoort past ook goed bij Mutsaers' poëtica en bij haar ambitie om grenzen te overschrijden. Ik hoef hier niet meer te wijzen op Mutsaers' fascinatie voor wat 'anders' is. De hierboven aangehaalde passage uit Mainbergers studie bevat vele kenmerken van het 'Andere' die we ook in Mutsaers' schriftuur geregeld tegenkomen: het niet-utilitaire, het kinderlijke, het poëtische, het feminiene, het speelse, het nonsensikale, etcetera. Dat de opsomming tot Mutsaers' favoriete stijlmiddelen behoort hangt ongetwijfeld samen met de affiniteit van de opsomming voor het 'Andere'.

Omdat de opsomming vaak heel heterogene elementen met elkaar vermengt, wordt ze wel eens vergeleken met het koken en met een heksenkeuken. De heksenkeuken wordt ook soms als een poëtische metafoer gebruikt voor de activiteit van de kunstenaar, die immers bestaat in de creatie (Mainberger 2003: 69). Het idee van het mengelmoes, de *mixture* is volgens Mainberger een idee dat goed aansluit bij het postmodernisme. Postmoderne auteurs houden van de *mélange*. Ze

---

<sup>226</sup> 'Sie [Aufzählungen] imaginieren das Andere und Fremde in all seinen Facetten: phantastisch, exotisch, monströs, komisch, unsinnig... Überall, wo die anziehend-abstoßende Kraft des Fremden eine Rolle spielt, wird man auch Aufzählungen jener Art finden' (Mainberger 2003: 61-62).



vermengen het verhevene met het triviale, of verschillende genres met elkaar. In deze optiek past de opsomming dus bij het postmodernisme: ‘In einer Poetik der ‘unreinen’ Mischungen und Mixturen aber rückt das Formprinzip der Aufzählungen an eine zentrale Stelle. Denn was die Einteilungen von Menschen, Tieren, Dingen durchbricht und die Kategorien verwirrt, öffnet auch die Grenzen zwischen literarischen Gattungen’ (Mainberger 2003: 69-70).

Een ander subversief kenmerk van sommige opsommingen is het ontbreken van voegwoorden die causale verbanden aanbrengen - woorden als ‘omdat’, ‘zodat’ of ‘dus’ (Vaessens en Joosten 2003: 110). Zuiderent (1993: 3) schrijft in het *Kritisch Lexicon van de Nederlandstalige Literatuur* dat Mutsaers een voorkeur heeft voor opsommingen boven redeneringen. Elders stelt hij: ‘de kralen van een absurde logica zijn haar [Mutsaers] liever dan het spinnenweb van een sluitende redenering’ (1992: 67). De aaneenrijging van woorden of beelden vormt als het ware het tegenstuk van een logische redenering: ‘Der parataktische Stil vereinzelt Bilder und Worte, zerbricht immer wieder mögliche Synthesen [...] und vermeidet die Integration zu größeren Sinn gebenden Strukturen’ (Mainberger 2003: 275).

In een opsomming worden de dingen naast elkaar geplaatst. Daarbij wordt doorgaans niets uitgelegd en worden meestal geen causale verbanden gelegd - opsommingen laten iets zien. Zoals gezegd wordt *Rachels rokje* niet door een logisch-causale samenhang samengehouden, maar door een alternatief-associatieve. De niet-causale opsomming past daar goed bij. Eerder hebben we gezien dat de anonieme rechters tijdens het verhoor ook van alles en nog wat opsommen. Hier hebben we echter te maken met een ander soort opsomming die dan ook een andere doelstelling heeft. De rechters zetten immers alles op een rijtje om vervolgens conclusies te trekken: ‘En waarom zit u alles op te schrijven? – Om het straks des te beter op te kunnen tellen. – En waarom moet alles worden opgeteld? – Om te kijken wat de uitkomst is’ (Mutsaers 1994: 233). Dit opsommen past in de cartesiaanse logica van het rangschikken. Mutsaers wil in *Rachels rokje* echter laten zien dat sommige problemen heel complex zijn en dat men zich moet hoeden voor overhaaste conclusies. Zo laat de schuldvraag, die in de roman herhaaldelijk wordt opgeroepen, zich niet zo gemakkelijk beantwoorden<sup>227</sup>, maar vereist ze het leggen van complexe samenhangen. Die kunnen onder meer gesuggereerd worden door middel van complexe opsommingen<sup>228</sup>: ‘Jedes Ereignis hat [...] ein Knäuel von Ursachen, und kausale Linien lassen sich gerade nicht zeigen, höchstens ein Gewirr von sich kreuzenden Linien. [...] Die Multiplizität der Ursachen und die Verknotung von Motiven spotten jeder rationalistischen Einfachheit’ (Mainberger 2003: 248). Douglas zegt op een

---

<sup>227</sup> Cf. hierbij ‘U wilt maar één ding geloof ik: linea recta afkoersen op de schuld. Langs de snelweg nog wel. Af en toe even halthouden om een broodje kroket met cola te nuttigen in een wegrestaurant en voort maar weer. Maar dat gaat zomaar niet, de Van Slingelandroute bestaat ook en dat is toevallig de mijne. Het antwoord op de schuldvraag, heren rechters, is nog nooit kaarsrecht geweest’ (Mutsaers 1994: 245).

<sup>228</sup> Opsommingen worden ook vaak ingezet wanneer men een bepaalde situatie, een bepaalde samenhang niet met één woord, en zelfs niet met een definitie kan verwoorden: ‘statt abzukürzen, verbreitert sie [die Aufzählung], statt zu verfestigen verflüssigt sie; ebenso vereinfacht sie nicht, sondern vervielfältigt, schließt nicht ab, sondern öffnet, und das alles kritisch perspektivierend’ (Mainberger 2003: 75).

gegeven moment tegen Rachel: ‘Waarom dwing jij mij tot het vreselijke woord *waarom?*’ (1994: 154). Deze opmerking kan als een allusie worden gelezen op Douglas’ en wellicht ook op Mutsaers’ ‘afkeer’ van al te simplistische redeneringen en van (chrono)logische en causale verbanden. Het gegeven dat de opsomming een van Mutsaers’ favoriete stijlfiguren is hangt niet in de laatste plaats samen met Mutsaers’ afkeer van dergelijke reductionistische redeneringen.

De opsomming is ook een open vorm. Vele opsommingen<sup>229</sup> eindigen op ‘enzovoorts’, etcetera, of met een beletselteken. Ze zijn dus niet afgesloten, er kan altijd nog iets bij. Het is dan aan de lezer om in te vullen wat het ‘enzovoorts’ betekent. Deze open vorm van de opsomming herinnert aan de open structuur van het rizoom en aan de eerder vermeldde ‘en...en...en...logica’<sup>230</sup> van het rizoom. Deleuze, die zoals gezegd niet enkel over het rizoomdenken schrijft maar het ook in de praktijk brengt, gebruikt opvallend vaak<sup>231</sup> opsommingen. Onder meer door deze vele opsommingen wekken zijn teksten vaak de indruk dat ze alle perken te buiten gaan. Eerder heb ik laten zien dat ook de rizoomstructuur goed bij Mutsaers’ poëtica past.

Vermeldenswaardig is ook dat de fragmentarische opsomming de syntaxis als het ware stukslaat. Een coördinerende ordening primeert hier op de subordinerende ordening van de zin. De ‘normale’ syntaxis wordt in opsommingen als het ware voor een tijdje buiten werking gesteld en door de eigenzinnige logica van de opsomming vervangen. De gebruikelijke regels van de syntaxis verliezen hun geldigheid. Ook in deze zin kan de opsomming subversief worden genoemd.

Een andere cruciale eigenschap van opsommingen die verband houdt met Mutsaers’ poëtica is hun muzikale karakter. In heel lange opsommingen (met vele variërende herhalingen, alliteraties en assonanties) komt de klemtoon immers vaak te liggen op de poëtische functie van de taal en minder op de referentiële. In zulke gevallen begint de taal steeds meer op muziek te lijken, de woorden verliezen hun woordenboekbetekenis en zijn dan meer een soort ruisen. Sommige opsommingen zijn zelfs zo lang dat het beschreven voorwerp door een teveel aan details als het ware oplost (Mainberger 2003: 8). Dergelijke beschrijvingen hebben dan eerder een poëtische functie: ‘Eine Beschreibung als Selbstzweck aber bleibt keine Beschreibung, sondern spricht statt von den Gegenständen vom Schreiben’ (Mainberger 2003: 114). Dergelijke beschrijvingen die het schrijven zelf thematiseren, vindt men ook bij Mutsaers. De opsomming neigt naar het exces.

---

<sup>229</sup> Mainberger (2003: 10) maakt een onderscheid tussen drie soorten opsommingen: de principieel eindige opsommingen, de principieel oneindige opsommingen en opsommingen waarvan de elementen weliswaar principieel eindig zijn, maar empirisch bijna niet te tellen zijn. De drie soorten opsommingen kunnen op ‘enzovoorts’ eindigen, maar dat ‘enzovoorts’ heeft dan telkens een andere betekenis (Mainberger 2003: 11).

<sup>230</sup> Deleuze en Parnet stellen voor om het werkwoord ‘zijn’, dat verwijst naar identiteit, te vervangen door de conjunctie ‘en’, die volgens hen veel creatiever is: ‘le Et donne une autre direction aux relations, et fait fuir les termes et les ensembles, les uns et les autres, sur la ligne de fuite qu’il crée activement. Penser *avec* ET, au lieu de penser EST, de penser *pour* EST [...] Essayez, c’est une pensée tout à fait extraordinaire, et c’est pourtant la vie’ (Deleuze en Parnet 1996: 71).

<sup>231</sup> Cf. de volgende *ausufernde* passage uit *Mille Plateaux* over ‘wordingen’: ‘Surtout la musique; tout un devenir-femme, un devenir-enfant traversent la musique, non seulement au niveau des voix (la voix anglaise, la voix italienne, le contre-ténor, le castrat, mais au niveau des thèmes et des motifs: la petite ritournelle, la ronde, les scènes d’enfance et les jeux d’enfant’ (Deleuze en Guattari 1980: 333). Het idee van de ‘wording’ wordt hier ook aan de hand van de vorm van de opsomming opgeroepen.

Mutsaers houdt van een exuberante, schuimende stijl<sup>232</sup>. In zo'n 'überbordende' taal lijken alle grenzen opgeheven. Ze is dan ook bij uitstek geschikt om sterke gevoelens uit te drukken. De taal lijkt dan de muziek te imiteren, inclusief motieven, ritme en tempowisselingen. Wanneer men lange 'muzikale' tekstpassages hardop voorleest, komt het muzikale karakter ervan het beste tot uiting. Sommige van Mutsaers' teksten zou men dan ook hardop moeten reciteren<sup>233</sup> om ze volledig tot hun recht te laten komen.

In *Paardejam* (1996: 56) haalt Mutsaers een passage aan uit *Van helden, elfen en dichters, de oudste verhalen uit Ierland*. Zij waardeert<sup>234</sup> dit boek onder meer omdat dieren er even veel aandacht in krijgen als de helden. Ik citeer het begin van de passage die zij aanhaalt:

'Ik zie dan het ene paard voor de strijdswagen,' zei het meisje, 'een grijs paard met brede heupen, onstuimig, snel, flitsend, heel woest, springend als een lynx, langharig, groot, dreigend, denderend, met gewelfde manen, een hoge kop, en een brede borst; hij slaat vonken uit de kluitrige, vrij harde grond onder zijn hoeven met viervoudige kracht, hij haalt een zwerm wilde vogels in, zegevierend in kracht, hij stormt over het pad, paarde-adem springt van hem weg, een tong roodgloeiend vuur vlamt uit de gebreidelde kaken.

Mutsaers prijst de geestige dialogen en de klinkende retorische passages van de tekst: 'Deze cadenza's laten zich bijna lezen als gedichten'. Zij apprecieert dus blijkbaar ook het muzikale karakter van opsommingen.<sup>235</sup> Bij het lezen van dergelijke passages verdwijnt de betekenis naar de achtergrond, terwijl klank en ritme een fundamentele rol gaan spelen. De manier waarop het paard galoppeert wordt hier gesuggereerd door de als het ware 'galopperende', naar alle richtingen uitzwermende taal.

De associatie opsomming – poëzie - muziek duikt in Mutsaers' schriftuur overigens vaker op. Dat de opsomming tot Mutsaers' geprefereerde stijlmiddelen behoort, heeft dus allicht ook met het 'poëtische' karakter ervan te maken. De associatie opsomming - gedicht brengt ons bij een

---

<sup>232</sup> Cf. bijvoorbeeld: 'O, bontjas onder de bomen, groene wolkenkrabber, zingende maxikandelaar die kerst op kerst onze binnenkamer opluistert, traktatie voor kachels en haarden, leverancier voor stormrammen en scheepsmasten, wijs ons de weg' (Mutsaers 1999 : 14).

<sup>233</sup> De muzikale eigenschap van Mutsaers' schriftuur komt goed tot uitdrukking in haar toneelstuk *Cheese!* De première ervan vond plaats op 6 augustus 2003 in het oude stationsbuffet van Oostende, in een regie van Koen Gisen. Procédés als variërende herhaling, opsomming, alliteratie, assonantie en rijm plaatsen de taal op de voorgrond en accentueren het muzikale karakter ervan: 'En grote prinsen? Grote prinsen? Echte grote? Grote prinsen eten kaas. Amerikaanse kaas. Amerikaanse kaas uit de mond van een jong meisje met een witte onderbroek... Daar kunnen ze geen genoeg van krijgen. Ze veslinden het. Witte Amerikaanse kaas uit de mond van een heel jong meisje, met een stralendwitte onderbroek' (Mutsers 2003: 9).

<sup>234</sup> Mutsaers waardeert het boek ook vanwege zijn krankzinnige einde. Dit einde staat overigens ook in het teken van de logica van de opsomming: 'Sindsdien werd Cú Chulainn het heldenpart niet betwist, en zo heet dit verhaal voor altijd:

Het heldenpart van Emain en  
De woordenstrijd tussen de vrouwen van Ulster en  
De overeenkomst met de geweldenaar in Emain Macha en  
De tocht van de mannen van Ulster naar Crachan Ai  
FINIT' (geciteerd in Mutsaers 1996: 57).

Een dergelijke lange titel roept de ellenlange titels op uit de periode van de barok tot de achttiende eeuw. De auteur wil blijkbaar niet voor een titel kiezen en somt dus gewoon meerdere titels op. Zo'n lange titel heeft uiteraard humoristische effecten.

<sup>235</sup> In 'Zo steels als een zwaluw' haalt Mutsaers (1996: 156) een passage van Maai Kwelder aan waarin deze de zeven doelen van de hoed uiteenzet. Mutsaers' commentaar op de passage die de vorm van een opsomming heeft luidt: 'Deze litanie klinkt als een klok'.

ander procédé dat Mutsaers vaker hanteert, met name het procédé van het ‘Umfunktionieren’, het ‘omvormen’. In zo’n geval haalt Mutsaers een tekst (bijvoorbeeld een opsomming) uit een niet-literaire context en leest die dan als een gedicht. In ‘Ossenhaas uit de kerststal’ in *Zeepijn* vindt men twee voorbeelden van zulke ‘omvormingen’. Eerst doet ze dat met een lijstje van de verschillende klokken in Oostende en hun gewicht<sup>236</sup> (1999: 85), verderop (1996: 87) maakt ze een gedicht met fragmenten uit Oostendse kerstmenu’s. Mainberger noemt in haar studie enkele voorbeelden van soortgelijke transformaties. Zo leest Umberto Eco (2003: 22) een middeleeuwse boekencatalogus als poëzie, en creëert de Amerikaanse kunstenaar David Bunn (2003: 23) gedichten met passages uit de catalogus van de Los Angeles Central Library. Volgens Mainberger (2003: 23) lenen opsommingen zich bijzonder goed tot dergelijke transformaties. De creativiteit kent bij dit procédé geen grenzen. Ongeveer alle lijsten kunnen op deze manier tot een gedicht omgevormd worden. Door lijstjes als gedichten te lezen, legt Mutsaers het accent op de overeenkomsten tussen beide tekstsoorten. Bovendien creëert ze zo als het ware haar persoonlijke literaire canon. In deze alternatieve canon is een ‘gedicht’ op basis van Oostendse kerstmenu’s niet minder waardevol en poëtisch dan een gedicht van een dichter die tot de gevestigde canon behoort.

Mutsaers’ voorkeur voor het muzikale van opsommingen kan gerelateerd worden aan haar liefde voor de taal, aan haar spel met de materialiteit van de taal. Mainberger (2003: 142) noemt auteurs ‘logofiel’ en ‘logomaan’. Ze zijn verzamelaars van woorden, liefhebbers van woordenboeken en sommigen gebruiken dan ook woordenlijsten bij het schrijven van hun teksten. Dat geldt zeker ook voor Charlotte Mutsaers. Haar werk bevat vele woordenlijsten op een bepaald thema. In *Zeepijn* (1999: 51) somt ze een hele reeks woorden op die met het woord *den*<sup>237</sup> beginnen, *Hazepeper* (1985: 8) begint met een lijst van samenstellingen die het woord *haas* bevatten en in *Rachels rokje* (1994: 82) somt Rachel alle ‘Kerstwoorden’ op die in het verhaal ‘De Kerstauto’ aan bod komen. In al deze opsommingen verdwijnt de referentiële functie naar de achtergrond. In deze lijsten gaat het niet zozeer om volledigheid, als wel om de talige vondsten. Mainberger (2003: 160) drukt het als volgt uit: ‘die Invention rangiert eindeutig vor dem Inventar’. In *Paardejam* citeert Mutsaers James Ensors emphatische liefdesverklaring<sup>238</sup> aan de woorden, die niet toevallig ook de

---

<sup>236</sup> 1 – Koning Leopold I	2250 kg
2 – Koningin Louise-Marie	1670 kg
3 – Koning Leopold III	1400 kg
4 – Koningin Maria-Hendrika	1165 kg
5 – Koning Albert I	980 kg
6 – Koningin Elisabeth	815 kg
7 – Koning Leopold III	680 kg
8 – Koningin Astrid	570 kg
9 – Konig Boudewijn I	475 kg
10 – Koningin Fabiola	400 kg

<sup>237</sup> ‘Ik weet nu alles af van dennenvoortplanting, dennengeboortes (er bestaan zelfs reageerbuis-dennenbaby’s), dennenuitbuiting, dennenverdriet, dennenwouden, dennensoorten, dennenhars, dennengeur, dennenwortels (die maken ongeveer tien procent van de hele houtmassa uit), dennenkevers, dennenvoedsel, dennenziektes en dennendood’ (Mutsaers 1999: 51).

<sup>238</sup> ‘Ik heb jullie lief, gevoelige woorden van smart, rode en spaanse citroengele woorden, woorden met staalblauw van

vorm van een opsomming heeft. In dit citaat zijn vorm en inhoud één, de extatische opsomming roept de passie voor de woorden treffend op. Dat Mutsaers Ensors liefdesverklaring aan de woorden aanhaalt, kan ook als een verwijzing naar haar eigen verliefdheid op de woorden worden gelezen. Lezen we er in dat verband maar de veelgeciteerde passage aan het begin van *Rachels rokje* op na:

Hoe de textuur van dat rokje waarvan hij zelf het middelpunt is, in levende plooiën om hem heen hangt, cirkelt, zwiert, golft, laait, wappert, opkruipt, straalt, rimpelt, ruist, danst, krult, ademt, ritselt, stroomt, scharniert, siddert, zwaait, knipoogt, steigert of valt (Mutsaers 1994: 13).

Uit deze opsomming spreekt Mutsaers' liefde voor taal, het *plezier* dat ze aan de woorden beleeft. De passage roept ook het einde van *Le plaisir du texte* op, waar Barthes (1973: 89) het euforisch over de verleidende kracht van woorden heeft: 'ça granule, ça grésille, ça caresse, ça râpe, ça coupe: ça jouit'. Ook de woordgevoelige Barthes gebruikt dus de opsomming om zijn fascinatie voor de taal tot uitdrukking te brengen. Zoals gezegd alludeert Mutsaers in haar roman op Barthes' tekst, en met name op zijn opvattingen over een verleidelijke, erotische taal<sup>239</sup> die de lezer van zijn stuk brengt. Duidelijk is dat opsommingen Mutsaers de gelegenheid geven om haar liefde voor de woorden uit te drukken.

Opsommingen kunnen niet enkel met de liefde voor de taal geassocieerd worden, maar ook met de liefde voor details. Vaak hebben lange gedetailleerde beschrijvingen de vorm van een opsomming. Het is allicht overbodig om hier te herhalen dat deze liefde voor de details past bij Mutsaers' poëtica. Ik denk hier aan de veelgeciteerde passage uit *Kersebloed* waar Mutsaers haar pleidooi voor de 'ditjes en datjes'<sup>240</sup> houdt. Niet toevallig heeft ook deze ode aan de 'stukjes en beetjes' de vorm van een opsomming. Opmerkelijk is hier het performatieve karakter van de opsomming. Deze tekst gaat niet alleen *over* 'stukjes en beetjes', hij voert ook stukjes en beetjes op. De beschrijving van de 'stukjes en beetjes' is zo gedetailleerd en repetitief dat de tekst zich uiteindelijk ook laat lezen als een tekst over het schrijven zelf. Dit blijkt ook uit het feit dat 'woorden' en 'letters' zelf in de lijst figureren. Andermaal lijkt de vorm hier door de inhoud ingegeven te zijn, vorm en inhoud hangen onlosmakelijk samen. 'Details' spelen in Mutsaers' teksten zoals bekend vaak een belangrijkere rol dan 'gebeurtenissen', het 'grote gebaar'. Wanneer Mutsaers een hele reeks details<sup>241</sup> opsomt, dan kunnen de resulterende lijsten onder meer gelezen

---

sierlijke vliegen, woorden met de geur van levende zijde, fijne woorden van rozen en geurige algen, stekelige woorden van azuurblauwe dieren, woorden uit krachtige muilen, woorden van onbevlekt hermelijn, door zand en zee gespuwde woorden, nog groener dan de vacht van sirene, schuchtere woorden die vissen in trompetschelpen fluisteren [...], ik heb jullie lief! Ik heb jullie lief!' (Ensor geciteerd in Mutsaers 1996 : 112).

<sup>239</sup> Cf. hierbij '*encore, encore, encore plus ! encore un autre mot, encore une autre fête*' (Barthes 1973: 15).

<sup>240</sup> 'Voor de stukjes en de beetjes komt haast niemand op en toch valt het geheel meestal in het niet bij de delen. Weg met het grote gebaar! Ik zal opkomen voor de stukjes, de beetjes, de splinters, de likjes, de partjes, de fracties, de tikkeltjes, de scherven, de snuifjes, de snippers, de lutteltjes, de brokken, de schilfers, de vlokjes, de segmenten, de speldeknopjes, de sneetjes, de flietertjes, de toefjes, de plukjes, de ziertjes, de repen, de fragmenten, de schijfjes, de plakken, de moten, de woorden, de letters! Een mussebekje vol doet voor New York niet onder' (Mutsaers 1990: 23).

<sup>241</sup> Cf. bijvoorbeeld de passage op pagina 28 in *Rachels rokje* waar Rachel Douglas' garage beschrijft.

worden als een kritiek op de doorgaans geprivilegieerde logica van het ‘grote gebaar’. Bijgevolg hebben ook deze opsommingen een subversieve functie.

Lange opsommingen van ‘details’ zijn typisch postmodern. Postmoderne auteurs koesteren immers een fascinatie voor het kleine, het veronachtzaamde. Postmoderne romans proberen veelal ‘om wat doorgaans tussen de plooiën valt en wat afgedaan wordt als toevallig, eenmalig, storend, irrelevant, weer op te vissen een stem te geven’ (Brems 2006: 514). Brems (2006: 512) citeert in dit verband een passage uit Atte Jongstra’s *Het huis M. Memoires van een spreker* (1993) die de postmoderne fascinatie voor het veronachtzaamde illustreert. Jongstra’s opsomming van de oneffenheden herinnert sterk aan die van Mutsaers over de ‘stukjes en de beetjes’: ‘Alle oneffenheden, bultjes, puistjes, krakertjes, uitsteeksels, verhevenheden, kleine hoogten’. De overeenkomst met Mutsaers’ opsommingen springt in het oog.

De grote aandacht voor details kan dan weer gekoppeld worden aan de voorliefde voor het verzamelen. Mainberger (2003: 142) associeert de opsomming in haar studie met de passie van het collectioneren: ‘Der leidenschaftliche Sammler begeistert sich für das Aufblühen der Differenzen und Ähnlichkeiten, der unendlichen Unterschiede und Variationen, ist deren Wuchern doch auch das, was Kunst in ihrem Produzieren sucht’. Vele kunstenaars zijn dan ook gepassioneerde verzamelaars. Deze stelling is zeker ook van toepassing op Charlotte Mutsaers. Het verzamelen speelt in meerdere boeken van Mutsaers een centrale rol. In *Hazepeper*, bijvoorbeeld, heeft ze allerlei curiosa verzameld die verband houden met de figuur van de haas. Het duidelijkste wordt het verzamelen echter in *Zeepijn* gethematiseerd. In het gefingeerde interview aan het eind van de bundel vertelt ‘CM’ over haar uitgebreide verzameling van voorwerpen en teksten die verband houden met de dennenappel.<sup>242</sup> Daarbij wordt gesuggereerd dat de bundel *Zeepijn* uit deze collectie is ontstaan. Interessant is dan *wat* Mutsaers verzamelt en opsomt. Het gaat doorgaans om kleinigheden, rariteiten, vaak waardeloze dingen – waardeloos dan uiteraard in de betekenis van niet duur. De objecten hebben immers juist een hele grote persoonlijke waarde. Mutsaers’ belangstelling gaat met andere woorden uit naar het ‘Andere’, het verwaarloosde, het vergetene. De opsomming aan het begin van *Zeepijn* (1999: 10-11) is in dit opzicht typerend, Mutsaers somt op wat ze allemaal ziet in de etalage van de schelpenwinkel ‘Enzor 2’, die zich onder haar appartement in Oostende bevindt. Het zijn vooral ‘nutteloze’ voorwerpen als zeesterren, antieke vissersbeeldjes, een ingekaderd katvis-gebeente in de vorm van Christus aan het kruis, muizen met een blauwe mosselsnuit, enzovoorts. ‘Nutteloos’ zijn ze echter enkel binnen de logica van het doelmiddeldenken, niet binnen de Mutsaersiaanse logica. Mainberger (2003: 283-284) schrijft in verband met opsommingen en het verzamelen: ‘Das Weggeworfene sammeln, das Wertlose aufbewahren und zeigen heißt die Rückseite jener offiziellen Kultur aufsuchen; es heißt fragen, was diese ausgrenzt und verschmäht, um so die ‘bedeutenden’ von den ‘unbedeutenden’ Dingen und die

---

<sup>242</sup> ‘CM: O, Blanche als u eens wist! Bijna een halve eeuw lang heb ik van alles, los en vast, over de dennenappel verzameld – mijn werkkamer puilt helemaal uit -’ (Mutsaers 1999: 250).

‘wirkliche Sammlung’ von der ‘blossen Ansammlung zu unterscheiden’. Door juist dergelijke ‘nutteloze’ voorwerpen te verzamelen en/of ze een essentiële plaats in een tekst te geven ondermijnt Mutsaers gevestigde rangorden. In een samenleving waar alles om winstmaximalisatie draait is het verzamelen van dennenappels een *daad*, een teken. Ook het verzamelen van ‘vergeten’ dingen heeft dus een subversieve functie. Mainberger haalt in verband met het verzamelen een begrip van Bachelard aan: ‘Museum der unbedeutenden Dinge’<sup>243</sup>. Deze formulering zou men ook op Mutsaers’ schriftuur kunnen betrekken, haar werk is immers ook een soort museum van de onbeduidende dingen.

Mainberger koppelt het procédé van de opsomming ook aan de economie van de tijd in de literatuur. In opsommingen gebeurt meestal niets. Ze vertragen met andere woorden de handeling. Ter illustratie geeft Mainberger het voorbeeld van *Tristram Shandy*. In Sternes roman komen vele opsommingen voor die voornamelijk een digressieve functie hebben:

Die Aufzählungen in diesem Roman sind eine von vielen Möglichkeiten, vom geraden Weg abzuirren. Doch alle Ab- und Umschweife amplifizieren das Erzählte wie das Erzählen; und bei diesem Geschäft gilt, anders als im sonstigen Wirtschaften: Das ‘unökonomische’ Aufzählen und Herumirren, die Umständlichkeiten und das Aufschieben, das Nicht-zum-Ziel-Kommen, alles, was so viel Zeit braucht, das schafft hier Zeit. Und gerade darum ist es dem Erzählenden und oft auch dem Aufzählenden zu tun. (Mainberger 2003: 208)

De niet-economische, tijdverspillende opsomming wordt hier met andere woorden ingezet als een kritiek op de economisering van de tijd. In een logica die gericht is op commerciële belangen en waarin tijd geld is, heeft de opsomming een negatieve connotatie van verspilling. Het kost immers veel tijd om dingen gedetailleerd op te sommen. Ook Mutsaers hanteert het procédé van de opsomming wellicht gedeeltelijk om tegen het efficiëntiedenken in te gaan. Eerder heb ik laten zien dat de digressie een belangrijk compositieprincipe vormt van *Rachels rokje*. De opsomming is een ander cruciaal compositieprincipe. Ook vele opsommingen in Mutsaers’ roman hebben een digressieve functie. Wanneer Rachel opsomt, neemt ze daarvoor veel tijd, en het is duidelijk dat het ‘veknoeien’ van tijd, het uitstellen van het ‘hoofdverhaal’ haar plezier verschaft. Op pagina 92, bijvoorbeeld, somt ze allerlei woorden op die niet voor de hand liggende samenhangen oproepen.<sup>244</sup> De lijst heeft in de eerste plaats een *persuasieve* functie. Rachel verdedigt zich immers tegen het verwijt dat ze dingen zou verzinnen. De opsomming heeft echter ook een digressieve functie. De liefdesgeschiedenis tussen Rachel en Douglas wordt immers voor de zoveelste keer onderbroken.

<sup>243</sup> Verderop schrijft Mainberger (2003: 284): ‘Aufzählungen von unbrauchbaren und alltäglichen Dingen sind imaginierte komplementäre Museen’.

<sup>244</sup> ‘Café Vluchtheuvel bestaat echt, heeft niets uit te staan met wat voor producten van de overspannen verbeelding dan ook. En Molière, toch ook niet iemand die aan hocus-pocus deed, is echt doodgegaan tijdens de opvoering van *Le Malade Imaginaire*. En Célines uitgever, die op zo’n duistere manier om het leven werd gebracht, heette echt Denoël. En Rachel droeg als kind werkelijk ondergoed van het merk Petit Bateau. En de toren van Pisa kreeg echt waar een stalen ceintuur omgegord, nu het rokje nog. En de beul die in Neurenberg, het snoezige stadje van het houten speelgoed en de Lebekuchen, werd uitgenodigd om koppen te kommen snellen, heette echt Woods. En een Douglas is echt een denneboom. Betekent bovendien zwart water, Douglas. Zwart! En een groeve, iets dus wat je graaft in plaats van opbouwt, heet in het Frans echt *carrière*’ (Mutsaers 1994: 92). Uit deze opsomming blijkt ook Rachels grote taalgevoeligheid.

Uit de opsomming wordt duidelijk waar de prioriteiten in *Rachels rokje* liggen: rare toevalligheden en talige vondsten primeren op ‘gebeurtenissen’.

Mainberger (2003: 176) gaat ook in op een aantal overeenkomsten tussen de opsomming en de dialoog. Eén zo’n overeenkomst is volgens haar de discontinuïteit van de tekst. In een dialoog is sprake van een afwisseling van verschillende stemmen. Bovendien laten opsommingen en dialogen zich gemakkelijk rekken of inkorten en zijn beide vormen op een bijzondere manier instabiel: ‘die Aufzählung durch ihre notorische Unterbestimmtheit als Text, der Dialog durch die jeweils andere Stimme; wie die Rede weitergeht (manchmal auch, ob überhaupt), ist im Prinzip immer unvorhersehbar’ (Mainberger 2003: 177). Een andere overeenkomst tussen thematische opsommingen en dialogen die Mainberger in haar studie noemt, is dat opsomming en dialoog vaak een hoofdbegrip hebben waaraan de andere items ondergeschikt zijn.

Op grond van deze overeenkomsten tussen opsomming en dialoog heeft Mainberger het ook over het catechisme, dat een dialogische vorm heeft en dus parallellen vertoont met een opsomming. Mainberger laat zien dat auteurs als Joyce en Beckett in hun experimentele schriftuur met de vorm van het catechisme spelen. Meestal wordt het klassieke leerboek daarbij bekritiseerd en geparodieerd. Zoals eerder vermeld speelt ook Mutsaers in *Rachels rokje* met de catechismus. ‘Plooi zesentwintig’ is immers ‘catechetisch’ geconcipieerd. De vragen en antwoorden gaan er echter niet over het christelijk geloof, maar over de rok. Hierdoor verheft Mutsaers de rok (de tekst) tot het centrale thema. Wanneer Mutsaers een plooi in de vorm van een dialoog schrijft, kiest ze dus voor een vorm die verwant is met het procédé van de opsomming. Ook Mutsaers’ ‘Kleine Catechismus van de rok’ is een parodie op het scholastische denken en de daarbij passende leermethodes:

VRAAG: Waartoe zijn we op aarde?

ANTWOORD: Om een passend rokje te dragen en er weer uit te stappen als de tijd daar is. (Mutsaers 1994: 124)

Zoals vaker gebruikt Mutsaers een ‘moraliserend genre’ om een soort tegenmoraal te ensceneren.<sup>245</sup>

Ook de vorm van de met de opsomming verwante catechismus heeft dus een ontregelende functie.

Dat de opsomming en de dialoog met elkaar verwant zijn, is uiteraard interessant voor een lectuur van *Rachels rokje*. Het hele laatste deel van Mutsaers’ roman, *Rachels rokje revisited*, is immers dialogisch georganiseerd, het heeft zoals bekend de vorm van een verhoor. Wanneer Mutsaers ervoor kiest om een fundamenteel deel van haar roman zo te concipiëren, dan kan dat dus met haar voorkeur voor de opsomming in verband worden gebracht. Ad Zuiderent stelt dat de opsomming bij Mutsaers niet enkel stijlmiddel is, maar ook een compositieprincipe. Dat geldt zeker

---

<sup>245</sup> Ik denk hier bijvoorbeeld aan haar emblematabundel *Het circus van de geest*. Elke Brems (2003) toont in haar artikel over deze bundel onder andere aan hoe Mutsaers met behulp van verschillende strategieën (intertekstualiteit, ironie, taalspel) tegen de burgerlijk-protestantse Nederlandse moraal ingaat en tegenmoralen aandraagt: ‘De boodschappen die zij [Mutsaers] mee wil geven, zijn [...] niet van ‘algemeen nut’, haar emblemabundel kan niet tot de gebruiksliteratuur gerekend worden, is geen bijbel voor elk Hollands huisgezin. Er wordt geen objectieve norm geponeerd, maar wel een pleidooi voor het subjectieve gehouden’ (Brems 2003: 941).



voor *Rachels rokje*. Met name de bijna honderd pagina's lange ondervraging laat zich lezen als één ellenlange opsomming. En zoals zal blijken heeft de opsomming ook hier subversieve effecten. Mainberger (2003: 182) gaat in haar studie ook in op ondervragingen. Er bestaan verschillende soorten ondervragingen door een autoriteit: de biecht, criminologische en juridische ondervragingen, ondervragingen door een arts of een psychoanalyticus... Het autoritaire verhoor berust op een min of meer vaststaande vragenlijst, die dan naargelang de antwoorden van de ondervraagde, tijdens het verhoor wordt aangevuld met extra vragen. De vragen anticiperen op een bepaald soort antwoorden. De antwoordende instantie heeft echter de mogelijkheid de verwachtingspatronen van de vragende instantie te doorbreken. Mainberger (2003: 182) verwijst in dit verband naar het in de 19e eeuw populaire spel van de 'questionnaire'<sup>246</sup>: 'Der Antwortende versucht nicht nur originelle Antworten zu geben, sondern auch, sich dem in den Fragen vorgegebenen Schema zu entziehen; die unerfaßbare Individualität soll über das Raster, die geistige Beweglichkeit über das System triumphieren. Den größten Sieg erringt der Antwortende, wenn es ihm gelingt, eine Frage selbst in Frage zu stellen und damit die Rollen zu vertauschen'. Ik heb reeds aan het begin van dit hoofdstuk laten zien hoe Rachel tijdens het verhoor met haar recalcitrante,

---

<sup>246</sup> Bij interviews lijkt het soms wel alsof Mutsaers het spel van de 'questionnaire' speelt. Cf. in dit verband enkele van Mutsaers' antwoorden op de 'Lastige vragen' die in *Bont* (2002: 71-73) zijn opgenomen.

*'Als u iemand in zwembroek tegenkomt en niets van zijn levensomstandigheden weet: waaraan herkent u na even met hem gepraat te hebben (niet over geld) ondanks alles de rijke?'*

Ik denk nooit in arm en rijk, dus in zekere zin is dit een vraag die mij van de vraagsteller vervreemdt.  
(Mutsaers poogt hier een bestaande hiërarchie te doorbreken).

*'Houdt u van iemand?'*

Ja.

*'Waar leidt u dat uit af?'*

Dat hoef ik niet ergens uit af te leiden, dat moet degenen van wie ik houd doen'.  
(Ze zegt bewust niet van wie ze houdt en weigert op de vraag te antwoorden).

*'Zou u liever dood willen zijn of nog een tijdje door willen leven als een gezond dier?'*

Alsof dierzijn zoiets als doodzijn is, twee kwaden waaruit ik kiezen mag! Ik ben veel liever levend dan dood. Laat mij maar voortleven als mijn eigen hond. Nee, dat kan niet zonder mij: die hond zou sterven van verdriet. Ziet u wel dat u onmogelijke vragen stelt'.

(Voor Mutsaers, die het dier *naast* de mens plaatst en niet onder hem, komt deze vraag neer op een belediging).

*'Als u op straat blijft staan om een bedelaar iets in de hand te drukken, waarom doet u dat altijd zo snel en opvallend mogelijk?'*

Ik doe dat helemaal niet zo snel en opvallend mogelijk.'

*'Waarom huilen stervenden nooit?'*

Omdat u kennelijk uw ogen dichthoudt als ze huilen'.

*'Als u weet dat iemand ongeneeslijk ziek is, wekt u bij die persoon hoop waarvan u zelf inziet dat die vals is?'*

Hoop is hoop. Valse hoop bestaat evenmin als valse schaamte of valse honden. Ik wek hoop.'

Het is opvallend dat Mutsaers voor een groot deel ontregelende antwoorden geeft. Vaak bekritiseert ze daarbij een premisse in de vraag. Op die manier brengt ze de vraag aan het wankelen zodat die uiteindelijk niet meer beantwoord hoeft te worden. Op de 'lastige vragen' geeft Mutsaers dus 'lastige antwoorden'! Deze digressieve manier om op interviewvragen te antwoorden is typisch voor Mutsaers. Zo raakt zelfs journaliste Hanneke Groenteman in een tv-interview met Mutsaers geregeld de kluts kwijt.

capricieuze en digressieve antwoorden het starre vragenraster van de rechters permanent in de war brengt.

De besproken passages laten zien dat Mutsaers de opsomming vaak met een ontregelende, kritische functie inzet. Met behulp van de opsomming kan ze gevestigde indelingen doorbreken en het gemarginaliseerde ‘aan het woord laten’. Complexe opsommingen vormen een kritiek op al te simplistische causale redeneringen. Met haar ‘muzikale’ opsommingen bekritiseert ze indirect de opvatting dat in een literaire tekst altijd iets moet gebeuren of dat een literaire tekst per se een boodschap moet hebben. Met de opsomming verdedigt ze het detail tegen het grote gebaar, de veronachtzaamde, ‘nutteloze’ voorwerpen tegen het efficiëntiedenken en het plezierige verknoeien van tijd tegen het streven naar tijdswinst. Ook in de dialogen (die de structuur van een opsomming hebben) worden autoritaire structuren ondermijnd. Mutsaers’ ‘opsommende poëtica’ heeft dus een duidelijk subversieve functie. Toch dienen Mutsaers’ opsommingen niet alléén subversieve doeleinden. In wat volgt bespreek ik kort een aantal andere functies ervan. Die breng ik dan telkens in verband met Mutsaers’ poëtica.

Mutsaers hanteert opsommingen ook vaak om iets op te roepen in plaats van het direct te benoemen. Dit gebruik van de opsomming heeft dus met haar ‘poëtica van het suggereren’ te maken. Zo beschrijft Rachel in *Rachels rokje* haar lievelingsrokje: ‘Het batisten rokje, is dat niet het mooiste, het zachtste, het lankmoedigste, het vijfste, het springerigste, het doorzichtigste, het neerslachtigste, het sterkste en het kwetsbaarste rokje dat er is?’ (Mutsaers 1994: 118). Deze opsomming roept het bijzondere van het rokje op en heeft dus voornamelijk een suggestieve functie. De tegenstrijdigheid binnen de opsomming – het rokje is tegelijkertijd het sterkste en het kwetsbaarste – versterkt dit suggestieve effect nog. De opsomming en de paradox moeten ertoe dienen het sublieme van het rokje uit te drukken. Opsommingen met contradicties<sup>247</sup> erin vindt men bij Mutsaers vaker. Ik denk in dit verband aan de volgende passage uit de ‘Kleine Catechismus van de rok’:

VRAAG: Hoe stimuleer je een grillige plooierval?

ANTWOORD: De vezels ruw én zacht.

Het weefsel dicht én open.

De stof licht én zwaar.

De lengte kort én lang.

De omvang breed én nauw.

De zoom breed én smal.

De kleur licht én donker.

Naden: liever geen. (Mutsaers 1994: 124)

---

<sup>247</sup> Cf. in dit verband de passage op pagina 279. Rachel probeert tijdens het verhoor de blik te beschrijven die Douglas haar in de lift toegeworpen heeft: ‘Deze blik was van een andere orde, totaal verschillend van alles wat ons uit het vertrouwde blikkenarsenaal bekend is: tegelijkertijd heel persoonlijk en heel neutraal, heel opgewonden en heel rustig, heel betrokken en van een beestachtige onverschilligheid. [...] Reeëogen met een roofdierblik, misschien komt dat er het dichtst bij in de buurt’. Rachel poogt om Douglas’ speciale blik onder woorden te brengen met een opsomming van paradoxen. Mutsaers gebruikt opsommingen ook om clichés te vermijden. *Rachels rokje* is een liefdesgeschiedenis. Mutsaers hanteert opsommingen soms ook om niet in de clichés van de liefdesroman te vervallen.



Deze opsomming van mechanisch uitgevoerde handelingen gaat nog een heel eind zo door. De opsomming moet voelbaar maken wat een schok Douglas' dood voor Rachel is geweest. Andermaal zet Mutsaers de opsomming in om iets op te roepen in plaats van het te beschrijven.

In opsommingen stan vaak dingen naast elkaar die normaal niet samenhangen. In sommige gevallen is er überhaupt geen onderliggend verband. De lezer zoekt dan vergeefs naar een samenhang, naar een bepaalde logica. Dat geldt bijvoorbeeld voor de opsommingen in enkele gedichten van Arjen Duinker<sup>249</sup>. Vaessens en Joosten (2003: 109) stellen dat Duinkers heterogene opsommingen niet naar een bestaande realiteit verwijzen. Ze omschrijven ze met een term van Michel Foucault, als *heterotopieën*. Een heterotopie is 'een samenraapsel van elementen die in geen enkele reële ruimte daadwerkelijk naast elkaar zouden bestaan, behalve in de taal' ( Vaessens en Joosten 2003: 108). Duinkers chaotische reeksen zijn onpersoonlijk, ze 'lijken niet aan het ordenende brein van een ik ontsproten te zijn, maar eerder aan het toeval: ze zijn op het randje van absurd en ogenschijnlijk volslagen contingent' (Vaessens en Joosten 2003: 108). Dat is in de opsommingen van Charlotte Mutsaers duidelijk anders. Meestal is er wél een onderling verband. De elementen hangen volgens een bepaalde logica met elkaar samen. Neem bijvoorbeeld deze chaotisch lijkende opsomming uit *Rachels rokje* (1994: 79-80):

Neem de tentoonstelling van Rachel Stottermaus: een bliksemschicht, een schilderijtje met een vink, een lauriertak, een dennetak, een kreefteschaar, een bos rozen, een bosje leukodendron, een bosje schaamhaar, een rode muts, een aladdin, een twijfelaar, aardbeien op sap, een jas met een vacht, een doosje Zwaluw-lucifers, zwarte tegeltjes, zwarte wenkbrauwen, een natte plaid, een trap, een das, een stola, een riem, een lint, een hijshaak, een touw, een ongebeurde gebeurtenis, een paarse bril, een kerstauto...

In deze reeks worden voorwerpen naast elkaar gezet die normaliter niet samenhangen<sup>250</sup> – bijvoorbeeld een lauriertak en een natte plaid – maar het onderliggende verband is voor de aandachtige lezer van Mutsaers' roman duidelijk<sup>251</sup>: alle elementen spelen een belangrijke, op de een of andere manier traumatische rol in Rachels leven. De opsomming wordt Rachels 'persoonlijke tentoonstelling martelwerktuigen' genoemd (1994: 79). Hier worden niet de tragische gebeurtenissen zelf opgesomd, maar eerder *sporen* van deze gebeurtenissen. De reeks verwijst duidelijk naar Rachels persoonlijkheid, naar haar 'persoonlijke mythe'. Wie ze leest, komt iets te

---

<sup>249</sup> Vaessens en Joosten (2003: 108) citeren ter illustratie de volgende reeks uit Duinkers tekst *Ook al is het niet zo*:

Vogels, liefdes, dromen, illusies,  
Nabijheid, zekerheid, schuim, onbekends,  
Veren, huiden, bomen, kopjes,  
Angsten, trillingen, tijd, grimas,  
Gewoontes, hout, fluweel, stenen,  
Wind, wolken, echo's, echo's van echo's  
Getallen, grappen, schouders, concurrentie.

<sup>250</sup> De opsomming is niet volstrekt chaotisch, sommige elementen zijn toch volgens een bepaald thema geordend, zoals bijvoorbeeld: bos rozen - een bosje leukodendron - een bosje schaamhaar of das – stola - riem – lint – hijshaak – touw.

<sup>251</sup> Misschien niet meteen, maar doorgaans toch bij de tweede lectuur. De opsomming bevat immers ook elementen die pas later in de roman aan bod zullen komen. Om hun traumatische betekenis voor het leven van Rachel te doorzien moet de lezer dus eerst de hele roman hebben gelezen.

weten over haar 'logica van het gevoel'.<sup>252</sup> De woorden uit deze reeks krijgen in *Rachels rokje* nieuwe connotaties. Zo is de dennentak een martelwerktuig voor Rachel omdat haar vader kort voor hij werd vermoord dennentakken in zijn armen hield. De paarse bril fungeert als martelwerktuig omdat Teddy op Rachels debutantenbal zo'n bril droeg en Rachel jaloers op haar was enzovoorts. Opsommingen zoals die van de martelwerktuigen genereren een bijzondere samenhang: de dennentak hangt samen met het bosje rozen dat de moordenaar van Rachels vader heeft meegebracht, het bosje rozen hangt samen met de das (omdat de moordenaar tegen de vader zei dat hij de das aan een treurwilg kon hangen) etcetera. Rachel heeft het over een 'niet aflatende, niet te ontlopen, onverbiddelijke, belegerende, demonische SAMENHANG' (1994: 34). Deze associatieve samenhang schiept Mutsaers dus ook met behulp van opsommingen.

Met opsommingen kan men ook zijn persoonlijke voorkeuren laten blijken. Mutsaers (1990: 158) begint haar essay 'De zuiverheid van de orde' met een citaat van Daniil Charms: 'Ik heb erover nagedacht hoe prachtig alles de eerste keer is! Hoe prachtig is de eerste werkelijkheid! Prachtig is de zon, en het gras, en de steen, en het water, en de vogel, en de kever, en de vlieg en de mens. Maar prachtig zijn ook een glaasje, en een mesje en een sleutel en een kam'. Mutsaers (1990: 158) vindt dit citaat poëtisch en suggestief omdat uit de keuze en de volgorde van de hierboven opgesomde dingen een compleet wereldbeeld naar voren komt. Ze gaat niet verder in op dat wereldbeeld, maar ze leidt uit Charms' reeks wellicht af dat hij iemand is die van de natuur, van dieren, dingen en mensen houdt en dat hij de eerste drie categorieën zeker niet minder belangrijk vindt dan de laatste. Opsommingen zijn selectief. Interessant is wat iemand in een opsomming opneemt en wat niet, en eventueel ook op welke plaats van de opsomming hij iets zet. Kortom, met een opsomming kan men op een beknopte manier iets zeggen over zichzelf, over zijn wereldbeeld. Het persoonlijke ordenen laat zich immers leiden door gewoonten en voorkeuren. In verband met de auteur Georges Perec stelt Mainberger (2003: 60) dat ordenen ook deel uitmaakt van zijn autobiografische project. Men verraadt zijn persoonlijkheid door de manier waarop men dingen rangschikt, wat Mainberger (2003: 60) treffend uitdrukt als: 'Je suis comme je classe'. Idiosyncratische opsommingen die iets over het wereldbeeld verraden, komt men ook in Mutsaers' werk tegen. Neem bijvoorbeeld deze lijst uit 'Thee met zwarte puntjes' in *Hazepeper* (1985: 86):

De mens heeft tien gelukkige dingen:

---

<sup>252</sup> De passage op pagina 296 heeft een soortgelijke functie. De ellenlange opsomming roept eveneens Rachels 'logica van het gevoel' op. Hier somt Rachel de redenen op waarom ze na een ontmoeting met Douglas moest huilen: 'Omdat hij alles had gezien, alles, terwijl ik gedacht had van niet. Omdat ik zelf de schuldige was. En vanwege onze vaders die wij altijd maar met ons mee moesten zeulen als open wond. Omdat hij verliefd op Gustav Leonardt was. Omdat ik geen clavecimbel had leren spelen. Omdat de Bugatti was vernield. Om het bronzen danseresje van Degas. Om mijn groene rug. Om de zwarte tegeltjes. Om de leukodendron. Om de briefkaart uit Neurenberg. Om Teddy. Om het woord *kledij*. Om kapitein Haak. Om Captain Beefheart. Om de aardbol waarin ooit een monter lichtje had gebrand. Om de kaarsen van het merk Stella. Om Kerstmis dat voorgoed gekelderd was. Om de twee vogeltjes van glas. Om hun afgebroken pootjes. Om alles wat er niet was gebeurd, om alles wat er wel was gebeurd. Omdat ik hem om moest brengen. Omdat ik niet wist hoe dat moest zonder diamanten gordel met een dolk erin. Omdat we er bijna waren geweest. Omdat hij twee keer mijn leven had gered, eerst met die bus en nu weer. Omdat ik de vooruitgang niet stoppen kon. Omdat een dier zich niet kan handhaven als mens en een mens niet als dier. En nog veel meer'.

- een hond om uit te laten;
- een vriendelijk gestemd huis;
- twee haze-oren;
- een badkuip op leeuwepoten;
- een Napoleontische inborst;
- het vooruitzicht op een groen graf;
- vogels in de dakgoot;
- kevertjes onder het tapijt;
- een flinke bos haar op het hoofd;
- Maar vóór al:
- iemand om mee thee te drinken

Uit de tekst onder de lijst vernemen we dat het belangrijkste punt van de lijst het tiende is. Het is volgens de ik-figuur bijzonder erg om niemand te hebben met wie men thee kan drinken. Mutsaers alludeert<sup>253</sup> in haar tekst en in de bijbehorende illustratie op het bekende liedje ‘Tea for two’<sup>254</sup> van Irving Caesar (1924) uit de musical *No, no, Nanette*.

Ook uit de hierboven geciteerde opsomming spreekt een wereldbeeld. Het is opmerkelijk welke dingen de ik-figuur tot de ‘gelukkige dingen’ rekent. Opvallend is bijvoorbeeld dat de natuur en voornamelijk dieren een cruciale rol spelen: het groene graf, de hond, de vogels, de kevertjes en op een ietwat minder directe manier de haas en de leeuw. Dat de hond aan het begin wordt genoemd is voor een kenner van Mutsaers’ werk niet verbazend. Interessant zijn echter de vogels in de dakgoot en de kevertjes onder het tapijt. Dit zijn immers geen ‘gewone’ huisdieren. Hier wordt

---

<sup>253</sup> Ze roept de situatie dat men niemand heeft om thee mee te drinken als volgt op:

‘Thee voor een  
Een voor thee.  
Een voor thee

En geen twee.’ (Mutsaers 1985: 86)

<sup>254</sup> Hierbij de tekst van het liedje:

I’m discontented with homes that are rented  
So I have invented my own.  
Darling, this place is lovely oasis  
Where life’s weary taste is unknown.  
Far from the crowded city  
Where flowers pretty caress the streams  
Cozy to hide in, to live side by side in,  
Don’t let it apart in my dream-

Chorus:

*Picture you upon my knee  
Just tea for two  
And two for tea  
Just me for you  
And you for me alone Nanette:  
Nobody near us to see us or hear us Mm, mm, mm  
No friends or relations Mm, mm, mm  
On weekend vacations Mm, mm, mm  
We won’t have it known, dear,  
That we own a telephone, dear...  
Day will break and I’ll wake  
And start to bake a sugar cake  
For you to take for all the boys to see.  
We’ll raise a family,  
A boy for you  
And a girl for me,  
Oh cant you see how happy we would be...*

<http://www.stlyrics.com/lyrics/teafortwo/teafortwo.htm> [10 februari 2006].

vermoedelijk gesuggereerd dat het belangrijk is om een huis te hebben dat diervriendelijk is. De kevertjes onder het tapijt wijzen erop dat de bewoner dierenliefde belangrijker acht dan zuiverheid en orde. De hazeoren verwijzen misschien naar het feit dat het goed is om een haas<sup>255</sup> te zijn, om een wilde hazenmentaliteit te hebben, en de badkuip met de leeuwepoten roept de ‘gute alte Zeit’ op, toen meubelstukken nog poten hadden. De twee hazenoren passen ook bij de napoleontische inborst, bij de Napoleon-mentaliteit, de eigenzinnige trots. Opvallend lijkt me ook de personificatie van het huis. Mutsaers suggereert dat het belangrijk is dat de eigenaar en het huis goed met elkaar kunnen opschieten. Het theedrinken verwijst wellicht naar het hebben van een zielsverwant, naar een heel bijzondere vorm van intimiteit. Ik denk in dit verband aan de bijzondere ‘tweezaamheid’ die in het liedje ‘Tea for two’ wordt bezongen. Het meest essentiële van de opgesomde dingen is dus een zielsverwant te hebben met wie men de andere ‘gelukkige dingen’ kan delen. Uit de opsomming van de tien gelukkige dingen in *Hazepeper* spreekt dus een bepaalde levensopvatting. Mutsaers hanteert de opsomming dus soms ook om iets over haar ‘logica van het gevoel’, haar ‘persoonlijke mythe’ te zeggen.

Ook *De Markiezin* bevat een passage waarin een opsomming iemand typeert. Wanneer de vriendin voor de eerste keer bij de ‘zij’ op bezoek komt, is het eerste wat ze doet opsommen: ze slaagt er immers in om in vijf minuten de dertig mooiste voorwerpen in het huis aan te wijzen, waaronder zich ook het witte porseleinen kerstboompje bevindt (Mutsaers 1988: 17). De vriendin is zielsverwant<sup>256</sup> met de ‘zij’ omdat ze ook graag opsomt en blijkbaar dezelfde voorwerpen mooi vindt als de ‘zij’: ‘De vriendin kan dus vriendin zijn, omdat ook zij dol is op opsommingen van haar privévoorkeuren’ (Zuiderent 1992: 72).

Mainberger (2003: 224) stelt dat sommige auteurs in hun werk een soort persoonlijke canon construeren. Ze bekritisieren de gevestigde canon om er hun eigen canon voor in de plaats te stellen: ‘wer einen Kanon kritisieren möchte, wird der (implizit geltenden) Auswahl und Sammlung eine andere (explizite noch nicht geltende) gegenüberstellen: Liste gegen Liste’. Bij deze schrijvers hangen canondiscussie, literatuurkritiek en de eigen schrijfpraktijk nauw met elkaar samen (Mainberger 2003: 225). Het lukt ze niet de gevestigde canon door hun hoogstpersoonlijke te vervangen, maar dat is ook niet werkelijk de bedoeling. Het gaat er veeleer om de heersende canon uit te dagen – ‘Die normative Liste wird [...] an den Rändern angenagt’ (226) – en een eigen ‘literaire familie’ te scheppen. Ik heb in het tweede hoofdstuk al laten zien dat ook Mutsaers in haar werk op zoek is naar zo’n ‘literaire familie’. Ze schrijft niet alleen over auteurs met wie ze zich kan identificeren, ze somt in haar teksten ook geregeld namen op van verwante kunstenaars en creëert met dergelijke lijsten een soort ‘Ahnengalerie’, een galerijzaal met oude familieportretten, een

---

<sup>255</sup> Op de hazethematiek in *Hazepeper* ben ik in het tweede hoofdstuk reeds uitgebreid ingegaan.

<sup>256</sup> De zielsverwante vriendin stelt de ‘zij’ overigens voor om samen thee te gaan drinken: ‘Het gaat hierom: ik wou je beloven dat wij een keer thee gaan drinken, ooit, als we wat je noemt nog tijd van leven hebben, in een klein theetuintje dat zich bevindt in de bek van een stenen leeuw ergens in Spanje. Is dat niet toverachtig?’ (Mutsaers 1988: 46).

literaire stamboom. Zo laat ze zien door wie ze zich heeft laten inspireren en positioneert ze zich binnen het literaire veld. Dergelijke lijsten van namen van auteurs hebben dus ook een subversieve dimensie omdat ze de traditionele canon kunnen uitdagen: ‘Namen- und Titellisten [...] beziehen sich bestätigend, kritisch, polemisch, subversiv, ironisch oder wie auch immer auf die geltende Einteilung und Ordnung des Ästhetischen’ (Mainberger 2003: 227). In *Hazepeper* (1985: 74) somt ze een reeks kunstenaars op van wie ze houdt. Op de lijst figureren Roland Roure, Hendrik Nicolaas Werkman, Jan Hanlo, Brigitte Bardot, Jean Dubuffet, Gerard Reve, Guiseppe Arcimboldo en Josephine Baker. Eerder in de bundel somt ze auteurs en figuren op die in de oosterse astrologie het teken van de haas hebben: ‘Wat men er ook van moge denken, gezegd moet worden dat er verdraaid aardige hazen rondlopen: Maarten Biesheuvel, Fritzi Harmsen van Beek, Herman Melville, Claudia Cardinale, Bert Poll, Lewis Carrol, Simenon, Garibaldi, Orson Welles, André Gide en koningin Victoria’ (Mutsaers 1985: 21). *Paardejam* bevat overigens een vergelijkbare passage, waarin Mutsaers een lijst opstelt van allerlei figuren die geboren werden in een jaar van het paard. Mutsaers’ teksten krioelen van dergelijke opsommingen van auteurs: zo somt ze in *Paardejam* ‘aartsronopio’s’ op<sup>257</sup>, en in *Zeepijn* ‘verticalen met heimwee naar de zee’<sup>258</sup>. Met deze lijsten van verwante auteurs breidt ze haar ‘papier familie’ steeds verder uit.

De besproken passages illustreren de verscheidenheid aan functies die de opsomming in Mutsaers’ schriftuur vervult. Haast altijd echter hangt het gebruik van de opsomming nauw samen met haar poëtica en met de discoursen waarmee ze zich identificeert. Cruciaal zijn daarbij haar ‘poëtica van het suggereren’ en haar verzet tegen gevestigde hiërarchieën.

Ik besluit dit stuk over de opsomming met de vaststelling dat Mutsaers ook het leven zelfs als een soort opsomming ziet. In *Kersebloed* (1990: 62) heeft ze het over het schrijfproces en over het feit dat een auteur bij het schrijven uit zijn herinneringen put: ‘Alles ligt netjes geordend in een goed doorbloede en kloppende hersenpan en wel volgens zulk een compleet persoonlijk maar volstrekt logisch systeem dat men schrijvenderwijs van de ene verbazing in de andere valt en zijn eigen leven ervaart als een geweldig cumulatief register waarvan men maar een ding hoopt: het in godsnaam helemaal te kunnen doornemen zonder voortijdig door de een of andere slordige ramp uit het leven te worden geslingerd’. Een cumulatief register is een ‘register dat in elk deel de stof van alle voorgaande delen omvat’<sup>259</sup>. In haar werk probeert Mutsaers dit register uit te werken. *Rachels rokje* en *Zeepijn*, bijvoorbeeld, bevatten een groot aantal elementen die ook al in de vroege

<sup>257</sup> Julio Cortázar verdeelt de wereldbevolking in zijn boek *De mierenmoordenaar* in fama’s, esperanza’s en cronopio’s (Mutsaers 1996 : 82). Cronopio’s zijn buitenstaanders. In *Paardejam* somt Mutsaers een reeks ‘aartsronopio’s’ op: Laat alle harten van alle denkbare Borneo’s barsten en stoot in één keer door naar het verrukkelijke, vochtige, sappige binnenste van aartsronopio’s als Man Ray, Louis Armstrong, Nietzsche, Artaud, Lezama Lima, Marcel Duchamp, Nyinsky en natuurlijk in de eerste plaats Cortázar zelf’ (Mutsaers 1996: 87).

<sup>258</sup> ‘Van Ponge tot Jünger, van Schulz tot Michaux, van Nabokov tot Hanlo, van Heine tot Robert Walser, van Cortázar tot Céline, van Hotz tot Dylan Thomas, van Beckett tot Collodi, van Andersen tot Morgenstern, van Stevie Smith tot Tsvetajeva, van Jelinek tot Lichtenberg, van Salinger tot Chlebnikov, van Armando tot Boelgakov, van Exupéry tot Thomas Mann... te veel om op te noemen’ (Mutsaers 1999: 19).

<sup>259</sup> Van Dale Groot Woordenboek Hedendaags Nederlands (1991: 271).



emblematabundel<sup>260</sup> *Het circus van de geest* aanwezig waren: ‘Haar teksten verwijzen zowel impliciet als expliciet voortdurend naar elkaar, een idee dat in het ene boek wordt geopperd, wordt in een ander uitgewerkt, etc.’ (Brems 2003: 935). Mutsaers’ ‘dichte’ werk laat zich dus ook als een soort ‘cumulatief register’ lezen.

#### **4 ‘... nou ja, vult u zelf maar in’. Het (subversieve) gebruik van het gedachtestreepje en het beletselteken in *Rachels rokje***

Und nun lasset uns sämtlich ins Buch hineintanzen, in diesen Freiball der Welt – ich als Vortänzer voraus und dann die Leser als Nachhopstänzer – , so daß wir [...] munter tanzen von Tonnus zu Tonnus – von Zykel zu Zykel – von einer Digression zur anderen – von einem Gedankenstrich zum anderen – bis entweder das Werk ein Ende hat oder der Werkmeister oder jeder!<sup>261</sup>

In dit derde hoofdstuk bespreek ik een aantal belangrijke ontregelende procédés in Mutsaers’ schriftuur. Ook de interpunctie van een tekst kan ontregelende effecten hebben. Dat zal ik hier kort laten zien aan de hand van de interpunctie in *Rachels rokje*. Het zou overdreven zijn om de interpunctie van Mutsaers’ roman ‘subversief’ te noemen. Dat is veel méér het geval in de digressieve roman, *Tristram Shandy*. Zoals aangeduid bezigt Sterne bijvoorbeeld de asterisk of het gedachtestreepje op een eigenwillige manier. Bijna op elke pagina van de roman staan meerdere gedachtestreepjes, en deze streepjes verschillen dan ook nog van lengte. Bovendien cursiveert Sterne veel, gebruikt hij veelvuldig haakjes en laat hij soms hele gedeeltes van de pagina gewoon wit. Het is duidelijk dat een dergelijk eigenzinnig gebruik van leestekens sterk ontregelende effecten heeft. De bladspiegel van een pagina uit *Tristram Shandy* ziet er dan doorgaans ook onrustige en chaotische uit. Neem bijvoorbeeld een zin als deze: ‘I Told the Christian reader – I say *Christian* – hoping he is one – and if he is not, I am sorry for it – and only beg he will consider the matter with himself, and not lay the blame entirely upon this book –’ (Sterne 1967: 339). Hier wordt duidelijk hoe een overmatig gebruik van een leesteken – hier het gedachtestreepje – de leesstroom permanent onderbreekt, wellicht tot ergernis van de lezer. De leestekens slaan immers als het ware telkens ‘gaten’ in de zinsstructuur. Van een soortgelijke ‘subversieve’ interpunctie is in *Rachels rokje* geen sprake. Toch heeft de manier waarop Charlotte Mutsaers interpunctietekens inzet soms ontregelende effecten. In wat volgt zal ik dat kort illustreren. Daarbij zal onder andere blijken dat het gebruik van bepaalde leestekens aansluit bij een aantal literaire procédés die Mutsaers hanteert. Zo passen het gedachtestreepje en de haakjes goed bij het stijlmiddel van de uitweiding.

#### **Het gedachtestreepje en de haakjes**

Mutsaers hanteert het gedachtestreepje in *Rachels rokje* vaak om een gedachte of een commentaar in te lassen. Die gedachte wordt dan tussen twee delen van de zin geschoven. Dergelijke

<sup>260</sup> Op *Het circus van de geest* ga ik in de conclusie nader in.

<sup>261</sup> Jean-Paul in *Titan*

[www.uni-wuerzburg.de/germanistik/neu/jean-paul/jahrbuch/schmidthannisa.pdf](http://www.uni-wuerzburg.de/germanistik/neu/jean-paul/jahrbuch/schmidthannisa.pdf) [10 februari 2006].

parenthesen zijn op zich niet zo bijzonder, maar Mutsaers hanteert ze wel vrij vaak. Soms is de ingelaste zin zelfs langer dan de ‘hoofdzin’ zelf, zoals in de volgende passage:

Later, zo gaat dat nu eenmaal, zijn er weliswaar figuren opgestaan – onder andere zijn eigen vrouw, die op de dag na Rachels verdwijning in een witte jasshort en met een geslepen glaasje gifgroene likeur in haar hand ijsberend voor zich uit liep te prevelen: ‘Hij romantisch? Een vent die alleen maar biefstuk en gebakken aardappels wou vreten? Nog geen reepje vis, nog geen vogeltje kreeg ik er bij hem in. Hij romantisch? Dan ben ik het ook!’ – die dat om verschillende redenen krachtig hebben ontkend, maar wat moet ik daarmee. (1994: 68-69)

In de ‘hoofdzin’ deelt de verteller mee dat sommige mensen ontkend hebben dat Douglas romantisch is. De parenthese is daarvan een concreet voorbeeld. Zo vernemen we dat ook Douglas’ vrouw Teddy, die zelf niet bepaald romantisch is, Douglas niet romantisch vond. Dit gegeven kan men op verschillende manieren verwoorden en presenteren. We zien dat de verteller hier voor een lange inlassing met gedachtestreepjes kiest. In de parenthese komen allerlei details aan bod (bijvoorbeeld de gifgroene likeur) en wordt in de directe rede weergegeven wat Teddy gezegd heeft. Komt de lezer aan het einde van zo’n parenthese, dan is de kans groot dat hij niet meer weet hoe de zin begonnen was en moet hij het begin herlezen om het geheel te kunnen begrijpen. Een dergelijke lange zin imiteert de spreektaal. Bij het praten lassen sprekers soms ook dergelijke informatie in. Opmerkelijk is hier dat de uitweiding belangrijker is dan de ‘hoofdzin’. Andermaal wordt de hiërarchie tussen ‘belangrijk’ en ‘minder belangrijk’ dus op zijn kop gezet. Dit soort parenthesen hebben ook het effect dat ze de lezer ‘activeren’, omdat hij bijzonder aandachtig moet lezen om de kluts niet kwijt te raken. De gedachtestreepjes maken het Mutsaers mogelijk om extra informatie in te lassen en uit te weiden, vandaar ook dat ze dit leesteken zo dikwijls inzet. Het excessieve gebruik van het gedachtestreepje past dus bij een digressieve poëtica.

De haakjes vervullen vaak een soortgelijke functie als de gedachtestreepjes. In ‘Plooi één’ verwijst de verteller naar een passage in het kortverhaal ‘The Duc de L’Omelette’ van Edgar Allen Poe (1832). Tussen haakjes citeert hij de passage uit het kortverhaal letterlijk:

Zonder dat zij in de gaten heeft dat dat vogeltje als twee druppels water lijkt op de onverteerbare ortolaan die Duc D’Omelette door Poe kreeg voorgezet. (‘Op dat moment gaat de deur zachtjes open en hoort hij zachte muziek. En zie! Het fijnste vogeltje staat voor de charmante man! Maar welk een onuitsprekelijke ontzetting overschaduwet nu het gezicht van de Duc? “Horreur! chien! Baptiste! L’oiseau! cet oiseau modeste que tu as déshabillé de ses plumes, et que tu as servi sans papier!” Het is overbodig om meer te zeggen. De Duc blies onder een hevige stuiptrekking van walging zijn laatste adem uit’.) (Mutsaers 1994: 19)

In Mutsaers’ verhaal wordt dus plotseling tussen haakjes een passage uit Poes verhaal ingelast. Dergelijke intertekstuele parenthesen kunnen de lezer in de war brengen<sup>262</sup>. Hij moet het verband tussen *Rachels rokje* en de interteksten immers zelf leggen. Door deze inlassingen krijgt het verhaal een fragmentair karakter.

Een andere passage die typerend is voor Mutsaers’ gebruik van haakjes is die over Rachels bezoek bij de psychiater:

---

<sup>262</sup> Het gaat om de parallel. De Duc de L’Omelette eet een vogel en sterft eraan. Rachels moeder zingt Rachel een liedje voor en dat liedje gaat er bij Rachel in als een vogeltje. Maar ook deze vogel is giftig, want dat liedje zal haar voor de rest van haar leven traumatiseren.

Rachel had een keer een psychiater met een enorme praktijkervaring. Die zei: Maar u kunt toch niet de godganse dag [moest zijn *nacht*] met hem voor het hardvuur [moest zijn *aladdin*] liggen?

Zij: Dan doe ik dat wel in de geest.

Hij: Maar zo verliest u elke greep op de werkelijkheid [terwijl diezelfde werkelijkheid háár al jaren in de greep had], zo vergooit u al uw maatschappelijke kansen [ze wist niet eens wat dat waren]. (1994: 27)

Uit deze passage wordt duidelijk dat Rachel en de psychiater niet op dezelfde golflengte zitten. Mutsaers hanteert de vierkante haakjes hier om vertellerscommentaren in te lassen. Het resultaat is een *polyfone* passage. We lezen de dialoog tussen Rachel en de psychiater en komen bovendien nog te weten wat de verteller – de oudere Rachel – denkt. We kunnen hier denken aan Bakhtin en zijn concept van de ‘dialogiciteit’. In de besproken passage komt de ‘Ander’ als het ware expliciet aan het woord. Op een soortgelijke manier zou men een groot aantal andere dialogen in Mutsaers’ roman kunnen herschrijven. Meestal is de stem van de ‘Ander’ in een tekst enkel impliciet aanwezig. De lezer moet dan zelf reconstrueren wat de personages denken. In de geciteerde passage heeft Mutsaers die gedachten zelf geëxpliciteerd. Het is duidelijk dat de vierkante haakjes ook hier een licht ontregelende functie hebben.

De commentaren die de verteller tussen haakjes of gedachtestreepjes inlast, zijn ook typerend voor de hoge mate aan zelfreferentialiteit in *Rachels rokje*. Ik denk in dat verband aan passages als: ‘Terwijl Rokriem bij Ivy’s Flowershop een bosje leukodendron in laat pakken – wij weten dat niet doordat we alwetend zijn maar simpelweg doordat hij daar die dag mee aan kwam zetten en doordat de firmanaam zo duidelijk op het pakpapier te lezen was – staat Rachel in een glanzende panty en een groen truitje voor een imposante spiegel met een gouden kuif’ (1994: 117). De geciteerde passage gaat niet enkel over Douglas’ cadeau, maar ook over de verteller en het vertellen. Ook dergelijke metafictionele inlassingen doorbreken vanzelfsprekend de verwachtingspatronen van de lezer.

### **Drie puntjes die veel kunnen betekenen... Het beletselteken**

Een ander leesteken dat Mutsaers in *Rachels rokje* vaak hanteert, is het beletselteken. Een beletselteken kan verschillende functies hebben. Soms wordt het gebruikt om een pauze te markeren. Elders verwijst het naar een idee of een taboewoord dat de lezer zelf moet invullen. Sterne gebruikt de asterisk in *Tristram Shandy* dikwijls met deze laatste bedoeling, vooral als het om delicate onderwerpen<sup>263</sup> gaat. Het beletselteken wordt ook dikwijls ingezet om spanning te creëren. Ook het beletselteken werkt ontregelend. Het slaat immers net als het gedachtestreepje een gat in de zinsstructuur.

Mutsaers’ gebruik van het beletselteken houdt verband met haar ‘poëtica van het suggeren’. De drie puntjes verwijzen immers naar iets dat niet gezegd kan of wil worden. Het wordt met

---

<sup>263</sup> Cf. ‘—,t was not love“ – for during the three weeks she was almost constantly with me, fomenting my knee with her hand, night and day – I can honestly say, an’ please your honour – that \* \* \* \* \* once’ (Sterne 1967: 421).

andere woorden vaak gebruikt als woorden te kort schieten. We hebben hier te maken met een leegte die toch een betekenis heeft omdat de lezer de leegte met betekenis vult. Het idee van een lacune die de lezer moet of kan invullen, herinnert aan Wolfgang Iser's receptieësthetica en zijn concept van de 'Leerstelle'. Volgens Iser bevatten literaire teksten altijd 'Leerstellen' passages die op een of ander manier onvolledig zijn en die de lezer dan tijdens het lezen verder moet invullen. Met het concept van de 'Leerstelle' verwijst Iser naar 'de lacunes die ontstaan doordat de tekst nooit volledig kan beantwoorden aan de verwachtingen die de lezer op basis van zijn werkelijkheidservaring koestert' (Herman en Vervaeck 2001: 136). 'Leerstellen' dwingen de lezer tot 'productief' lezen:

dürfen wir sagen, daß der Unbestimmtheitsbetrag in literarischer Prosa – vielleicht in Literatur überhaupt – das wichtigste Umschaltetelement zwischen Text und Leser darstellt. Als Umschaltstelle funktioniert Unbestimmtheit insofern, als sie die Vorstellungen des Lesers zum Mitvollzug der im Text angelegten Intention aktiviert. Das aber heißt: Sie wird zur Basis einer Textstruktur, in der der Leser immer schon mitgedacht ist. (Iser 197: 33)

Het gaat Iser hier uiteraard niet om beletseltekens, maar om lacunes in teksten in het algemeen. Op grond van zijn definitie van 'Leerstellen' zou men beletseltekens echter ook als 'Leerstellen' kunnen zien. Een beletselteken roept er de lezer immers ook toe op om betekenis te generen. Het beletselteken is om zo te zeggen een expliciete 'Leerstelle'.

In *Rachels rokje* heeft het beletselteken vaak een suggestieve functie. Neem bijvoorbeeld een zin als: 'Dat heb ik van ingenieur Rokriem geleerd. Zie je wel, daar is de werkelijkheid al. Ach, Rokriem...' (1994: 28). Het beletselteken roept hier gevoelens van teleurstelling, vertwijfeling en liefde op. Het beletselteken past bij Mutsaers' afkeer van directe beschrijvingen van gevoelens. Het zet de fantasie van de lezer in gang, het roept op in plaats van te beschrijven. Soms verschijnt het beletselteken in combinatie met een opsomming. Ze worden dan gecombineerd om een bepaald gevoel of idee te verwoorden, zoals Rachels gehoorzaamheid aan de bliksem: 'rücksichtlose, hemelbestormende, afgrondelijke, onverbiddelijke, uitputtende, onaardse, teisterende, grenzeloze, vervoerende, hardnekkige, verraderlijke, ongeneeslijke, stralende, duistere, wanhopige, triomfantelijke, radeloze, constructieve, ondermijnende, heilige, bodemloze, woekerende, dodelijke... kadavergehoorzaamheid aan de bliksem' (1994: 104). Paradoxaal genoeg kunnen de opsomming en het gebruik van het beletselteken zoals we eerder hebben gezien op het onzegbare alluderen.

In de 'Kleine Catechismus van de rok' lezen we over de plooiën van een rokje: 'Alle plooiën ontspringen aan elkaar, ze duwen elkaar op, ze ondergraven elkaar en zitten elkaar na: heden en verleden... verleden en toekomst... toekomst en droom... droom en daad... daad en gevangenis... gevangenis en dood... dood en leven... Zo is hun aard' (Mutsaers 1994: 125). Deze poëtische passage laat zich lezen als een commentaar op de samenhang in *Rachels rokje*. Misschien verwijzen de vele beletseltekens hier ook naar de bijzondere structuur van een plooirokje (en tegelijkertijd naar de vorm van de roman). Bij een plooirokje komen de plooiën zoals gezegd uit elkaar voort:

bepaalde stukken stof van de rok zijn zichtbaar en andere niet. Iets soortgelijks zou men ook over Mutsaers' tekst kunnen zeggen. Een aantal dingen worden expliciet gezegd, maar andere – bijvoorbeeld het zwarte verleden van Rachels vader of Douglas' homoseksuele neigingen - worden slechts aangeduid, blijven als het ware tussen de plooiën van het rokje verborgen. De vele beletseltekens in de hierboven geciteerde passage verwijzen dan misschien naar het 'on gezegde' van het rokje en van de roman.

Zoals gezegd wordt *Rachels rokje* verteld in een spreekstijl. De verteller lijkt de indruk te willen wekken dat de lezer Rachels verhaal niet leest maar hoort. Mutsaers zet het beletselteken dan ook soms in om pauzes te markeren en zo het ritme van een gesprek te imiteren. In het laatste deel van de roman, het verhoor, wordt Rachels manier van vertellen steeds grilliger. Ze is moe en heeft geen zin meer om de vele vragen van de anonieme rechters te beantwoorden. Op een bepaald moment geraakt ze volstrekt in de war: 'Maar normaal gesproken... volkomen normaal... normaler dan normaal... zo normaal als normaal maar zijn kan... normaliter... normalissimo...' (Mutsaers 1994: 287) en even verderop: 'lik je vingers maar vast af als het tenminste geen lange vingers zijn, een-twee-drie-vier, hoedje van...hoedje van... een-twee-drie-vier, hoedje van chocola...' (Mutsaers 1994: 288). Het excessieve gebruik van het beletselteken roept hier Rachels geestestoestand op.

Kortom, Mutsaers gebruikt in *Rachels rokje* een groot aantal gedachtestreepjes, haakjes en beletseltekens. We kunnen weliswaar niet van een werkelijk subversieve interpunctie spreken. Toch heeft het gebruik van de genoemde leestekens licht ontregelende effecten. De gedachtestreepjes en de haakjes hebben in de meeste gevallen een digressieve functie. Mutsaers onderbreekt de 'hoofdhandeling' graag voor de ene of andere uitweiding. Ook het beletselteken kan lineariteit doorbreken. Het heeft in Mutsaers' roman voornamelijk een suggestieve functie. Het half-gezegde en het niet-gezegde spelen zoals ik eerder heb laten zien in Mutsaers' roman een cruciale rol. De vele beletseltekens passen dan ook goed bij een roman waarin een pleidooi wordt gehouden voor het non-event...

## 5 Het *ver-rückte* procédé van het anagram. Een andere vorm van 'doelgerichte grilligheid'

Das ist ein Anagrammgedicht,  
Ein Anagramm ist das Gedicht  
gemacht im Anti-Sarg, im Sande  
An Ti gedacht, im Gras, im Sande,  
stimmt dich der i-aa-Gesang an  
Gam-Gan-dit ein dramatisches  
Gedicht. Das ist ein Anagramm<sup>264</sup>

Tot de subversieve procédés in Mutsaers' werk behoort ook het anagram. Mutsaers gebruikt dit procédé weliswaar minder frequent dan bijvoorbeeld de schrijfster en beeldend kunstenaar Unica Zürn (1916-1970) of de auteur en literatuurredacteur Stephan Krass (1951), die voornamelijk om

<sup>264</sup> Unica Zürn geciteerd in 'Unica Zürn. Die Ruhe im Unglück'.  
<http://www.medienaesthetik.de/monogr/zuern.html> [22 november 2005].

hun anagramgedichten bekend zijn. Toch hanteert ook Mutsaers meer dan eens de techniek van het ‘ver-rukken’ van letters. Ik zal hier kort op het anagram ingaan, omdat de techniek aansluit bij Mutsaers’ poëtica van ‘doelgerichte grilligheid’. In mijn bespreking van het procédé zal ik herhaaldelijk verwijzen naar anagramgedichten van Unica Zürn. Haar anagrammen en een aantal interpretaties ervan kunnen immers helpen om de logica achter het procédé beter te typeren.

Het woord ‘anagram’ komt uit het Grieks (*anagráphein*) en betekent ‘omzetten’. Een anagram is een woord dat gevormd wordt door de letters van een ander woord te herschikken. Alle letters moeten hergebruikt worden en er mogen geen letters toegevoegd worden. Men kan anagrammen vormen van aparte woorden, maar ook van hele zinnen. Als uitvinder van het procédé wordt vaak Lykophron van Chalkis genoemd. Het procédé werd vooral gehanteerd door Joodse kabbalisten en in oosterse religieuze geheimschriften. De vorm werd ook in de wetenschap gehanteerd. Galileo Galilei, bijvoorbeeld, codeerde resultaten van zijn onderzoek in anagramvorm. De vorm werd trouwens vaker gehanteerd om belangrijke boodschappen te coderen. In de 16de en 17de eeuw werd het anagram bijzonder populair, onder meer voor allusies in brieven en voor boektitels. De stijlfiguur werd met name gehanteerd om pseudoniemen te vormen, zoals: Alcofrybas Nasier (François Rabelais), Melchior Sternfels von Fuchshaim of German Schleifsheim van Sulstort (Christoffel von Grimmelshausen), le Pauvre Lélian (Paul Verlaine) en Antschel (Celan)<sup>265</sup>.

Zoals eerder vermeld heeft Mutsaers anagrammen gemaakt van haar eigen naam: Rachel Stottermaus en Rosa Mettelstrauch. De naam ‘Mutshaas’, die in *Hazepeper* voorkomt, is weliswaar geen anagram, maar herinnert toch aan het ‘dobbelen met letters’ zoals Julia Kristeva de kunst van het anagrammeren treffend omschrijft. Ik ben eerder al ingegaan op het dubbelzinnige karakter van Mutsaers’ anagrammatische namen. Enerzijds verwijzen ze naar de ‘identiteit’ van de auteur zelf, anderzijds hebben ze misschien juist het doel deze ‘identiteit’ op te lossen, uit te wissen, te deconstrueren. Doordat anagrammen ‘die sinn- und bedeutungsproduzierende Funktion der Sprache gleichermaßen aufs Spiel setzen, ver-spielen sie das Subjekt. Es wird zum Echoraum der Sprache, zu einem Kreuzungspunkt aus unterschiedlichen Diskursen, zum Produkt der sinnverschiebenden und sinnauflösenden Verfahren der Sprache’ (Lutz 2003: 11). Het genereren van anagrammatische namen heeft bij Mutsaers ook te maken met haar fascinatie voor het hybride. Eerder heb ik erop gewezen dat fictie en herinneringen bij Mutsaers vaak onlosmakelijk met elkaar zijn verbonden. Een naam als ‘Rachel Stottermaus’ verwijst naar het hybride. De anagrammatische namen staan ook in het teken van de verandering, de metamorfose<sup>266</sup>. Mutsaers noemt in haar essays een aantal kunstenaars die met hun naam spelen, zoals Dora Carrington<sup>267</sup>, Daniil Charms<sup>268</sup> en Hugo Brandt

---

<sup>265</sup> Ik ontleen de voorbeelden van pseudoniemen aan *Der Literatur Brockhaus in 8 Bänden* (1995: 112-113).

<sup>266</sup> Mutsaers’ grote fascinatie voor metamorfosen zal ook nog blijken uit mijn bespreking van Mutsaers’ pogingen tot dierwordingen.

Cf. ‘Ze ondertekende óf met Carrington óf met een van haar vele zelfbedachte bijnamen als Mopsa, Kunak, Doric, Uw prinses, Votre grosse bébé enzovoort’ (Mutsaers 1990: 138).

Corstius. Het anagram biedt een mogelijkheid om het 'ik' los te schrijven van zijn naam. De namen 'Rachel Stottermaus' en 'Rosa Mettelstrauch' passen dan ook bij de postmoderne problematisering van stabiele identiteiten. De anagrammatische naam, die het stabiele, coherente subject deconstrueert, heeft in deze zin dus zeker een subversieve dimensie.

Opmerkelijk is ook dat Mutsaers' anagrammen van haar eigen naam in beide gevallen een zekere schuld suggereren. Zowel 'Stottermaus' als 'Mettelstrauch' hebben een 'Duitse wortel'. De allusies op de Duitse taal, die door de thematiek van *Rachels rokje* gekoppeld zijn aan het racistische nazi-discours, geven de anagrammatische namen een dreigende bijklank. De anagrammen suggereren dus schuld maar spreken die niet expliciet uit.

Mutsaers' anagrammen zijn niet alleen interessant vanwege de allusies die de ze bevatten, maar ook vanwege het procédé op zich, dat op zijn minst grillig kan worden genoemd. Het 'dobbelen met letters' sluit daardoor goed aan bij verschillende aspecten van Mutsaers' poëtica.

Uit de bespreking van de anagrammatische namen blijkt bijvoorbeeld het raadselachtige van het anagram. Anagrammen zijn vaak geheimzinnige, cryptische woorden, die op een geheim alluderen, maar dit geheim vaak niet openbaren. Kortom, anagrammen zijn doorgaans enkel een spoor. Dit raadselachtige karakter van het anagram past goed bij Mutsaers' 'poëtica van het suggereren'.

Een ander belangrijk aspect van het anagram is zeker het speelse ervan. Men moet zich bij het spel aan bepaalde regels houden. Het plezier van het spelen vormt daarbij het enige doel. Het spel met de woorden, het puzzelen met letters herinnert ook aan de eerste geluiden die kleine kinderen voortbrengen. Kinderen die leren praten, gebruiken taal niet om naar iets te verwijzen, maar om te spelen, te experimenteren: 'Was das Anagramm macht, nämlich den Sinn in 'Unsinn' zu verkehren, die Buchstaben durcheinander zu würfeln, das dürfen die Kinder in ihren Spielen'<sup>269</sup>. Het materiaal, de vorm is hier belangrijker dan de inhoud. Iets soortgelijks geldt ook voor het anagram, al moet hierbij worden gezegd dat de speelse kant bij sommige anagrammen belangrijker is dan bij andere. Het is overigens niet in de laatste plaats deze speelse dimensie van het anagram die ervoor heeft gezorgd dat de kunst van het anagrammeren doorgaans niet als een volwaardig literair genre wordt beschouwd<sup>270</sup>. In sommige anagramgedichten is de klank belangrijker dan de betekenis. Ze hebben dan ook vaak een sterk muzikaal karakter. Een aantal anagramgedichten van Unica Zürn, bijvoorbeeld, vertoont daardoor een zekere verwantschap met klankgedichten<sup>271</sup>. Zulke gedichten

---

<sup>268</sup> Cf. 'In werkelijkheid heette hij geen Charms maar Daniil Ivanovitsj Joevatsov en het zegt al iets van zijn werkelijkheidsbeleving dat hij onder allerlei vreemde pseudoniemen door het leven ging'. Charms gebruikte ook nog andere pseudoniemen zoals Tsjarms, J. Basch, Dandan, Karl Ivanovitsj Schusterling (Mutsaers 1990: 161).

<sup>269</sup> Geciteerd in 'Unica Zürn. Die Ruhe im Unglück'.

<http://www.medienaesthetik.de/monogr/zuern.html> [22 november 2005].

<sup>270</sup> 'Der Spielcharakter wurde je nach Verwendungszweck mehr oder weniger stark betont, führte aber wohl dazu, daß die Anagrammkunst lange Zeit eine Randerscheinung des literarischen Lebens blieb' (Morrien 1996: 208).

<sup>271</sup> Cf. hierbij

'Orakel und Spektakel  
Duke sprach: na olle Tek,

nodigen dan ook uit ‘zu einem hörenden Lesen’<sup>272</sup>. Dit herinnert aan Bart Vervaecks (1999a: 52) ‘muzikale manier van begrijpen’, waar ik in verband met het ‘begrijpen’ van postmoderne teksten naar heb verwezen: ‘Wie naar een symfonie luistert, volgt de ontwikkeling van de klanken en weet dat juist daarin de zin van het werk ligt. Van zo’n muziekstuk zeg je niet: “Dat begrijp ik niet,“ terwijl de flux van de muziek toch helemaal niet in traditionele opdelingen te vatten is’. Ook deze eigenschap van het anagram sluit aan bij Mutsaers’ literaire voorkeuren en met name bij haar fascinatie voor muzikaliteit.

Essentieel aan een anagram is ook de fascinatie voor het onvoorspelbare. Bij het genereren van anagrammen weet men immers niet vooraf wat men gaat ontdekken. Anagramkunstenaar Krass stelt: ‘Ein Anagramm sucht man nicht, man findet es’<sup>273</sup>. Anagrammen brengen dus verrassingseffecten<sup>274</sup> teweeg. Mutsaers houdt van het onvoorspelbare. Sommige critici en kunstenaars zien anagrammen ook als een middel om tot het onbewuste door te dringen. Het anagram zou er volgens deze kunstenaars toe kunnen bijdragen om het rationele te verdringen ten voordele van het onbewuste. De surrealisten, bijvoorbeeld, ontwikkelden in het kader van hun ‘écriture automatique’ een bijzondere fascinatie voor het anagram: ‘Im Spiel mit den Buchstaben sollte das Verborgene, Unbewußte, Verdrängte zum Vorschein gebracht werden’ (Morrien 1996: 209). In een dergelijke opvatting is het niet het ‘ik’ dat praat, maar de taal zelf. Nu wordt anagrammeren weliswaar gekenmerkt door een onbewuste dimensie, maar die mag volgens Helga Lutz in geen geval worden overschat. Het maken van anagrammen vereist immers een hoge mate aan concentratie en bewustzijn, en dit gaat niet samen met de ‘écriture automatique’ en het blootleggen van het onbewuste. Lutz legt juist de klemtoon op de *dubbele* structuur van het anagram:

Aber ist das Anagramm nicht viel mehr [dan een poging om naar het onbewuste door te dringen]? Leugnet man auf diese Weise nicht die für dieses künstlerische Verfahren so charakteristische Doppelstruktur aus formaler Beschränkung und einem inneren Mechanismus, der das gegebene Buchstabenmaterial in einer potentiellen Endlosschleife immer wieder überschreibt und damit jeder endgültigen Fixierung entzieht? Leugnet man so nicht den Umstand, dass es kein Signifikat gibt, dass der Text um eine Leerstelle kreist? (Lutz 2003: 48)

Het is deze dubbele structuur van het anagram die mij in verband met Mutsaers’ ontregelende schriftuur bijzonder interesseert. Anagrammen zijn in zekere zin paradoxaal. Enerzijds dient men zich bij het anagrammeren aan zeer strikte regels te houden. Zoals gezegd moeten alle letters van

---

du orakelkalte Spenk  
Kroetenspukke, dalla  
palla, runde Ekke ost  
en Tala. Rokkespek lud  
Kallde een, Arp kokt su.  
Katull, Pekaso reden  
ernste Kaakeo, Pudel-  
raket und Petakele’

<sup>272</sup> ‘Unica Zürn. Die Ruhe im Unglück’. <http://www.medienaesthetik.de/monogr/zuern.html> [22 november 2005].

<sup>273</sup> [http://www.ndr-kultur.de/ndrkultur\\_pages\\_std/0,2513,OID424376\\_REF208,00.html](http://www.ndr-kultur.de/ndrkultur_pages_std/0,2513,OID424376_REF208,00.html) [10 februari 2006].

<sup>274</sup> Hugo Brandt Corstius (2001: 575) schrijft: ‘Wanneer is een anagram mooi? Dat kan om semantische redenen zijn (latent talent, rekkelijk kerkelijk), maar ik ontleen mijn waardering vooral aan de verrassing’.



het uitgangswoord (of de uitgangszin) gebruikt worden en mogen geen letters worden toegevoegd. Bovendien moet het anagram een nieuw woord vormen. Het anagram of het anagramgedicht moet in principe een zekere betekenis hebben, het mag niet volledig nonsensikaal zijn. Toch worden bij het genereren van anagrammen ook heel wat regels doorbroken, bijvoorbeeld de regels van de grammatica. Een vers in een anagramgedicht hoeft niet in overeenstemming te zijn met de grammatica. Essentieel is vooral dat alle letters van de oorspronkelijke regel worden gebruikt. Daarbij is het niet zo erg dat het gedicht neologismen, vreemde composita en grammaticale fouten bevat. Kortom, bij het genereren van anagrammen worden een aantal regels gehoorzaamd, en andere regels overtreden. Deze paradox vormt volgens Morrien<sup>275</sup> de essentie van het anagram. C. W. van de Watering (1979: 54) omschrijft het paradoxale karakter van het anagram als volgt: ‘Willekeur wordt ten tonele gevoerd en ‘gepropageerd’ in en door een middel van bewoordingen, die alles behalve willekeurig zijn’.

Anagrammen hebben met andere woorden tegelijk een destructief of subversief aspect en een constructief aspect. Bij het anagrammeren wordt een zekere orde gesubverteerd: ‘Syntaktische und semantische Strukturen werden zerstört, die Stabilität des sprachlichen Zeichens, d. h. die Identität von Signifikant und Signifikat, in Frage gestellt, die Prämisse, dass Sprache als Träger von Sinn und Bedeutung funktioniert, außer Kraft gesetzt’ (Morrien 1996: 211). De materialiteit van de taal primeert hier op de betekenis. De referentiële functie wordt bij het genereren van anagrammen dus voor een deel teruggedrongen ten voordele van de poëtische functie, en de rationele logica wordt daarbij ondermijnd. Een bestaande orde wordt ontmanteld, maar er komt een nieuwe, alternatieve orde voor in de plaats. Dit is de constructieve dimensie van het anagram. In deze nieuwe orde gelden weliswaar ook regels, maar andere. Zo creëert het anagram een nieuwe *andere* betekenis. Anagrammen en de complexere anagramgedichten zijn met andere woorden niet, zoals soms word gesuggereerd, louter nonsensikaal. Ze genereren wel degelijk betekenis, maar geen logisch-rationele betekenis. Unica Züri gebruikt in *Die Trompeten von Jericho* in verband met het anagram het neologisme ‘Hinterunsinn’. Deze formulering maakt duidelijk dat er wel degelijk sprake is van betekenis, maar dan niet in de traditionele zin: ‘Der Begriff deutet an, dass der Unsinn Hintersinn hat, dass etwas spricht, nur eben verquer und geheimnishaft’<sup>276</sup>. Het woord ‘Hinterunsinn’ suggereert dus dat het hier om ‘onzin’ met een dubbele bodem gaat.

De paradoxale dimensie van het anagram maakt, dat het procédé getypeerd kan worden als een vorm van ‘doelgerichte grilligheid’. Het grillige van het anagram ligt dan in het verschuiven van de letters, waardoor syntactische en semantische eenheden worden doorbroken. Door deze ontregeling ontstaan grillige, geheimzinnige woorden met ‘Hinterunsinn’. Het doelgerichte houdt verband met het feit dat er bij het genereren van anagrammen regels moeten worden gevolgd en dat

---

<sup>275</sup> ‘Dieses Paradoxon, die Ambivalenz zwischen Gesetzeskonformität und Ordnungswidrigkeit, enthüllt den Kern des anagrammatischen Verfahrens’ (Morrien 1996: 210).

<sup>276</sup> ‘Unica Züri. Die Ruhe im Unglück’. <http://www.medienaesthetik.de/monogr/zuern.html> [22 november 2005].

de ontregeling tot inzet heeft een *andere* betekenis te genereren. Strindberg heeft zijn eigen schriftuur ooit getypeerd als een schriftuur ‘der großen Unordnung und des unendlichen Zusammenhangs’. Iets soortgelijks zou men ook over het anagram kunnen zeggen<sup>277</sup>. Het verenigt het grillige, chaotische met het doelgerichte.

Vermoedelijk vindt Mutsaers het anagram om verschillende redenen interessant. De belangrijkste daarvan is ongetwijfeld de ‘doelgerichte grilligheid’ van het anagram. Anagrammen dagen een oude orde uit en zetten er een alternatief voor in de plaats. Dit sluit aan bij Mutsaers’ literaire aspiraties. Haar grillige schriftuur daagt immers ook bestaande ordeningen uit en probeert *andere* mogelijke logica’s aan te dragen.

Het anagrammatische spreken is dus als het ware een *andere* vorm van spreken. Het openbaart het spreken achter het spreken, de woorden onder de woorden. In anagrammen worden letters ver-rukt. Het is dus een als het ware ‘ver-rückte’<sup>278</sup> schriftuur. Interessant is ook dat het anagram zich als het ware aan elke poging tot definitieve fixatie onttrekt en daardoor als ‘nomadisch’<sup>279</sup> kan worden omschreven. Door het anagrammeren wordt de stabiele orde van de taal doorbroken. Letters worden door elkaar gegooid en betekenissen verschoven. Bij het anagrammeren wordt een grote verscheidenheid aan mogelijkheden gecreëerd. Lutz (2003: 106) heeft het in dit verband over de ‘scheinbar endlose Bewegung des Anagrammierens’.

In het anagram wordt de band tussen betekenaar en betekenis op losse schroeven gezet: ‘Durch das Rangieren der Buchstaben werden Form und Inhalt der Ausgangszeile aufgelöst. Das freie Spiel der Signifikanten ist eine Suche nach dem *anderen* Sinn, dem Hinter-, Un- oder Irrsinn’ (Morrien 1996: 211). Hierbij wordt duidelijk dat een andere betekenaar een andere betekenis creëert. De resulterende strijd tussen een rationele logica en een grillig-chaotische logica roept

---

<sup>277</sup> ‘Unica Zürn. Die Ruhe im Unglück’. <http://www.medienaesthetik.de/monogr/zuern.html> [22 november 2005].

<sup>278</sup> Bij de schizofrene anagramkunstenaar Unica Zürn wordt dan ook geregeld de link tussen haar waanzin en het ‘ver-rückte’ procédé van het anagram gelegd. Helga Lutz (2003) toont echter aan dat dergelijke biografische interpretaties simplistisch en reductionistisch zijn en geen recht doen aan Zürns complexe tekstuele praktijk.

<sup>279</sup> Cf. hierbij dit anagramgedicht van Stephan Krass

Buchstaben sind Nomaden

Baden sich an Mondes Bunt  
Und schoben Damt in Abend

Binden Obst an Aschenmund  
Und mischen Abstand oben

Schaben Dunst im Neon-Bad  
Und bebeb nass im Tondach

Ob Buchmandat Sinn sende?  
Ob Schisma dann bunt ende?

Ob am Ende Buch-Sinn stand?  
Ob Maschine Stunden band?

Buchstaben sind Monaden

Kristeva's bekende tegenstelling tussen het symbolische en het semiotische op (Morrien 1996: 210). Vanwege de grillige, chaotische dimensie ervan wordt het anagram in de feministische literatuurstudie soms gezien als behorend tot een typisch vrouwelijke feminiene manier van schrijven. De vorm van het anagram past bij de eerder beschreven *écriture féminine*. Rita Morrien (1996: 210) interpreteert het werk (en dus ook de anagrammen) van Unica Zürn vanuit dat perspectief: 'Die Bewegung, die durch das Rangieren der Buchstaben und das Ausstreichen und Neukombinieren der Wörter zustande kommt, wird ausgelöst durch ein weibliches Textbegehren, das nur zwischen den Zeilen oder als 'Text unter dem Text' zirkulieren kann'. Voor haar biedt het procédé van het anagram Zürn een (typisch vrouwelijke) mogelijkheid om zich binnen het patriarchale discours uit te drukken.

Ik wil hier ook nog kort ingaan op de kritische dimensie van anagrammen. Het procédé wordt zoals gezegd vaak als zinloze en vrijblijvende Spielerei gezien. Natuurlijk zijn er louter nonsensikale, absurdistische anagrammen, maar daarnaast bestaan er een hele reeks geëngageerde anagrammen. Helga Lutz laat het kritische potentieel van het anagram zien aan de hand van een anagramgedicht van Zürn dat als openingregel het bekende Duitse spreekwoord 'Üb' immer Treu und Redlichkeit' heeft<sup>280</sup>. Deze zin is de eerste regel van een gedicht van Christoph Hölty. Later hebben de nationaal-socialisten deze zin echter voor hun eigen doeleinden gebruikt. Zürn kiest deze hierdoor met 'schuld' beladen zin als eerste regel van een anagramgedicht en trekt de inhoud van het spreekwoord door het procédé van het anagram in twijfel: 'Indem die 'semiotischen Würfelspiele' des Anagrammierens die Gesetze unseres Sprachsystems – seine Logik, die Formen der Denotation und Sinnproduktion – auf radikale Weise untergraben, wird die scheinbar feststehende Bedeutung eines Satzes wie 'Üb' immer Treu und Redlichkeit' plötzlich unsicher, fragwürdig und wandelbar' (Lutz 2003: 54). De subversieve dimensie van het anagram maakt het dus mogelijk om geëtablerde betekenissen en hiërarchieën te bekritisieren en uit te dagen.

Door zijn bijzondere vorm vereist het anagram ook een bijzondere houding van de lezer. De anagramgedichten van Zürn, bijvoorbeeld, vereisen een actieve lezer: 'Indem kein geordneter, vorgefestigter Zusammenhang gegeben ist, sondern Unzusammenhängendes, Ungewohntes und zunächst Sinnloses miteinander verknüpft wird, wird ein aktiver Assoziations- und Lesevorgang notwendig' (Lutz 2003: 144). De lezer moet zelf associëren en verbanden leggen. Anagrammen hebben in zekere zin dan ook een provocerende dimensie (Lutz 2003: 153). Ze lijken soms op raadsels, maar onttrekken zich dan aan een definitieve oplossing. Ze suggereren dat er een geheim, een bijbetekenis is, maar geven geen eenduidig antwoord op de vragen die ze oproepen.

---

<sup>280</sup> 'Üeb immer Treu und Redlichkeit'

Runde Türme um die Birke, Licht  
und Kummer bricht die Tür. Eile,  
eil dich, krumme breite Rute und  
ueb' immer Treu und Redlichkeit. (Zürn in Lutz 2003 : 54).

Mutsaers' fascinatie voor het puzzelen met letters hangt vermoedelijk samen met de verschillende facetten van het procédé die ik zonet heb besproken. De speelse dimensie speelt daarbij zeker een belangrijke rol. Ik heb reeds eerder gewezen op het feit dat Mutsaers graag met de taal speelt. Haar teksten bevatten dan ook vele taalvondsten, die herinneren aan het anagram. Zo valt haar in *Kersebloed* (1990: 25) op dat in het woord 'stuk' de woorden 'kus' en 'kut' zitten opgesloten en legt ze uit dat het bij de keuze voor de naam van haar hond een rol heeft gespeeld dat de naam 'Dar' rijmt op 'war' en 'nar' (1990: 175). In *Rachels rokje* (1994: 135) stelt de taalgevoelige Rachel vast dat de naam van haar maandverband 'Nefa' griezelig dicht in de buurt komt van het woord 'nefast'. En de al even taalgevoelige Douglas merkt op (1994: 289) dat 'gif' en 'vis' even dicht bij elkaar liggen als 'poison' en 'poisson'. Uit de genoemde voorbeelden blijkt Mutsaers' fascinatie voor het verplaatsen van letters en voor allerlei onvermoede verbanden tussen woorden. Vermeldenswaardig is hier misschien ook dat Mutsaers achterstevoren kan spreken.

Interessant is in dit verband allicht ook het gedicht 'Kerstmis Metathesis' uit *Zeepijn* (1999: 218). Het woord 'metathesis' komt uit het Grieks. Het Griekse prefix 'meta' duidt meestal een verandering aan, en 'thesis' betekent 'zetten', 'plaatsen'. Metathesis verwijst dan ook naar het verwisselen van letters. Een bekend voorbeeld van een metathesis is 'wesp' – 'weps'. De herhaalde verwisseling van letters verleent Mutsaers' gedicht een speelse dimensie:

Kerstmis Metathesis

Toen Chrustis  
op Kirstmes geboren werd  
vlogen de engelen laag

Juzes stond in zijn krebbetje  
en de ees en de ozzel  
daarnaast.

Boven de stad van Bettelheim  
hing Divads star  
pikzwart.

Nu zijt wollekemen  
zeiden de schapen  
zacht.

En de huurders  
en de drie kinongen  
die zongen Glario!

Wij aten kwertals  
op canapé  
vubiscom Domino.

Daarna geen haas  
maar wel kijnon,  
borgoenje in het glas.

Dit allemaal voor  
Juzes lief  
die pas geboren was.

Stomdronken gingen  
wij naar bed  
zo zat als een konan

Maar ik wenste jou  
nog net:  
Zilage Kirstmes man!

Dit gedicht over het plechtige kerstfeest krijgt door het verwisselen van de letters een ludieke, absurde draai. Dit wordt nog versterkt door Mutsaers' illustratie bij het gedicht. Jezus ligt samen met de os en de ezel in de krib en de kerstboom staat ondersteboven. De metathesis-techniek illustreert Mutsaers' fascinatie voor het spelen met de taal. Mutsaers zou echter Mutsaers niet zijn als dit 'lichte' gedicht niet ook een 'zware' connotatie zou hebben. In 'Plooi 2' van *Rachels rokje* lezen we hoe Rachels vader op 24 december op straat voor de ogen van zijn dochter vermoord wordt. Rond deze traumatische gebeurtenis cirkelt de hele roman. Sindsdien heeft Kerstmis voor Rachel een andere betekenis. Mutsaers (1994: 25-26) drukt het zo uit: 'zo verliep Kerstmis Metathesis. Sindsdien staan Goed en Fout op hun kop en branden de kaarsjes van Rachels kerstboom ondersteboven'. Het speelse gedicht in *Zeepijn* laat zich dus lezen als een intratekstuele allusie op de passage in *Rachels rokje* en roept Rachels catastrofale kerstfeest<sup>281</sup> op. Waar het mij hier echter in de eerste plaats om gaat is Mutsaers' fascinatie voor het spel met taal. De metathesis lijkt enigszins op het anagram. In beide gevallen worden immers letters verplaatst. Men zou kunnen stellen dat de metathesis een 'lichte' vorm van het anagram is.

In *Zeepijn* (1999: 225) stelt Mutsaers dat Unica Zürns anagrammen 'het genre op geniale wijze ontworsteld hebben aan lege Wortspielerei'. In wat volgt ga ik kort in op Mutsaers' affiniteit voor Zürn. Nadien bespreek ik haar dankrede voor de Jan-Greshoff-prijs, waarin het anagram een significante rol speelt. Mutsaers gaat in 'Niet elke staart zit vol venijn' maar kort op Zürn in, maar uit haar uiteenzettingen blijkt dat ze Zürns werk waardeert. Dat heeft ook te maken met het grote contrast tussen een zware inhoud en een lichte vorm in dat werk. Unica Zürn was zoals gezegd schizofreen en heeft een tragisch leven geleid. Uit veel van haar teksten spreken dan ook verdriet, pijn, melancholie en verlangen. Deze zware problematiek wordt echter vaak opgeroepen door een 'lichte' vorm. Zo evoceren een aantal van Zürns anagramgedichten een trieste sfeer<sup>282</sup>, maar dat

---

<sup>281</sup> Interessant is in dit verband ook een passage uit 'Brief aan mijn broeder Pinokkio'. Rosa Mettelstrauch laat in deze brief een tekening zien die ze op 26 december 1948 heeft gemaakt. Opvallend is dat de kerstboom op deze tekening onthoofd is en geen naalden heeft. Mettelstrauch vraagt zich af: 'Wie hem onthoofd heeft weet ik niet. Wat is er met mijn Kerstmis tussen 1942 en 1948 gebeurd, dat het hierop uit moest draaien?' (Mutsaers 1999: 27-28). Een antwoord op deze vraag wordt niet gegeven, maar de lezer begrijpt dat er intussen iets verschrikkelijks moet zijn gebeurd.

<sup>282</sup> Cf. Ich weiß nicht wie man die Liebe macht

Wie ich weiss, macht man die Liebe nicht.  
Sie weint bei einem Wachslight im Dach.  
Ach, sie waechst im Lichten, im Winde bei  
Nacht. Sie wacht im weichen Bilde, im Eis

doen ze met behulp van een speels procédé, met name het ‘dobbelen met letters’. Het verdriet wordt dus niet geëxpliciteerd: ‘Der Schrecken ist in Zürns Literatur ständig gegenwärtig, die Worte umkreisen ihn ohne ihn berühren zu können. Letztendlich bleibt er als Bedrohung geheimnishaft’<sup>283</sup>. Het is wellicht vooral vanwege deze discrepantie tussen thematiek en vorm dat Mutsaers van Zürns anagrammen houdt. Toch gaat Mutsaers’ affiniteit voor Zürn nog verder: ze is net als Mutsaers zelf een dubbeltalent<sup>284</sup>, ze hanteert een speelse, kinderlijke<sup>285</sup> stijl, haar werk – zowel haar teksten als ook haar tekeningen – werd door de kritiek lange tijd verwaarloosd, het is onmogelijk haar teksten bij een bepaalde literaire stroming in te delen, haar teksten bewegen zich tussen werkelijkheid en fictie, ze was zogenaamd krankzinnig en ze had net als Mutsaers een moeilijke relatie met haar moeder, die ze in haar werk – bijvoorbeeld in *Dunkler Frühling* (1969) – heeft verwerkt. Dit alles heeft er wellicht toe bijgedragen dat Mutsaers Zürn in haar ‘familie van papier’ heeft opgenomen.

Om dit stuk over het anagram af te sluiten zal ik kort ingaan op de dankrede die Mutsaers in 1992 in Den Haag heeft gehouden naar aanleiding van de uitreiking van de Jan Greshoff-prijs die Mutsaers was toegekend voor haar essaybundel *Kersebloed*. De dankrede begint op een opvallende, maar voor Mutsaers typerende manier, te weten met een opsomming van raadselachtige woorden:

slok de beer  
 boks de leer  
 los de beker  
 bedelkoers  
 boedelkers  
 okselbreed  
 broekslede  
 leedbokser  
 bordesleek  
 koersbeeld  
 klerebodes  
 bloedkeers  
 de bereklos  
 de boskerel  
 de krolse eb  
 rek de bloes  
 keer de blos (Mutsaers 2002: 132)

Nadien ontsluit Mutsaers het geheim: de vreemde woorden en woordcombinaties zitten allemaal besloten in de titel *Kersebloed*<sup>286</sup>. De opgesomde woorden zijn anders gezegd allemaal

---

des Niemals, im Bitten: wache, wie ich. Ich  
 weiss, wie ich macht man die Liebe nicht.

Unica Zürn geciteerd in ‘Unica Zürn. Die Ruhe im Unglück’.

<http://www.medienaesthetik.de/monogr/zuern.html> [22 november 2005].

<sup>283</sup> ‘Unica Zürn. Die Ruhe im Unglück’.

<http://www.medienaesthetik.de/monogr/zuern.html> [22 november 2005].

<sup>284</sup> Zürn heeft niet alleen geschreven, maar ook veel getekend. Lutz (2003: 22) stelt echter dat haar tekeningen in de wetenschap worden verwaarloosd: ‘Ich spreche so ausschließlich von der germanistischen Sekundärliteratur, weil die Kunstgeschichtsforschung Unica Zürn als eigenständige Künstlerin meines Wissens bis heute nicht zur Kenntnis genommen hat’.

<sup>285</sup> Cf. ‘Niet echt oud – in feite is Unica nooit ouder dan tien jaar geworden’ (Mutsaers 1999 : 227).

<sup>286</sup> Ook met de letters uit *Hazepeper* vormt Mutsaers een anagram: Zeehapper (Kregting 2000: 17).

anagrammen, het zijn de ‘mots sous les mots’, de woorden onder het woord ‘kersebloed’. Goed beschouwd is Mutsaers’ opsomming dan ook een soort anagramgedicht, ook al is dit gedicht minder complex dan de eerder besproken anagramgedichten van Zürn, die doorgaans een hele zin als openingsregel hebben. In Mutsaers’ anagramgedicht primeert het speelse. Andermaal blijkt haar fascinatie voor het spelen met de taal. Door de herhaling van de klanken lijkt dit ‘gedicht’ op muziek. Deze speelse manier om haar dankrede te openen is typerend voor Mutsaers. Ze geeft geen theoretische interpretatie van haar essaybundel en levert geen traditionele dankrede, maar ‘performt’ wat ze ook in haar boeken doet: spelen en experimenteren met de taal.

Mutsaers stelt (2002: 132) dat de anagrammen ‘de knalrode navelstreng’ van *Kersebloed* vormen. De vreemde woorden uit het ‘gedicht’ vormen echter ook de leidraad van de dankrede zelf, Mutsaers smokkelt immers een aantal van de anagrammen binnen in haar dankwoord. Zo lezen we een zin als: ‘Dit zou nog geen ramp zijn als niet elke schrijver, elke leedbokser met de pen, hoe zwart hij zichzelf ook omfloerst, juist dolgraag okselbreed *gezien* zou willen worden<sup>287</sup> (2002: 132). En later vertelt ze dat de hoofdfiguur van *Kersebloed* op zoek is naar de ‘boskerel’. Dit procédé is typisch voor haar ‘speelse poëtica’.

Het absurdistische anagramgedicht aan het begin van de dankrede sluit goed aan bij de rest van de tekst. In verband met haar fascinatie voor België en de Belgen stelt ze: ‘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). Ook hier blijkt haar voorkeur voor het muzikale van de taal. De klankrijke woorden ‘kotje van rokkedonder’ en ‘Pimpampoentje’ herinneren aan woordcombinaties als ‘rek de bloes’ en ‘keer de blos’. Mutsaers werkt haar voorkeur voor de vorm, het poëtische boven de ‘inhoud’ - (en haar eerder gesignaleerde voorkeur voor ‘de stukjes en de beetjes’ boven het ‘grote gebaar’ - in haar dankwoord verder uit. Ze citeert daarbij Ponge: ‘Als ik verkozen heb te spreken over het lieveheersbeestje, dan is dat uit afkeer van ideeën’ (geciteerd in 2001: 133). Men zou kunnen stellen dat Mutsaers’ dankrede voor de Jan Greshoff-prijs helemaal in de lijn ligt van het boek waarvoor ze de prijs heeft gekregen. Het is immers even grillig en digressief als *Kersebloed* zelf. Zo gaat ze op nauwelijks vier pagina’s in op het belang van boektitels, haar fascinatie voor België en de Belgen, het belang van kachels, het idee dat *Kersebloed* eigenlijk een verkapte roman is, het uitsterven van Sint Nicolaas en het Stedelijk Gymnasium van Utrecht. De tekst staat helemaal in het teken van het ‘Maar ik dwaal af’ (2002: 133). Het ‘ver-rückte’, ver-rukkende procédé van het anagram past uiteraard bij een dergelijke grillige schriftuur.

Eerder ben ik ingegaan op de raadselachtige dimensie van het anagram. Ook deze dimensie vindt men in de dankrede terug. Zo schrijft Mutsaers dat de hoofdpersoon van *Kersebloed* een

---

<sup>287</sup> De schrijver wordt hier wellicht een ‘leedbokser met een pen’ genoemd omdat schrijvers volgens Mutsaers de pen als wapen gebruiken om zich tegen onrechtvaardigheden te verzetten. Het woord ‘leed’ roept hier ook het traumatische, pijnlijke op. De schrijver heeft het soms moeilijk, maar hij geeft niet op. Integendeel, hij bokst.

zoektocht onderneemt naar de boskerel. Wat met ‘boskerel’ wordt bedoeld is niet echt duidelijk. Wel blijkt Mutsaers de ‘boskerel’ op een zijdelingse manier met zichzelf in verband te brengen. Ze schrijft immers: ‘Deze boskerel die met al zijn takkenbossen dé drager van de eeuwige vlam had kunnen zijn, bestaat natuurlijk niet en wordt derhalve niet gevonden’ (2001: 133). Het woord ‘takkenbossen’ roept de naam ‘Mutsaers’ op. Mutsaers schrijft over de ‘boskerel’: ‘Wel krijgt zijn [van de boskerel] vlam gestalte in allerlei personages die de hoofdfiguur onderweg tegenkomt, zodat die hoofdfiguur na afloop kan bogen op een nieuwe, zij het grotendeels papieren familie’ (2001: 133). De ‘boskerel’ doet denken aan Mutsaers die gestalte krijgt via allerlei personages.

Het ‘anagramgedicht’ en de binnengesmokkelde anagrammen in Mutsaers’ dankrede zijn zoals gezegd in de eerste plaats speels en geheimzinnig / raadselachtig. Daarnaast is ook het subversieve van belang. Mutsaers gebruikt het procédé immers ook om betekenis te deconstrueren en een *andere* betekenis, een ‘Hinterunsinn’ te scheppen. ‘Hinterunsinn’ prefereert Mutsaers over het algemeen boven ‘Tiefsinn’<sup>288</sup>, diepzinnigheid. Ze houdt dan ook bewust geen ernstige, traditionele dankrede, maar levert een speelse tekst. Mutsaers’ grillige discours, dat gekenmerkt wordt door associaties, anagrammen, vreemde woordcomposita, woordspelletjes<sup>289</sup> en muzikaal-poëtische woorden staat diametraal tegenover een rationeel, theoretisch-intellectualistisch discours. Zoals vaak roept ze met haar ontregelende procédés een creatieve, vrolijke, ‘anarchistische’ ‘Gegenwelt’ op. Het anagrammeren heeft bij Mutsaers dus ook subversieve effecten.

## 6 ‘Van tekst tot vacht’<sup>290</sup>. Dierwordingen en vluchtlijnen in Mutsaers’ schriftuur

To write is to flee, to make flee, to be delirious, to leave the track, to betray, to become, to conjoin flows, to form assemblages, to deterritorialize. But more than anything, to write is to trace a line of flight and thereby engage the line of an anorganic life, a line-between toward health and new possibilities for living (Borgue 2003: 192).

Eerder heb ik laten zien dat Mutsaers zich door Deleuzes rizoombegrip heeft laten inspireren. In het laatste essay van *Paardejam*, ‘Als het woord vlees wordt, hinnikt het paard’, heeft ze (1996: 209) het over een ander Deleuziaans begrip, met name over ‘wordingen’. Uit haar stuk blijkt dat ze dat begrip heel fascinerend en vruchtbaar vindt. Andermaal put ze dus uit Deleuzes ‘gereedschapskist’. Aangezien het wordingsbegrip Mutsaers’ creatieve praktijk motiveert – zo noemt ze *Raches rokje* één grote dierwording (Mutsaers 1996: 211) - lijkt het me nuttig het begrip nader onder de loep te nemen. Hierbij zal duidelijk worden dat het begrip van de ‘wording’ (en het daaraan gekoppelde begrip van de ‘kleine literatuur’) eveneens met Mutsaers’ ambitie om gevestigde categorieën te doorbreken samenhangt.

<sup>288</sup> Recensent Jochen Hörisch schrijft in verband met het anagram: [es] ‘vermeidet witzig jeden Tiefsinn – und entdeckt in der Oberfläche die Tiefen-Grammatik des Tiefsinns’.

<http://www.perlentaucher.de/buch/10550.html> [10 februari 2006].

<sup>289</sup> Zo sluit Mutsaers af met de woorden ‘ik heb bedankt’ (2002: 135).

<sup>290</sup> Mutsaers (1996: 189).



Gilles Deleuze houdt zich in zijn teksten opvallend veel met literatuur bezig<sup>291</sup>. In *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateau* verwijzen hij en Guattari naar meer dan 75 literaire auteurs (Bogue 2003: 1). Verwijzingen naar literaire teksten zijn bij hem niet enkel een middel om theorieën te illustreren, ze maken integrerend deel uit van zijn werk: ‘La pensée philosophique de Deleuze n’a jamais été séparée de la littérature, comme si les découvertes de l’une et de l’autre étaient étroitement liées’ (Colombat 1990: 4). Deleuze formuleert in zijn teksten als het ware een poëtica van het schrijven<sup>292</sup>. Er zijn dan ook verschillende studies over Deleuzes literatuuropvattingen verschenen zoals *Deleuze et la littérature* (Colombat 1990), *Deleuze and Literature* (Buchanan and Marks 2000) en *Deleuze on Literature* (Bogue 2003). Deleuzes poëtica is nogal complex. Hij introduceert immers een hele reeks nieuwe concepten. Ik beperk me er hier toe op twee concepten in te gaan die een fundamentele rol spelen in zijn poëtica: het idee van een ‘minoritaire literatuur’ en het concept van de ‘wording’. Eerst zal ik het hebben over de ‘minoritaire literatuur’.

## 6.1 ‘Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère’<sup>293</sup>. De schrijver als stotteraar

Le langage n’est jamais innocent<sup>294</sup>.

Même celui qui a le malheur de naître dans le pays d’une grande littérature doit écrire dans sa langue, comme un juif tchèque écrit en allemand, ou comme un Ouzbek écrit en russe. Ecrire comme un chien qui fait son trou, un rat qui fait son terrier.<sup>295</sup>

Samen met de psychoanalyticus Félix Guattari schrijft Deleuze in 1975 *Kafka. Pour une littérature mineure*. In deze tekst brengen de twee auteurs een originele, experimentele lectuur van Kafka’s werk en introduceren ze het concept van de ‘littérature mineure’. Ze ontleen het begrip aan Kafka, die het op 25 december 1911 in een notitie van zijn dagboek over ‘kleine Literaturen’ heeft (Bogue 2003: 92). Kafka heeft het daarbij onder meer over de dynamiek van kleine Literaturen en over de hechte band tussen literatuur en politiek in dergelijke literaturen. Het is voornamelijk deze politieke dimensie die Deleuze en Guattari interesseert: ‘Minor literature for Kafka, finally, is literature as it should function in the world, and this is the sense in which Deleuze and Guattari take the term’ (Bogue 2003: 94). De twee filosofen nemen het begrip van Kafka over en vullen het op hun persoonlijke manier in. Voor Deleuze en Guattari (1975: 29) is een kleine of minoritaire literatuur niet de literatuur van een kleine taal, maar de literatuur van een minderheid, die zich van een grote taal, een meerderheidstaal bedient. Een ‘kleine literatuur’ heeft drie kenmerken. Ten eerste een

<sup>291</sup> Zie hierover Buchanan en Marks (2000: 1): ‘It would be impossible to overestimate the importance of literature to Gilles Deleuze’.

<sup>292</sup> ‘Deleuze avoids the pitfalls of writing a literary manifesto. Essentially, Deleuze offers a literary aesthetics, or, in more general terms, an aesthetics of writing’ (Buchanan en Marks 2000: 4).

<sup>293</sup> Proust geciteerd in Deleuze en Parnet (1996 : 11)

<sup>294</sup> Roland Barthes in *Le degré zéro de l’écriture* geciteerd in Van Bastaere (2001: 41).

<sup>295</sup> (Deleuze en Guattari 1975: 33)

sterke deterritorialiseringscoëfficiënt. De meerderheidstaal wordt immers gedeterritorialiseerd<sup>296</sup>. Het tweede kenmerk van een ‘minoritaire literatuur’ is dat binnen een dergelijke literatuur alles politiek<sup>297</sup> is. Ten derde heeft in een ‘minoritaire literatuur’ alles een collectieve waarde. Bij het concept van de ‘minoritaire literatuur’ gaat het om het *gebruik* van de taal:

Such a literature is minor, finally, not because it is the literature of a restricted group (though the political dimension of literature is often most evident in small literatures), nor because it is the literature of a minority (though the effects of linguistic deformation are often striking in the speech and writing of minorities), but because it is the literature of minor usage, of a ‘minorization’ of the dominant power structures inherent in language (Bogue 2003:97).

De tegenstelling ‘groot’, ‘majoritair’ - ‘klein’, ‘minoritair’ heeft dan niet betrekking op twee verschillende talen, maar op twee verschillende manieren om een zelfde taal te gebruiken (Deleuze en Guattari 1980: 131).

Om te begrijpen wat een ‘minoritair’ gebruik van de taal voor Deleuze en Guattari inhoudt, is het belangrijk om eerst kort iets over hun visie op taal te zeggen. De twee auteurs gaan daar onder meer in *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille plateaux* op in. In het vierde hoofdstuk, ‘Postulats de la linguistique’, stellen ze dat taal niet louter communicatief of informatief is, maar altijd met macht te maken heeft, onder meer omdat taal bepaalt hoe de realiteit wordt waargenomen en omdat er regels zijn voor wat op een bepaald moment in een bepaalde taal gezegd mag worden en wat niet. Deleuze en Guattari (1980: 100) gebruiken in verband met de relatie tussen taal en macht vaak de term ‘mots d’ordre’<sup>298</sup>: ‘Le langage n’est ni informatif ni communicatif, il n’est pas communication d’information, mais, ce qui est très différent, transmission de mots d’ordres’. Taal is anders gezegd nooit neutraal, nooit onschuldig: ‘Zelfs vragen, verzoeken en beloftes zijn in wezen bevelen [...] Als ik vraag ‘Hoe laat is het?’, dan geef ik eigenlijk een bevel: ‘Zeg mij hoe laat het is!’ (Van Bastelaere 2001: 135). Ook een grammaticaregel is niet neutraal. Hij is normatief en duidt een machtspositie aan. Kortom, taal is niet neutraal, maar politiek: ‘De taal houdt dan op te functioneren als instrument voor informatieoverdracht, maar is bedoeld *pour obéir et faire obéir*’ en wordt politiek’ (Van Bastelaere 2001: 136).

---

<sup>296</sup> Deterritorialisation – Term often associated with Gilles Deleuze and Félix Guattari that refers to a simultaneous process of fictionalisation, escape from stable states, contiguity, and bifurcation. This process is marked by an eschewing of monolithic ideologies in favour of ‘disjunctive syntheses’ that allow for genuine interconnection. Moreover, the purpose of deterritorialisation as the pursuit or liberation of what Deleuze and Guattari call flows or ‘lines of flight’ is to destabilise the finite idea of corporeality, the subject or the state in potential processes of constant becoming’. (Wolfreys, Robbins, Womack 2002: 25).

<sup>297</sup> Cf. ‘Dans les ‘grandes’ littératures au contraire, *l’affaire individuelle* (familiale, conjugale, etc.) tend à rejoindre d’autres affaires non moins individuelles, le milieu social servant d’environnement et d’arrière-fond; si bien qu’aucune de ces affaires oedipiennes n’est indispensable en particulier, n’est absolument nécessaire, mais que toutes ‘font bloc’ dans un large espace. La littérature mineure est tout à fait différente: son espace exigu fait que chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur la politique’ (Deleuze en Guattari 1975: 30).

<sup>298</sup> Cf. ‘Nous appelons *mots d’ordre*, non pas une catégorie particulière d’énoncés explicites (par exemple à l’impératif), mais le rapport de tout mot ou tout énoncé avec des presupposés implicites, c’est à dire avec des actes de parole qui s’accomplissent dans l’énoncé, en ne peuvent s’accomplir en lui. Les mots d’ordre ne renvoient donc pas seulement à des commandements, mais à tous les actes qui sont liés à des énoncés par une ‘obligation sociale’ (Deleuze en Guattari 1980: 100).

Taal hangt volgens Deleuze en Guattari altijd nauw met de dominante sociale orde samen. Zij bepaalt onze visie op de realiteit. Deze visie op taal impliceert dat ontregelingen van de taal altijd op een indirecte manier de dominante sociale orde subverteren. Kortom, een ‘minoritair’ gebruik van een gevestigde taal komt dus neer op een kritiek op de dominante sociale orde waarbinnen deze taal wordt gesproken en heeft bijgevolg een politieke dimensie. De weerstand die uitgaat van een ‘andere’, ontregelde taal is dus meer dan alleen maar symbolisch: ‘This resistance is more than merely ‘symbolic’, then; it gives writers and readers, speakers and hearers, a way of understanding society according to their own desires and interests, and a different way of affecting one another through speech’ (Baugh in Buchanan en Marks 2000: 48). Deleuze wil ‘een nieuwe taal [...] creëren om op die manier nieuwe relaties met de wereld aan te gaan’. (Posman 2006: 11).

Deleuze haalt in *Kafka. Pour une littérature mineure* en in zijn laatste boek *Critique et Clinique* (1993) herhaaldelijk Prousts bekende citaat uit *Contre Sainte-Beuve* aan dat zegt dat goede boeken in een soort vreemde taal zijn geschreven. Dit idee - dat ‘echte’ literatuur een soort ‘anders’ worden van de taal inhoudt, dat ze de taal ontregelt en aantast - vormt een kerngedachte in Deleuzes poëtica. Hij verwijst dan ook naar soortgelijke uitspraken van andere auteurs waarin telkens de klemtoon op het ‘anders’ worden van de taal en op het ontregelende aspect ervan ligt. Zo verwijst hij naar Beckett (1993: 9), die gaten in de taal wilde boren om te zien of te horen wat erachter hurkt. Elders (1993: 16) citeert hij Proust: ‘La seule manière de défendre la langue, c’est de l’attaquer... Chaque écrivain est obligé de se faire sa langue...’. Duidelijk is dat Deleuzes voorkeur uitgaat naar een literatuur waarin de taal ‘anders’ wordt. Grote auteurs zijn voor Deleuze auteurs die de taal minoriseren (1993: 138), die ze als het ware doen stotteren: ‘Deleuze maakt stotteren los van de louter negatieve, klinische connotaties en stelt het voor als een kritisch-creatief project’ (Posman 2006: 9). Een grote schrijver is volgens hem een schrijver die een vreemde<sup>299</sup> is in zijn eigen taal: ‘il ne mélange pas une autre langue à sa langue, il taille *dans* sa langue une langue étrangère et qui ne préexiste pas. Faire crier, faire bégayer, balbutier, murmurer la langue en elle-même (1993: 138)’. Waarachtige literatuur heeft voor Deleuze dan ook niets met welbespraaktheid<sup>300</sup> te maken: literatuur is het ‘anders’ worden van de taal, is actieve desorganisatie van de taal: ‘The object of minor writing is to make language vibrate, to induce disequilibrium, to activate from within the language itself the lines of continuous variation immanent within its grammatical, syntactic and semantic patterns’ (Bogue 2003: 102). Wanneer een criticus over T. E. Lawrence’s *Seven Pillars of Wisdom* schrijft dat dit geen Engels is, dan is dat voor Deleuze het mooiste compliment dat men een auteur kan maken.

Maar hoe kan men in zijn eigen taal een vreemde worden? Hoe slaagt een schrijver erin de taal te doen stotteren? Hoe vindt een auteur ‘zijn’ stijl? Volgens Deleuze bestaan er vele

<sup>299</sup> Cf. ‘Etre bilingue, multilingue, mais dans une seule et même langue, sans même dialecte ou patois. Etre un bâtard, un métis [...] C’est là que le style fait langue’ (Deleuze en Guattari 1980: 124).

<sup>300</sup> ‘Tant bien dire n’a jamais été le propre ni l’affaire des grands écrivains’ (Deleuze 1993: 150).

verschillende mogelijkheden om een taal te minoriseren. Elke auteur moet zijn eigen stijl vinden, hij moet op zoek gaan naar zijn eigen procédés om de taal vreemd te maken. Deleuze noemt in zijn besprekingen van literaire teksten enkele voorbeelden van auteurs die erin geslaagd zijn om een gevstigde taal op de een of ander manier te ‘minoriseren’. Zo gaat hij uitvoerig in op de schriftuur van Kafka. Kafka bevond zich in een bijzondere situatie. Hij behoorde immers tot de tien percent van de Praagse bevolking die het Duits als moedertaal hadden. Praags Duits wordt getypeerd door een aantal kenmerken, zoals het verkeerde gebruik van voorzetsels en van reflexieve voornaamwoorden en het gebruik van algemene in de plaats van meer specifieke woorden (bijvoorbeeld ‘geben’ in plaats van ‘setzen’, ‘stellen’, ‘legen’, ‘abnehmen’) (Deleuze en Guattari 1976: 33). In Kafka’s schriftuur vindt men deze kenmerken terug, maar hij gebruikt deze ‘misvormingen’ van de taal op een creatieve manier en deterritorialiseert op deze wijze de Duitse taal. De taal verliest bij Kafka dardoor soms haar referentiële functie en is dan nog slechts een soort ruisen of vibreren, zoals bij Gregor Samsa, de protagonist van *Die Verwandlung*, die uiteindelijk alleen nog maar kan piepen, of bij Josefina de muis uit *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*, die noch zingen noch werkelijk fluiten kan. Kortom, Deleuze en Guattari zien Kafka’s literatuur als een ‘kleine literatuur’ omdat de Duitse taal door zijn bijzondere gebruik<sup>301</sup> van deze taal ontregeld wordt. Dit ‘minoritaire’ gebruik van de taal heeft zoals gezegd politieke effecten.

Deleuze noemt nog meer schrijvers die erin geslaagd zijn om een meerderheidstaal te ‘minoriseren’. Zo verwijst hij naar Artauds ‘cris-souffles’, Célines afgehakte uitroepen in *Guignols Band*, en de ontbinding van de taal in Célines *Voyage au bout de la nuit* (1993: 16), Gherasim Luca’s ‘Passionément’<sup>302</sup>, dat hij als een voorbeeld van ‘stotteren’ beschouwt, en het stotteren bij Samuel Beckett: ‘Less best. No. Naught best. Best worse. No. Not best worse. Naught not best worse. Less best worse. No. Least. Least best worse’ (Beckett in Bogue 2003: 101). Deleuze maakt in verband met het thema van de ‘minoritaire literatuur’ vaak een onderscheid<sup>303</sup> tussen de Franse en de Anglo-Amerikaanse literatuur. Terwijl hij de meeste Franse auteurs tot de ‘grote literatuur’ rekent, vindt hij onder de Anglo-Amerikaanse auteurs veel meer ‘minoritaire schrijvers’, zoals Charlotte en Emily Brontë, Herman Melville, Lewis Carrol, James Joyce, Virginia Woolf, D. H. Lawrence en Samuel Beckett (Kenneth Surin in Buchanan en Marks 2000: 167-168). Terwijl in de Franse literatuur veel geïnterpreteerd wordt, wordt er volgens Deleuze in de Anglo-Amerikaanse

<sup>301</sup> Kafka zelf schrijft in verband met zijn vervreemdende schriftuur: ‘Kein Wort fast, das ich schreibe, passt zum andern, ich höre, wie sich die Konsonanten blechern aneinanderreiben, und die Vokale singen dazu wie Ausstellungsneger’ (Kafka geciteerd in Deleuze en Guattari 1976: 33).

<sup>302</sup> Het bekende gedicht van de Frans-Roemeense auteur Luca (1913-1994) luidt:

‘Passioné nez passionem je

je t’ai je t’aime je

je je jet je t’ai jetez

je t’aime passionem t’aime’ (Luca in Deleuze 1993: 139). Hier blijkt hoe hij de taal stotteren laat.

<sup>303</sup> Voor een uitgebreide lijst van de verschillen tussen de Franse en de Anglo-Amerikaanse literatuur zoals Deleuze ze ziet zie Kenneth Surin in (Buchanan en Marks 2000: 169).

literatuur meer geëxperimenteerd. Het is duidelijk dat zijn voorkeur uitgaat naar de ‘experimentele’ Anglo-Amerikaanse literatuur.

Een taal ‘minoriseren’ impliceert ook de referentiële functie van de taal gedeeltelijk uitschakelen, zodat de taal tegen een grens, tegen een buiten aangaat. De resulterende taal lijkt een beetje op muziek<sup>304</sup>, ze is doordrongen van een ‘worden’. Het lijkt zelfs alsof de taal dier wordt (Deleuze 1993: 73).

Deleuze en Guattari brengen het concept van de ‘minoritaire literatuur’ ook in verband met de modernistische avant-garde. Het modernisme wordt door sommigen als een apolitieke beweging beschouwd, en hun experimenten met de taal vaak als louter formele spelletjes met de taal. Deleuze en Guattari zien dat anders: ‘in linking minority and modernist practices, Deleuze and Guattari insist that such writers as Artaud and Beckett are political writers, that *cris-souffles* and fragmenting iterations are forms of social invention and interactions with power’ (Bogue 2003: 113).

Een laatste punt dat ik in verband met het concept van de ‘minoritaire literatuur’ wil bespreken is Deleuzes idee van een volk dat ontbreekt<sup>305</sup>. Het probleem van de ‘kleine’ schrijver’ is volgens hem dat de bestaande sociale orde voor hem niet acceptabel is en dat een alternatieve samenleving nog niet bestaat: ‘Literature is a concern of the people, but as Paul Klee remarks, ‘the people are lacking’ (Bogue 2003: 109). Voor Deleuze is schrijven dan ook het verzinnen, het creëren van een alternatieve samenleving die ontbreekt, die nog niet bestaat: ‘If writers find existing configurations of social relations unacceptable, their only option is to induce a metamorphosis of the established forms of the social field, with no guarantee that the result will be a more acceptable community’ (Bogue 2003: 110). De schrijver bevindt zich volgens Deleuze en Guattari (1976: 26) in een geprivilegieerde positie om een dergelijke alternatieve gemeenschap te scheppen, hij staat immers sowieso in de marge of zelfs buiten de geëtablerde samenleving.

Ik hoop dat uit mijn bespreking van het concept ‘minoritaire literatuur’ duidelijk wordt dat een aldus opgevat schrijven politieke effecten heeft en dat het tot een functionele ontregeling van de taal leidt. De deterritorialisering van de taal wordt hier immers bewust ingezet om vluchtwegen te scheppen.

## 6.2 De schrijver als tovenaar. Over ‘wordingen’

La honte d’être un homme, y a-t-il une meilleure raison d’écrire? (Deleuze 1993: 11)

Il y des devenirs-nègre dans l’écriture, des devenirs-indien, qui ne consistent pas à parler peau-rouge ou petit nègre. Il y a des devenirs-animaux dans l’écriture, qui ne consistent pas à imiter l’animal, à ‘faire’ l’animal, pas plus que la musique de Mozart n’imite les oiseaux, bien qu’elle soit pénétrée d’un devenir-oiseau. (Deleuze et Parnet 1996: 55)

---

<sup>304</sup> ‘Il y a beaucoup d’indices ou de procédés divers que l’écrivain peut tendre à travers la langue pour en faire un style. Et chaque fois qu’ une langue est soumise à de tels traitements créateurs, c’est le langage tout entier qui est porté à sa limite, musique ou silence’ (Deleuze 1993: 74).

<sup>305</sup> ‘La santé comme littérature, comme écriture, consiste à inventer un peuple qui manque. Il appartient à la fonction fabulatrice d’inventer un peuple’ (Deleuze 1993: 14).

In *Paardejam* omschrijft Mutsaers (1996: 209) een Deleuziaanse wording als een ‘metamorfose naar twee kanten’. Dat is een treffende definitie. Bij een ‘wording’ gaat het immers om een soort kortsluiting, een ontmoeting tussen twee wezens die eigenlijk niets met elkaar te maken hebben en waarbij het ene wezen in het andere verandert en omgekeerd: ‘C’est plutôt une rencontre entre deux règnes, un court-circuitage, une capture de code où chacun se déterritorialise’ (Deleuze en Parnet 1996: 55). Er bestaan verschillende vormen van wordingen. Zo heeft Deleuze het vaak over dierwordingen. Bij een dergelijke metamorfose naar twee kanten is het onmogelijk om nog te bepalen waar de grens loopt tussen mens en dier (Deleuze en Guattari 1980: 335). Een wording vindt altijd plaats in het midden: ‘Un devenir n’est ni un ni deux, ni rapport des deux, mais entre-deux, frontière ou ligne de fuite’ (Deleuze en Guattari 1980: 360). Bij een ‘wording’ verschuift de klemtoon van het ‘zijn’ naar het ‘worden’. Deleuze en Guattari geven in hun teksten verschillende voorbeelden van ‘wordingen’. Een voorbeeld dat ze herhaaldelijk noemen, is de ontmoeting tussen wesp en orchidee<sup>306</sup>, die uitmondt in het wesp-woorden van de orchidee en het orchidee-woorden van de wesp.

In hun uiteenzettingen over ‘wordingen’ beklemtonen Deleuze en Guattari steeds weer dat een ‘wording’ niets te maken heeft met nabootsing of identificatie<sup>307</sup>: ‘Devenir, ce n’est jamais imiter, ni faire comme, ni se conformer à un modèle’ (Deleuze en Parnet 1996: 8). Het dier-woorden is voor Deleuze en Guattari (1976: 50) geen symbolisme en geen allegorie. Het is geen metafoor, maar een metamorfose.

Het ‘worden’ heeft bij Deleuze en Guattari een heel positieve connotatie. Dat komt vooral door het feit dat ‘wordingen’ als een mogelijke uitweg worden opgevat. ‘Wordingen’ leiden tot deterritorialisering en verschaffen volgens Deleuze vluchtlijnen. Opmerkelijk is in ieder geval dat minderheden de dynamiek achter Deleuzes wordingstheorie zijn. Men kan volgens Deleuze immers enkel met een minderheid in een wordingsproces treden. Minderheden zoals vrouwen, kinderen, zwarten, dieren en planten vormen dan ook geprivilegieerde ‘partners’ in een wordingsproces. Vandaar dat er wel vrouw-, kind-, dier-, en plantwordingen zijn, maar geen ‘man-wordingen’: ‘Pourquoi y a-t-il tant de devenirs de l’homme, mais pas de devenir-homme? C’est d’abord parce que l’homme est majoritaire par excellence, tandis que les devenirs sont minoritaires, tout devenir est un devenir minoritaire’ (Deleuze en Guattari 1980: 356). ‘Minoritaire’ heeft hier zoals gezegd niet betrekking op het getal maar eerder op een situatie van onderdrukking. Dat minderheden als feministes, travestieten en kunstenaars zich zo voor Deleuzes wordingstheorie interesseren hangt

---

<sup>306</sup> Sommige orchideeën proberen de vorm van een wesp aan te nemen. De insecten denken dat de orchideeën wespen zijn en pogen dan met de bloesems te paren. Zo dragen ze pollen van de ene orchidee naar de andere. Deleuze en Guattari (1980: 360) drukken het als volgt uit: ‘Dans la ligne ou le bloc de devenir qui unit la guêpe et l’orchidée se produit une commune déterritorialisation, de la guêpe en tant qu’elle devient une pièce libérée de l’appareil de reproduction de l’orchidée, mais aussi de l’orchidée en tant qu’elle devient l’objet d’un orgasme de la guêpe elle-même libérée de sa propre reproduction’.

<sup>307</sup> Cf. ‘il ne s’agit pas d’imiter le cheval, de ‘faire’ le cheval, de s’identifier à lui, ni même d’éprouver des sentiments de pitié ou de sympathie’ (Deleuze et Guattari 1980 : 315).

allicht samen met het feit dat minderheden zo'n essentiële rol spelen in deze theorie. Net als het concept 'minoritaire literatuur' een politieke dimensie heeft, zijn ook 'wordingen' voor Deleuze en Guattari (1980: 357) in wezen politiek: 'Devenir-minoritaire est une affaire politique, et fait appel à tout un travail de puissance, à une micro-politique active'.

Er zijn verschillende manieren om 'wordingen' te realiseren. Op één manier komt Deleuze (1993: 11) steeds weer terug - het schrijven: 'L'écriture est inséparable du devenir'. Grote, waarachtige schrijvers – voor Deleuze schrijvers van een 'minoritaire literatuur' – minoriseren een taal, maken hun eigen taal vreemd. Ze doen de taal stotteren en brengen daardoor een proces op gang van anders-worden (Bogue 2003: 6-7). Voor Deleuze impliceert schrijven het doen stotteren van de taal, het creëren van een samenleving die ontbreekt en 'wordingen' (Bogue 2003: 162). Door te schrijven kan een auteur iets anders worden dan schrijver. In die zin is de schrijver een soort tovenaar: 'Si l'écrivain est un sorcier, c'est parce qu'écrire est un devenir, écrire est traversé d'étranges devenirs qui ne sont pas des devenirs-écrivain, mais des devenirs-rat, des devenirs-insecte, des devenirs-loup, etc.' (Deleuze en Guattari 1980: 293-294). De literatuur is voor Deleuze de plek bij uitstek waar 'wordingen' kunnen plaatsvinden. Die worden dan gerealiseerd dankzij de 'stijl' van de schrijver (Colombat 1990: 290). In *Kafka. Pour une littérature mineure* (1975: 15) schrijven Deleuze en Guattari:

Un écrivain n'est pas un homme écrivain, c'est un homme politique, et c'est un homme machine, et c'est un homme expérimental (qui cesse ainsi d'être homme pour devenir singe, ou coléoptère, ou chien, ou souris, devenir-animal, devenir-inhumain, car en vérité c'est par la voix, c'est par le son, c'est par un style qu'on devient animal.

'Stijl' betekent voor Deleuze in zijn eigen taal schrijven als een vreemde, de alteriteit van de taal laten zien. Schrijvenderwijs wordt de auteur een dier, en deze 'wordingen' bieden hem uitwegen, vluchtlijnen uit repressieve structuren: 'Il se peut qu'écrire soit dans un rapport essentiel avec les lignes de fuite' (Deleuze en Parnet 1996: 54). Bij een dergelijke 'wording' winnen beiden, de schrijver en het dier. Ze krijgen immers allebei iets wat ze niet hadden: '*En écrivant on donne toujours de l'écriture à ceux qui n'en ont pas, mais ceux-ci donnent à l'écriture un devenir sans lequel elle ne serait pas, sans lequel elle serait pure redondance au service des puissances établies*' (Deleuze en Parnet 1996: 55).

Deleuze noemt in zijn teksten enkele concrete voorbeelden van 'wordingen' in de literatuur. Zo gaat hij herhaaldelijk in op de diermetamorfosen in het werk van Kafka. In het verhaal *Die Verwandlung*, bijvoorbeeld, metamorfoseert de protagonist Gregor Samsa in een insect. Samsa wordt door verschillende structuren onderdrukt: onder meer door zijn bekrompen familie en door de bureaucratie, zijn werk. Het insect-worden verschaft hem (tenminste tijdelijk<sup>308</sup>) een uitweg: 'Grégoire devient cancrelat, pas seulement pour fuir son père, mais plutôt pour trouver une issue là

---

<sup>308</sup> Het dier-worden verschaft Gregor weliswaar een uitweg, maar op een gegeven moment blijft het dier-worden als het ware steken. De deterritorialisering mislukt en Gregor wacht alleen nog maar op zijn dood (Deleuze en Guattari 1975 : 27).

où son père n'a pas su en trouver, pour fuir le gérant, le commerce et les bureaucrates, pour atteindre cette région où la voix ne fait plus que bourdonner' (Deleuze en Guattari 1975: 24-25). Tegen de onmenselijkheid van bepaalde structuren wordt dan de niet-menselijkheid ingezet: 'devenir coléoptère, devenir chien, devenir singe, 'filer la tête la première en culbutant', plutôt que de baisser la tête et rester bureaucrate, inspecteur, ou juge et jugé' (Deleuze en Guattari 1975: 23). Andere voorbeelden die Deleuze vaak noemt en die ook Mutsaers in *Paardejam* vermeldt, zijn de walviswording van kapitein Achab in *Moby Dick* (Deleuze en Guattari 1980: 298) en de schildpadwording van Lawrence<sup>309</sup> (Deleuze en Guattari 1980: 299) in zijn gedichten. Deleuze heeft het ook over 'wordingen' in Kleists *Penthesilea*, met name het hond-woorden van Penthesilea en het vrouw-woorden van Achilles (1980: 328, 341), de vrouw-wordingen van Lawrence en Miller (1980: 338) en over de 'wordingen' in *The Waves* van Virginia Woolf.

'Wordingen' komen niet enkel in de literatuur voor, maar bijvoorbeeld ook in andere kunstvormen. Deleuze noemt in dit verband de schilderkunst en de muziek. Zingen of componeren, schilderen en schrijven hebben volgens hem uiteindelijk hetzelfde doel: deterritorialisering, 'wordingen' performen (Deleuze en Guattari 1980: 333). Vooral de muziek is volgens Deleuze doordrongen van een streven naar vrouw-woorden of kind-woorden. Toch komen wordingen ook in de schilderkunst vak voor: 'La peinture n'aura jamais cessé d'avoir pour but la déterritorialisation des visages et paysages, soit par réactivation de la corporéité, soit par libération des lignes ou des couleurs, les deux à la fois. Il y a beaucoup de devenirs-animaux, de devenirs-femme et enfant dans la peinture' (Deleuze en Guattari 1980: 370). Deleuze beschouwt Mozart (1980: 373), Schumann (1980: 368) en Klee (1980: 366) als kunstenaars die erin geslaagd zijn om in hun kunst 'wordingen' te realiseren.

Deleuze vindt het schrijven dus zo belangrijk omdat het vluchtlijnen verschaft. Schrijven draagt nieuwe mogelijkheden voor het leven aan: 'L'objet le plus haut de la littérature, suivant Lawrence: "Partir, partir, s'évader... traverser l'horizon, pénétrer dans une autre vie..." (Deleuze en Parnet 1996: 47). Schrijven, 'worden' - niet alleen om uitwegen te vinden, maar ook om nieuwe krachten en wapens te bedenken: 'non pas faire semblant, non pas faire ou imiter l'enfant, le fou, la femme, l'animal, le bègue ou l'étranger, mais devenir tout cela, pour inventer de nouvelles forces ou de nouvelles armes' (Deleuze en Parnet 1996: 11).

### 6.3 'Als het woord vlees wordt, hinnikt het paard'<sup>310</sup>. 'Dierwordingen' bij Mutsaers

Jij verschaft het paard een vluchtlijn en het paard verschaft er een aan jou; en dan maar hopen dat je daarlangs samen ontsnapt. En als je niet ontsnappen kunt, wel, dan ligt er in elk geval een mooi boek.<sup>311</sup>

<sup>309</sup> Cf. hierbij ook de volgende passage die Deleuze en Parnet (1996: 17) citeren uit een brief van D. H. Lawrence: 'Si je suis une giraffe, et les Anglais qui écrivent sur moi des chiens bien élevés, rien ne va plus, les animaux sont trop différents. Vous dites que vous m'aimez, croyez-moi, vous ne m'aimez pas, vous détestez instinctivement l'animal que je suis'.

<sup>310</sup> Mutsaers (1996: 191).



In 'Als het woord vlees wordt, grinnikt het paard', het laatste essay van *Paardejam* heeft Mutsaers het expliciet over Deleuzes wordingstheorie. Mutsaers' fascinatie voor 'wordingen' hangt ongetwijfeld samen met haar grote dierenliefde en met haar sympathie voor minderheidsposities. Bovendien sluit Mutsaers' 'poëtica van het suggereren' goed aan bij de Deleuziaanse wordingstheorie. Ook het idee dat 'wordingen' schrijvers vluchtlijnen en nieuwe wapens bezorgen, lijkt haar bijzonder te interesseren. Ik heb eerder laten zien dat Mutsaers in haar schriftuur op zoek is naar alternatieven voor bestaande structuren en hiërarchieën. De 'wording' lijkt voor haar zo'n strategie te zijn.

Deleuze laat aan de hand van concrete voorbeelden weliswaar zien wat een 'wording' is, maar hij legt nergens expliciet uit wat een schrijver moet doen om iets anders te 'worden'. Hij stelt dat een schrijver zijn eigen procédés moet vinden waarmee hij een vreemde kan worden binnen zijn eigen taal, waarmee hij de taal aan het stotteren kan brengen. In overeenstemming met haar 'poëtica van het suggereren' vindt Mutsaers (1996: 211) het juist goed dat Deleuze in zijn teksten geen kant-en-klaar recept voor het worden geeft: 'Geheimen van de smid mogen desnoods worden meegedeeld, ze mogen nooit en nimmer worden uitgelegd of verklaard'. Zo'n recept zou dan ook in tegenstelling zijn met het wordingsconcept.

Mutsaers introduceert het thema van de 'wordingen' weliswaar pas aan het einde van *Paardejam*, maar eigenlijk is de hele bundel doortrokken van het verlangen om een dier te worden, van pogingen tot 'dierwording'. Ik zal aan de hand van enkele concrete voorbeelden laten zien dat het motief van de metamorfose als een 'rode draad' door de hele bundel loopt. Ik heb reeds gewezen op het gegeven dat dieren in alle essaybundels van Mutsaers een grote rol spelen, maar in *Paardejam* komen wel opvallend veel dieren aan bod. Reeds in een van de motto's bij *Paardejam* (1996: 7), een citaat van Elias Canetti, wordt het vitale belang van het bestaan van dieren voor de mens gethematiseerd en is er sprake van 'metamorfosen':

*Het gedijen van de wereld hangt ervan af of men meer dieren in leven houdt. Maar die welke men niet voor praktische doeleinden nodig heeft, zijn de belangrijkste. Iedere diersoort die sterft, maakt het minder waarschijnlijk dat wij leven. Alleen met hun gedaanten en stemmen voor ogen kunnen wij mensen blijven. Onze gedaanteveranderingen verslijten als de oorsprong ervan uitdooft.*

Volgens Walter beschouwt Canetti dieren als leermeesters van de mensen: 'de dieren hebben de mens geleerd zijn mogelijkheden te ontdekken. Ze toonden hem wat leven is. Hij heeft geleerd hoe rijk, divers, onvoorspelbaar, en altijd weer verwonderlijk het leven is waaraan hij deelneemt. Kijkend naar dieren vond de mens zichzelf terug'<sup>312</sup>. Vandaar ook dat het uitsterven van diersoorten volgens Canetti een catastrofe is voor de mensen. De gedachte dat dieren voor de metamorfosen van mensen onmisbaar zijn, spreekt niet alleen uit dit citaat van Canetti, maar ook uit Mutsaers' hele essaybundel. Wanneer men de inhoudsopgave van *Paardejam* bekijkt, springen meerdere titels in

---

<sup>311</sup> Mutsaers (1996: 210).

<sup>312</sup> Walter Weyns: 'Elias Canetti en het geheim van de dieren'.

<http://users.skynet.be/streven/artikels/WeynsCanetti.htm> [16 augustus 2005].

het oog die aan het wordingsconcept gerelateerd kunnen worden. De bundel bevat vier reeksen. Drie daarvan dragen een titel die naar dieren (dierwordingen) verwijst: ‘Vurige vachten en donzen omhulsels’, ‘Vogels van andere pluimage’, ‘Van tekst tot vacht’ (1996: 5).

In het essay ‘Fik & Snik’ stelt Mutsaers dat de schilder Bonnard een hondeblik had. Haar essay laat zich dan ook lezen als een pleidooi om eens van perspectief te veranderen en met een hondeblik naar de wereld te kijken: ‘Via de hondeblik om je heen kijken, dat geeft de dingen kleur’ (Mutsaers 1996: 27). Ook uit ‘Woorden schieten te hond’ spreekt het verlangen naar dierwording: ‘Of ben ik de enige die de gave van het woord graag cadeau zou doen voor een buik met hondehaar?’ (1996: 52). In ‘Dos Kelbl’ (het kalf) lezen we Mutsaers’ bespiegelingen over een foto van een lijdend kalf. Ze verwijst in haar stuk naar het lied ‘Dos kelbl’<sup>313</sup>, dat de Poolse jood Jtschak Katsenelson in 1942 schreef nadat zijn vrouw en zijn zonen in Auschwitz waren vermoord. Het essay eindigt met een oproep van Mutsaers aan de lezer tot kalf-wording: ‘Vereenzelvig u niet, wórdt kalf’ (1996:64). In ‘Lupus lupu homo’ houdt Mutsaers een pleidooi voor de fabels van La Fontaine, die ze leest als verhalen over mensen die in dieren veranderd zijn. Ze noemt deze metamorfosen fantastisch (1996: 66). Keer op keer duikt in *Paardejam* het motief van de metamorfose van een mens in een dier op.

In een ander essay uit *Paardejam* heeft Mutsaers het over de schrijver Francis Ponge. Ponge behoort tot haar lievelingskunstenaars. Dat komt onder meer door zijn ‘poëtica’. De ‘dingendichter’ Ponge heeft het zich tot doel gesteld om de sprakeloze dingen een stem te geven. In zijn bundel prozagedichten *Le partis pris des choses* kruipt hij als het ware in verschillende dingen en dieren. Op die manier beschrijft hij niet de dingen en dieren, maar schrijft hij ze. Hij poogt in zijn schriftuur om de eigenschappen van de dingen op de tekst over te dragen. Hij probeert de essentie van de dingen te vatten, zonder versleten clichétaal te gebruiken. Ik citeer een passage uit *L’Orange* (uit *Le partis pris des choses*) om te laten zien hoe Ponge probeert het ding, in dit geval een sinaasappel, geleidelijkaan te omsingelen:

Comme dans l’éponge il y a dans l’orange une aspiration à reprendre contenance après avoir subi l’épreuve de l’expression. Mais où l’éponge réussit toujours, l’orange jamais: car ses cellules ont éclaté, ses tissus se sont déchirés. Tandis que l’écorce seule se rétablit mollement dans sa forme grâce à son élasticité, un liquide d’ambre s’est répandu, accompagné de rafraîchissement, de parfum suaves, certes, - mais souvent aussi de la conscience amère d’une expulsion prématurée de pépins. (Ponge 1979 : 43-4)

Met Deleuze zou men het hier over een ‘sinaasappelwording’ kunnen hebben. Vanuit dit perspectief bekeken bevat *Le partis pris des choses* ook een ‘vlinder-wording’ en een ‘slak-wording’. In ‘Zeep genaamd Ponge’ laat Mutsaers haar fascinatie blijken voor Ponges bijzondere benadering van dingen, voor zijn ‘wordingen’.

Ook in ‘Dubbelgeroofde veren’ uit *Paardejam* gaat het over wordingen. In dit essay heeft Mutsaers het over een tentoonstelling van allerlei voorwerpen die Indianen uit veren hebben vervaardigd. Ze stelt daarbij dat elke Indiaan in zijn hart een vogel wil zijn (1996: 171). Zo bekeken

---

<sup>313</sup> Dit liedje over een kalf dat beter een vogel was geweest omdat men vogels niet kan vastbinden, speelt ook in *Rachels rokje* een rol. Verderop zal ik laten zien dat het lied ook in Mutsaers’ roman een ‘wording’ oproept.

is het opsmukken met veren van de Indiaan een poging tot ‘vogelwording’<sup>314</sup>: ‘Misschien wil iedereen in zijn hart wel een vogel zijn – anders was men niet zo tuk op pluimpjes of veren in de kont – maar de Indianen zijn de enigen die dat verlangen met inzet van hun hele wezen in praktijk hebben gebracht’ (Mutsaers 1996: 171). In het poëtische ‘Zo steels als een zwaluw’ stelt Mutsaers (1996: 147) dat ze wil schrijven zoals een zwaluw vliegt: ‘Zijdelings, verstolen, verglijdend en verholen. Rakelings als de nachtzwaluw. Steels, ja stééls zo wou ik schrijven’. Schrijven wordt hier dus voorgesteld als een soort ‘zwaluw-wording’. In *Zeepijn* gaat Mutsaers (1999: 48) in op Henri Michaux’ komische poging tot zeewording. Michaux’ *La vie dans les plis* (1949) bevat een fragment met de titel ‘Comme la mer’. Het fragment bevat volgende passage die Mutsaers een poging tot zeewording noemt: ‘Souvent il arrive que je me jette en avant comme la mer sur la plage. Mais je ne sais encore que faire. Je me jette en avant, je reviens en arrière, je me jette à nouveau en avant’ (Michaux 1949: 32). Andermaal spreekt Mutsaers haar waardering uit voor een schrijver die via het schrijven iets anders probeert te worden.

Het laatste voorbeeld van een poging tot dierwording in *Paardejam* dat ik hier zou willen bespreken, is Mutsaers’ tekst ‘Pegasisch’. Het betreft een korte, maar zeer gelaagde tekst. Eerder (hoofdstuk 1 punt 3) heb ik het verhaal geïnterpreteerd als een poëtische tekst over ‘literaire lichtheid’. Ik herlees het hier als een poging tot dier(paard)wording. Ter herinnering: ‘Pegasisch’ is het verhaal van een discussie tussen een zeer autoritaire rijmeester en een speelse, grillige leerling over de juiste manier van paardrijden. Het gaat daarbij onder meer om de vraag of het dragen van een echte rijbroek met flappen opzij absoluut noodzakelijk is bij het paardrijden. Het verhaal eindigt met de ‘moraal’ dat het niets uitmaakt wie in deze discussie nu eigenlijk gelijk heeft. Cruciaal voor het paardrijden is alleen dat ruiter en paard samen de lucht in gaan. Op een eerste niveau gaat deze tekst over paardrijden. Men kan hem echter ook poëtisch lezen. Pegasus is immers het symbool van de dichtelijke fantasie. De laatste zin van ‘Pegasisch’ luidt: ‘Eindelijk begrijpt ze het: de rijbroek geeft het paard vleugeltjes en het paard geeft die vleugeltjes aan jou. Is het het idee of is het het gevoel? Wat maakt het uit. Als je maar de lucht in gaat’ (Mutsaers 1996: 187). In deze passage is er sprake van een bijzondere wisselwerking tussen ruiter en paard, die men met Deleuze als een ‘wording’ zou kunnen omschrijven. De laatste zin van ‘Pegasisch’ roept overigens een andere centrale zin uit *Paardejam* (1996: 210) op. In verband met het Deleuziaanse wordingsconcept en het idee van de ‘paard-wording’ van een schrijver stelt Mutsaers enkele bladzijden verderop: ‘Jij verschaft het paard een vluchtlijn en het paard verschaft er een aan jou, en dan maar hopen dat je daarlangs samen ontsnapt’. Vanwege de duidelijke parallellen lijkt het mij interessant om de twee zo-even geciteerde passages met elkaar te verbinden. Ik lees ‘Pegasisch’ dan ook als een poëtische

---

<sup>314</sup> Het motto van ‘Dubbelgeroofde veren’ is overigens een citaat van Franz Kafka dat men ook aan het thema van de ‘wordingen’ (een ‘indiaan-wording’) kan relateren: ‘Als je toch eens Indiaan was, meteen op je hoede, en op het hollende paard, scheef in de lucht, altijd weer trilde over de trillende grond, tot je de sporen vergat, want er waren geen sporen, tot je de teugels wegsmeet, want er waren geen teugels, en nauwelijks het land voor je als glad gemaakte heide zag, al zonder paardenek en zonder paardehoofd’ (Kafka geciteerd in Mutsaers 1996: 169).

tekst over ‘literaire lichtheid’<sup>315</sup> – de tekst gaat ten slotte over de lucht in gaan, over licht worden – en als een tekst over ‘wordingen’ en de vluchtlijnen die ze kunnen verschaffen.

In ‘Als het woord vlees wordt, hinnikt het paard’ vergelijkt Mutsaers net zoals in ‘Snik & Fik’ tekst en beeld. In dit verband vergelijkt ze schilderijen van paarden met ‘paarden-gedichten’. Voorts legt ze een houtsnede van Masereel waarop een vader<sup>316</sup> zijn dochtertje op zijn rug draagt naast een gedicht van Marieke Jonkman dat een soortgelijke situatie uitbeeldt. Mutsaers houdt erg van de houtsnede, maar op het gedicht raakt ze nooit uitgekeken, het is zo complex en raadselachtig dat het van alles bij haar oproept. De complexiteit, de samenhang, de kracht van woorden maakt dat ze de tekst uiteindelijk spannender vindt. Ze geeft nog een tweede voorbeeld om dit te illustreren. Ze contrasteert het schilderij *Blue Horse* van Jan Cremer, dat een huilend paard uitbeeldt, met het gedicht *Behandel de paarden met zachtheid* van Majakovski. Het einde van de passage uit Majakovski’s gedicht die Mutsaers citeert, luidt: ‘Kindje toch, / zijn we niet allen zo’n beetje paarden ?/ Elk naar zijn aard zijn we allemaal paard’ (geciteerd in Mutsaers 1996: 200). Andermaal roept Mutsaers dus het motief van de ‘paardwording’ in *Paardejam* op. Ze stelt dat de lezer bij het lezen van dit gedicht eerst in een ‘paardje naar zijn aardje’ verandert en in een latere strofe in een veulen. Ze concludeert dat de beeldende kunst niet in staat is om dergelijke metamorfosen teweeg te brengen: ‘Begrijp me goed, de beeldende kunst heeft vele mogelijkheden. Het gaat me hier echter niet om wat zij wél vermag, maar om wat zij níet vermag, en als je nu eenmaal graag een veulen bent...(1996: 201)’. Mutsaers’ besprekingen van de verschillende kunstvormen zeggen iets over haar eigen aspiraties. Ze wil schrijvenderwijs iets ‘anders’ worden en met haar schriftuur ook anderen tot ‘wordingen’ inspireren. Ook in *Rachels rokje* spelen ‘wordingen’ een cruciale rol. Alvorens op de metamorfosen in die roman in te gaan, zal ik echter nog kort wijzen op een reeks andere ‘wordingen’ in Mutsaers’ werk.

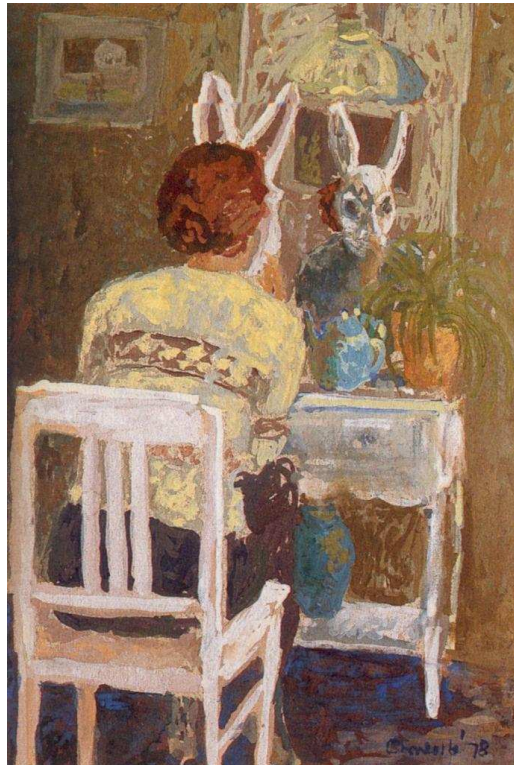
In de eerste plaats zijn er een aantal ‘haaswordingen’. Zoals bekend begint Mutsaers’ *Hazepeper* (1985: 9) met de wens dat ze *Mutshaas* zou heten. Ik heb laten zien in hoeverre het vernoemen van de naam Mutsaers tot *Mutshaas* vluchtlijnen verschaft (hoofdstuk 2.3). *Hazepeper* laat zich dan ook als een Deleuziaanse ‘dierwording’ lezen. De haas komt niet alleen in *Hazepeper* aan bod, hij was ook al op Mutsaers’ schilderijen te zien. Niet toevallig zijn ook deze tekeningen eigenlijk ‘haaswordingen’: Op *Lepus Timidus* (1979) staat een vrouw met een hazenmasker. Ook in *Kersebloed* wordt het hazenmotief weer opgepakt. Weer gaat het daarbij om een soort haaswording. Het stuk ‘Haken en kruisen’ begint immers met een gedicht van Marko Fondse: ‘Die altijd wordt gejaagd / zou die verlegen zijn? / -beeld van de ziel / die haken slaat / waar anderen kruisen. / O,

---

<sup>315</sup> Interessant is wellicht ook Luc Hermans en Bart Vervaecks (2001: 14) feministische interpretatie van de tekst waarbij ze de lichtheid als vrouwelijke lichtheid zien: ‘In de onorthodoxe vertelwijze zou je dan een manier kunnen zien om de (mannelijke) regelvastheid te ondermijnen en om het ietwat zweverige, onvatbare van de (vrouwelijke) lichtheid te verdedigen’.

<sup>316</sup> Hier komt meteen ook het motief van de moeilijke moeder-dochterrelatie weer aan bod: ‘Vaderlijke knie en vaderlijke nek, voor een meisje kan daar geen moederborst aan tippen’ (Mutsaers 1994: 196).

haas te worden- / ironie/ van zielsverhuizing’) (geciteerd in Mutsaers 1990: 101).



Vermeldenswaardig zijn in deze context ook de ‘twee-eenheden’ van mens en dier die in Mutsaers’ schilderijen voorkomen. Ik denk hier aan de reeks *La Belle et La Bête* (een reeks zelfportretten met hond) en *Leda en de Zwaan* (op een schilderij zwemt de zwaan naar de wachtende Leda toe, op een ander schilderij ziet men de zwaan met als hart het hoofd van Leda). Ook de Piëta’s beelden een twee-eenheid uit, tussen Maria en Christus of tussen Stella Maris, de Sterre der Zee, en een vis (symbool voor Christus). Deze schilderijen leggen dus een bijzondere ‘ontmoeting’, een bijzondere vorm van intimiteit tussen mens en dier vast. Ook hier zou men aan een soort wording kunnen denken, bijvoorbeeld het zwaan- worden van Leda en het vrouw- worden van de zwaan. In dit verband kunnen we ook verwijzen naar de door Mutsaers geïllustreerde gedichtenbundel *Kom met een gesis van vleugels*, die 10 gedichten bevat van verschillende auteurs op het thema ‘Leda en de Zwaan’. Mutsaers beeldt de ‘ontmoeting’ tussen Leda en de Zwaan in dit boekje op verschillende manieren uit en heeft een soort motto-gedicht voor de bundel geschreven. Het begin van deze tekst luidt: ‘Het gaat niet om Leda. / Het gaat niet om Zeus met een verenpak / aan. / Het gaat niet over twee mensen maar over / La Belle et la Bête’ (Mutsaers in Gielkens en Tonkens 1987).

Ook de meerduidige titel *Bont. Uit de zoo van Charlotte Mutsaers* verwijst naar Mutsaers’ pogingen tot dierwording. Bont betekent in eerste instantie veelkleurig. Mutsaers’ kleurrijke schilderijen en de opvallend bonte vormgeving van de bundel zorgen ervoor dat *Bont* inderdaad een

heel ‘kleurig’ boek is geworden. ‘Bont’ betekent echter ook heterogeen, en het boek is dan ook een ‘bonte’ verzameling van foto’s, tekeningen, schilderijen, stripverhalen, lezingen, toespraken, essays, krantenartikels en gedichten en anekdotes. Maar natuurlijk kan ‘Bont’ hier ook in de betekenis van vacht worden gelezen. Wie het boek leest, zal snel merken dat dieren er een bijzonder prominente plaats innemen. De titel verwijst echter niet alleen naar het feit dat dieren in het boek een ‘rode draad’ vormen, maar suggereert ook dat het boek als een soort beschermende vacht fungeert die de drager beschermt tegen een vaak koude, vijandige omgeving. Ook de titel *Bont* verwijst dus naar ‘dierwordingspogingen’.

In *Bont* vinden dan ook een aantal ‘dierwordingen’ plaats. Ik denk hier bijvoorbeeld aan Mutsaers’ brief aan Hella Haasse, waarin deze laatste voor haar een *dogbag* meebrengt van een feest en Mutsaers daardoor in een hond metamorfoseert: ‘*eindelijk was ik als hond voor vol genomen*’ (Mutsaers 2002: 37). Het is dan ook niet verbazend dat Mutsaers deze brief afsluit met ‘een stevige poot’ (Mutsaers 2002: 37). In het stukje ‘Gedroomde maaltijd’ dineert Mutsaers samen met de honden en katten van haar geliefde kunstenaars Stevie Smith, Daniil Charms, Louis Ferdinand Céline, Jan Hanlo, Henri Michaux en Franz Kafka. In ‘Brief uit de hemel’ schrijft het fictieve personage Elizabeth Costello een brief aan de auteur John Coetzee. Zoals we eerder hebben gezien schrijft ze deze brief in de gedaante van 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)

Deze brief wordt eveneens afgesloten met een ‘collegiale poot’ (Mutsaers 2002: 41). Ook in het stuk ‘Een poëtische ark van Noach’ laat Mutsaers haar fascinatie voor dierwordingen blijken. Zo schrijft zij bijzonder enthousiast over *Welches Tier gehört zu dir?*, een boek met talrijke gedichten en prozateksten over dieren van bekende auteurs zoals Heine, Majakovski en Tucholsky: ‘Het opmerkelijke aan al die teksten is dat het eigenlijk stuk voor stuk pogingen zijn om de grenzen tussen mens en dier op te heffen’ (Mutsaers 2002: 123). Kortom, ook *Bont* laat zich lezen als een poging tot dierwording, als een poging zich een vacht te schrijven, als een metamorfose ‘van tekst tot vacht’ (Mutsaers 1996: 189).

#### 6.4 ‘Het dier is af!’<sup>317</sup> Metamorfosen in *Rachels rokje*

Iedereen is verzot op de menselijke waardigheid. 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 dierlijkheid gezien? Onmogelijk, daar is zelfs Neurenberg te klein voor. (Mutsaers 1994: 243)

---

<sup>317</sup> Mutsaers (1996: 211).

In het poëtische slottessay van *Paardejam* noemt Mutsaers (1996: 211) *Rachels rokje* ‘één grote dierwording’. Ze vertelt dat ze, toen ze klaar was met het boek, uitriep: ‘Het dier is af’. Zoals ik heb laten zien heeft Mutsaers zich bij het schrijven van haar roman laten inspireren door de Deleuziaanse concepten van de ‘plooi’ en van het ‘rizoom’. Uit *Paardejam* blijkt dat ook Deleuzes wordingstheorie en zijn opvattingen over stijl een inspiratiebron zijn geweest bij het schrijven van deze roman. In wat volgt zal ik een poging doen om de cruciale rol van metamorfosen in *Rachels rokje* te belichten.

Zoals ik in het tweede hoofdstuk heb vermeld vinden in *Rachels rokje* een aantal metamorfosen plaats. Reeds in het motto van de roman, het gedicht ‘Jeugd’ van Marina Tsvetajeva, gaat het om een gedaanteverandering. In het gedicht neemt een lyrisch ik afscheid van haar jeugd: ‘Weldra toverkol en niet meer zwaluw!’ (Mutsaers 1994: 9). Het gedicht roept een thema van *Rachels rokje* op: de volwassen Rachel Stottermaus neemt immers in zekere zin ook afscheid van haar jeugd. Mutsaers alludeert in de roman op het gedicht door de woorden ‘toverkol’ en ‘zwaluw’ weer op te pakken. Zo kijkt Rachel aan het einde van de roman in een spiegel en ziet ze een toverkol (1994: 304).

De metamorfose van zwaluw naar toverkol is niet de enige gedaanteverandering in *Rachels rokje*. Rachel wordt in de roman ook opgevoerd als wild aapje (20), hond (254), wolf (163), kreeft (268), zeemeermin (179), gelaarsde kat (219) en poolster (235), en Douglas metamorfoseert zoals ik eerder heb vermeld in Rachels fantasie in een herenfiets (212). De ingewikkelde relatie tussen Rachel en Douglas wordt in de roman ook verbeeld aan de hand van bekende diersoorten, zoals vogel en muis (96) wolf en schaap, paard en ruiter (56) en hond en baas (53).

De meest cruciale metamorfose van de roman lijkt me echter Rachels verandering in een vogel. Rachel verandert in de roman van een muis in een vogel en van een kalf in een vogel. Een eerste verwijzing naar deze gedaanteveranderingen krijgen we in ‘Plooi twee’. In deze plooi wordt Rachels vader door een raadselachtige vrouw vermoord omdat hij fout was tijdens de Tweede Wereldoorlog. De Duits klinkende achternaam van haar vader wordt Rachels noodlot. De met schuld beladen naam ‘Stottermaus’ zorgt er immers voor dat sommige mensen haar altijd als ‘medeschuldig’ zullen zien. De moordenaar zegt dan ook: ‘Je foute achternaam zal je achtervolgen als een zwarte vlerk’. In deze passage wordt Rachels metamorfose in een vogel aangekondigd. Deze metamorfose blijkt haar echter een uitweg te verschaffen: ‘Het enige wat haar in deze onheilsboodschap dadelijk bevalt is de overgang van muis naar vogel, de belofte van armslag of beter: vlerkerigheid, die daarin besloten ligt’ (1994: 25). Vogel staat voor vrijheid: ‘doordat ze in staat zijn zich van de aarde los te maken en in het onmetelijke zwerk te verdwijnen’ (Mutsaers 1996: 176).

Heeft Rachel de ‘besmette’ naam Stottermaus van haar vader gekregen, het etiket ‘kalf’ wordt haar door haar ongevoelige moeder opgeplakt. De ‘Moeder’ leest op een gegeven moment in

Rachels dagboek een passage waarin ze haar grote passie voor Douglas Distelvink onder woorden probeert te brengen, en schrijft daarop met vette rode letters **KALVERLIEFDE** over de hele pagina (1994: 73). Zo wordt Rachels onuitsprekelijke hartstocht tot kalverliefde gedegradeerd en zijzelf tot een kalf. Maar Rachel zal geen kalf blijven. Kort voor zijn dood schrijft Douglas Rachel een brief. Die brief bevat het eerder vermelde jiddische liedje ‘Dos kelbl’ en de bijbehorende noten. Het liedje gaat zoals gezegd over een kalf dat geslacht moet worden. Het kalf was beter een vrije vogel geweest, bijvoorbeeld een zwaluw, want vogels kan men niet vastbinden, ze kunnen vliegen: ‘Bidne kelblech tut men bindn, / un men schlept sej un men schecht. / Wer’s hot fligl, flit aroif tsu, / is bej kejnem nischt kejn knecht (1994: 311). Douglas moedigt Rachel aan om zich van haar betekenis los te zingen: ‘Maus, wie heeft jou gezegd dat je een kalf moest zijn? Ik niet’ (1994: 310). Rachel neemt Douglas’ voorstel ter harte. Aan het eind van de roman komt ze dan ook *zingend* uit het postkantoor komt en verdwijnt ze op haar fiets<sup>318</sup>. Ze ‘wordt’ vogel. De laatste, intrigerende zin van de roman laat zich dan ook lezen als een allusie op die ‘wording’: ‘Degeen die u voor u heeft is iemand anders’. *Rachels rokje* begint dus niet alleen met een gedaanteverwisseling (in het motto), maar eindigt er ook mee.

Dat Rachels ‘vogelwording’<sup>319</sup> een belangrijk element vormt van de roman wordt ook gesuggereerd door de kaft van de eerste druk, die door Mutsaers zelf ontworpen is. Intussen is het boek al vele malen herdrukt, met verschillende kaften. Op de kaft van de zesde druk staat bijvoorbeeld een foto van Charlotte Mutsaers, op een andere kaft zijn enkel benen<sup>320</sup> en een plooirokje afgebeeld. De kaft van de eerste druk, echter, toont een sprookjesachtige, surreële afbeelding van een grote gele vogel. Op de achtergrond herkent men distels. De vogel en de distels verwijzen allicht naar Douglas Distelvink. In of op de vogel bevindt zich een vrouw die een rode japon draagt met drie punten. De drie punten van haar japon hebben de vorm van een zwaluwstaart. Vogelstaart en rokeinde gaan in elkaar over, zijn één. We zien dus een hybride figuur, half vrouw, half vogel. De gele vogel op de kaft van de roman verwijst dus niet alleen naar Douglas Distelvink, maar ook naar Rachels ‘vogelwording’ aan het einde van de roman.

<sup>318</sup> Het beeld van de fiets roept verschillende associaties op. Ten eerste roept de fiets Douglas op: ‘Want als fiets zul je in me voortleven, vogeltje dat zo mooi zingen kon, als fonkelende herenfiets met alles erop en eraan’ (Mutsaers 1994: 211). De fiets is hier ook een beeld voor Rachels gevleugelde fantasie. Bovendien is een fiets een symbool voor onafhankelijkheid. De fietser kan zich immers met zijn eigen kracht voortbewegen en heeft geen andere hulp nodig: ‘Il [de fietser] peut compter sur lui-même et prendre son indépendance. Il prend la personnalité qui lui est propre, n’étant subordonné à personne pour aller où il veut’ (Chevalier 1969: 105). Aan het einde van *Rachels rokje* maakt Rachel zich vrij van Douglas en begint ze een nieuw leven.

<sup>319</sup> Opmerkelijk is ook dat er zoveel verschillende vogels door de roman vliegen. De vogel is dan ook een sleutelmotief in *Rachels rokje*: de woning van Douglas en Teddy wordt het ‘kraaiennest’ genoemd (Mutsaers 1994: 281). Douglas en Rachel hebben het aan de telefoon over Tiresias, die de taal der vogels verstond (190). Rachel wil promoveren op wat de distelvink in *Madame Bovary* in zijn kooi heeft uitgebroed. Verder komen de vogel Rok uit Sindbad (130) een adelaar (63), een kanarie (69), een fazant (92), en een beo die ‘Poesje Mauw’ kan zingen (95) aan bod. Dit motief laat zich allicht relateren aan Rachels ‘vogelwording’.

<sup>320</sup> Het gaat hierbij overigens om een foto van Charlotte Mutsaers’ eigen benen: ‘Ja, komiek hé, het is mijn rokje, het zijn mijn benen’ (Mutsaers in Vandenbroucke 1998).



Rachels 'wording' laat zich lezen als een protest tegen de repressieve structuren die haar in haar vrijheid inperken. We hebben gezien hoe de rechters die de communis opinio vertegenwoordigen proberen om Rachel in te perken. Ze willen Rachel een chronologische, lineaire manier van vertellen opdringen. Zoals ik heb laten zien zet Rachel verschillende strategieën in om daaraan te ontkomen. Het rizoomdenken en het rizomatische vertellen kunnen als zulke ontregelende strategieën worden beschouwd. Een andere strategie bestaat in het streven naar 'wordingen', die haar toelaten om nieuwe ruimten te creëren. Ze bieden Rachel tevens een mogelijkheid om te ontsnappen aan de koude, liefdeloze moeder die haar aan het begin van de roman symbolisch castrereert. Tenslotte kan de metamorfose ook worden gezien als een uitweg uit haar verstikkende liefde voor Douglas Distelvink. Kortom, door de metamorfose kan Rachel als het ware 'haken slaan' en aan verschillende repressieve structuren ontsnappen. Haar 'wording' bezorgt haar 'armslag' (1994: 25).

In *Rachels rokje* vinden behalve een 'vogelwording' ook 'paardwordingen' plaats. In *Paardejam* (1996: 203) vertelt Mutsaers over een paard dat bij haar op schoot wilde. Ze heeft achteraf geprobeerd deze gebeurtenis te schilderen<sup>321</sup>, maar dat lukte haar niet. Daarom probeerde ze ze op te schrijven, waar ze naar eigen zeggen na vele pogingen in 'Plooi tien' van *Rachels rokje* in slaagt. 'Plooi tien' beeldt inderdaad een heel intense 'ontmoeting' tussen een ruiter en een paard uit. Aan het einde van die plooi legt het paard immers zijn hoofd in de schoot van de ruiter en wordt het paard zo als het ware een beetje ruiter en de ruiter een beetje paard: 'Wat doet het er ook toe dat ik paard ben en dat het slechts mijn hoofd is dat op schoot kan zitten. Want mijn hoofd, dat ben ik zelf. Daarin heeft die schoot tenslotte vorm gekregen<sup>322</sup>' (Mutsaers 1994: 59). 'Ruiters en paard zijn één', zoals Mutsaers in *Paardejam* (1996: 196) schrijft.

Er vindt echter niet enkel een bijzondere ontmoeting plaats tussen ruiter en paard, maar misschien ook wel tussen lezer en paard. Mutsaers is verschillende keren ingegaan op de bijzondere effecten die 'Plooi tien' kan hebben op de lezer. Mutsaers hanteert er een complex, meervoudig vertelperspectief. Het verhaal wordt verteld door een soort auctoriale verteller. Die vertelt de geschiedenis van de ontmoeting tussen paard en ruiter in de derde persoon<sup>323</sup>. De lezer komt te weten wat ruiter en paard denken. Onder meer dit vertelperspectief maakt dat de lezer zich zowel met de ruiter als met het paard identificeert. In *Zeepijn* schrijft Mutsaers hierover: 'Dit voorval [het

---

<sup>321</sup> Interessant is dat Mutsaers in *Zeepijn* ingaat op een poging om het 'paardverhaal' uit te beelden. Hier wordt andermaal duidelijk dat ze vaak naar haar eigen teksten verwijst. Mutsaers presenteert de strip als het werk van een twaalfjarig meisje: Judit Karlsson. De tekeningen en de naam Judit Karlsson (Karl is de mannelijke vorm van Charlotte) doen vermoeden dat Mutsaers de strip zelf heeft getekend. Dit wordt echter tegengesproken door een stuk uit '1001 Notities', waarin Mutsaers vertelt dat het meisje Judith Karlsson het paardverhaal uit *Rachels rokje* heeft verstript (Mutsaers 2001: 97).

<sup>322</sup> Het woord schoot roept hier ook de 'moederschoot' op. Zoals gezegd is de moeilijke moeder-dochterrelatie en het verlangen naar een liefdevolle moeder een kernthema van *Rachels rokje*. Zie hierbij ook deze passage uit *Paardejam*: 'Later,' zei mijn vader, 'als je ontgroeid bent aan de moederschoot.' Kennelijk bevroedde hij niet dat dat in mijn geval onmogelijk was' (Mutsaers 1996: 194).

<sup>323</sup> 'Zij waren al uren kriskras op weg door het bos zonder dat er sporen of karwats aan te pas hadden moeten komen' (Mutsaers 1994: 56).

paard dat op schoot wil] krijgt onder andere zijn lading doordat het de lezer niet meteen duidelijk is of hij zich nu met het paard of de berijder moet identificeren (de auteur nog daargelaten). Pas later zal hij ontdekken hoe de vork in de steel zit: *mobilis in mobile*' (1999: 181). In een interview zegt ze over 'Plooi tien': 'Kijk, als de lezer dat hoofdstuk binnen het boek leest, weet hij op een gegeven moment niet meer waar hij aan toe is – wie nu paard en wie nu ruiter is' (Mutsaers in Heymans 1996a: 36). Zo kunnen lezers van *Rachels rokje* als het ware een paardwording ondergaan. Zoals gezegd gelooft Mutsaers dat literaire teksten bij lezers dergelijke 'wordingen' teweeg kunnen brengen. De ondertitel van 'Plooi tien' - '*waarin het feit dat wij geen paarden zijn in twijfel wordt getrokken*' (Mutsaers 1994: 56) - roept dan ook de passage uit Majakovski's *Behandel de paarden met zachtheid* op die Mutsaers in *Paardejam* aanhaalt: 'kindje toch, / zijn we niet allen zo'n beetje paarden? / Elk naar zijn aard zijn we allemaal paard' (geciteerd in Mutsaers 1996: 200).

*Rachels rokje* bevat ook een allusie op een andere dierwording waar ik hier op inga omdat ze een nieuwe parallel toelat met Deleuzes wordingstheorie: de hond-wording van Penthesilea. In *Rachels rokje revisited* komen we te weten dat Rachel lid is van een leesclub. Als het Rachels beurt is om een literaire tekst uit te kiezen, stelt zij Kleists *Penthesilea* voor. Om te bewijzen dat deze tekst wel degelijk poëtisch, is citeert ze een passage uit de slotscène<sup>324</sup> (Mutsaers 1994: 248). Daar laat Penthesilea, de koningin der amazones, de Griek Achilles, op wie ze onsterfelijk verliefd is, door haar meute honden verslinden. Wanneer Penthesilea weer tot bezinning komt en ziet wat ze gedaan heeft, pleegt ze zelfmoord. De intertekstuele verwijzing naar Kleists *Penthesilea* in *Rachels rokje* heeft waarschijnlijk verschillende functies. De anonieme rechters verbinden Kleist met de Wannsee en met het naziregime (Mutsaers 1994: 247). Zo wordt opnieuw de schuldvraag opgeroepen die in Mutsaers' roman zo'n cruciale rol speelt. Bovendien is er een metaforische band tussen Rachel en Penthesilea. Penthesilea en Achilles zijn onsterfelijk verliefd op elkaar, maar hun liefde is net zoals de liefde tussen Rachel en Douglas vanbij het begin onmogelijk<sup>325</sup>. Penthesilea's passie voor Achilles herinnert dan aan Rachels hartstocht voor Douglas. Een ander belangrijk thema van *Penthesilea* dat ook in *Rachels rokje* een rol speelt, is de relatie tussen het mannelijke in het vrouwelijke. De verwijzing naar de slotscène van *Penthesilea* kan echter ook worden gelezen als een allusie op Deleuzes wordingstheorie. Zoals gezegd bespreekt Deleuze verschillende voorbeelden van 'wordingen' in literaire teksten. Een voorbeeld dat hij meer dan eens noemt, is dat van de hondwording van Penthesilea en de vrouwwording van Achilles bij Kleist (Deleuze en

<sup>324</sup> 'Hoe menigeen zegt, als ze haar vriend omhelst,  
De woorden niet: ze houdt van hem, zoveel,  
Dat ze van liefde hem wel kan verslinden;  
Maar neemt ze dit, de dwaas, eens letterlijk,  
dan blijkt ze al vol van hem, tot walgens toe.  
Wel, lieveling, zo ging ik niet te werk.  
Want zie, toen ik mijn armen om je sloeg,  
Heb ik dat waarlijk woord voor woord gedaan;  
Ik was niet zo krankzinnig als het leek' (Mutsaers 1994: 248).

<sup>325</sup> De wet van de amazonen schrijft immers voor dat een amazone in de strijd een anonieme bruidegom moet veroveren. Penthesilea zondigt tegen deze wet: ze wil de Griekse veldheer Achilles veroveren.

Guattari 1980: 328). Het is allicht geen toeval dat Rachel nu net de slotscène van Kleists beroemde tekst aanhaalt, waarin Penthesilea ‘hond wordt’ en Achilles door haar meute honden laat verscheuren. Mutsaers verwijst in haar roman, die ze als een poging tot dierwording beschouwt (1996: 211), dus naar een andere literaire tekst waarin volgens Deleuze een dierwording plaatsvindt.

In de anagrammatische naam ‘*Stottermaus*’ kan men een verwijzing zien naar Deleuzes opvattingen over literatuur en stijl. Voor Deleuze is de warachtige schrijver immers een soort stotteraar, die de taal op zijn hoogst persoonlijke manier ontregelt. Ook Mutsaers gebruikt de taal in *Rachels rokje* op een bijzondere manier – denk maar aan de vele digressies, de creatieve metaforen, de woordspelletjes - en ontregelt zo de ‘majoritaire’, gevestigde taal. Rachels manier van vertellen kan als ‘stotterend’ worden omschreven. Ze weidt immers voortdurend uit en bereikt nooit het eindpunt. Uiteraard minoriseert Mutsaers de taal niet op dezelfde manier als bijvoorbeeld Franz Kafka dat volgens Deleuze en Guattari doet. Zo kan me bij Mutsaers niet spreken van een ‘asignificant’<sup>326</sup> gebruik van de taal. Toch past Deleuzes en Guattaris’ concept van de ‘minoritaire literatuur’ – en met name het idee dat de schrijver een soort vreemde is in zijn eigen taal – ook goed bij Mutsaers’ roman. Zoals ik eerder in dit derde hoofdstuk heb laten zien, vinden ook hier op talig niveau ontregelingen plaats. Deze ontregelingen hebben subversieve effecten op de ‘grote’ taal en de gevestigde orde. De grillige, wervelende, ‘andere’ taal (van het plooirokje) wordt hier strategisch ingezet tegen de pragmatische, repressieve taal van de communis opinio (van de strakke Gorryrok). Mutsaers’ taal is een alternatieve taal, een soort ‘negatief discours’<sup>327</sup>. Vanuit dit perspectief zou men *Rachels rokje* kunnen lezen als een vorm van ‘kleine literatuur’ waarin een vervreemdende taal de vestigde taal en de heersende structuren uitdaagt<sup>328</sup>.

De ‘wordingen’ in *Rachels rokje* laten zich onder andere relateren aan Mutsaers’ verlangen om een taal te scheppen die dingen tot leven kan wekken - een plastische taal die meer suggereert dan uitspreekt. We kunnen in dit verband naar de titel uit *Paardejam* ‘Als het woord vlees wordt, hinnikt het paard’ verwijzen. Het idee van het ‘woord dat vlees wordt’ komt ook in *Rachels rokje* aan bod. Rachel heeft het op een gegeven moment over de auto in de surrealistische tekst *Nadja* van André Breton. Ze zegt daarbij: ‘Hoe volmaakt zou hierbinnen het liefdeswoord vlees kunnen worden, de jubelende boef Stroganoff van de liefde!’ (Mutsers 1994: 85). Met ‘het woord dat vlees wordt’ verwijst Mutsaers naar het Johannesevangelie, dat opent met: ‘In het begin was het woord / En het woord was bij God / En het Woord was God / [...] Het Woord is vlees geworden’ (1: 1-14). Wat God zegt, wordt werkelijkheid. Zo is Christus het vleesgeworden woord. Dat is ook de ambitie van nogal wat schrijvers. Ze pogen een tastbare, concrete taal te ontwerpen die dingen tot leven kan

---

<sup>326</sup> Deleuze en Guattari schrijven in dit verband: ‘Faire vibrer des séquences, ouvrir le mot sur des intensités intérieures inouïes, bref un usage intensif asignifiant de la langue’ (Deleuze en Guattari 1975: 41).

<sup>327</sup> Van Bastelaere ontleent het concept ‘negative discourse’ aan Marianne De Koven (2001: 259) en past het toe op de zeer afwijkende taal van Gertrude Stein.

<sup>328</sup> Vanuit zo’n ruime interpretatie van het concept van de ‘kleine literatuur’ kunnen uiteraard vele subversieve teksten een ‘minoritaire’ literatuur genoemd worden.

wekken. Zoals ik eerder heb aangetoond wordt het onderscheid tussen *beschrijven* en *schrijven* in Mutsaers' teksten herhaaldelijk gethematiseerd. Uit *Paardejam* (1996: 194) blijkt dat ze geen paard wil *beschrijven* maar *schrijven*. Ook in het poëtische 'Een vis in de vorm van een gedicht in de vorm van een vis' behandelt ze dit thema. In dit essay uit *Zeepeijn* legt ze twee gedichten naast elkaar: 'Fisches Nachtgesang' van Morgenstern en een gedicht van Adam Czeniawski. 'Fisches Nachtgesang' behoort tot de concrete poëzie. Het bestaat alleen uit metrische tekens die gerangschikt zijn in de vorm van een vis. Inhoud en vorm zijn hier één. Het gedicht bevat geen woorden en onttrekt zich zo op een ironische manier aan interpretatie. Mutsaers (1999: 76) waardeert het muzikale karakter ervan: 'Het gedicht is niet symbolisch. Het forceert geen diepgang. Het laat de geheimen van de diepzee met rust. Het bezit strofen noch metaforen. Alleen muziek'. In het gedicht van Czerniawski is wel sprake van een 'gedicht in de vorm van een vis', maar Mutsaers kan dat gedicht nergens ontdekken. Kortom, Czeniawski *beschrijft* een vis, terwijl Morgenstern een vis *schrijft*. Het is duidelijk dat Mutsaers' voorkeur uitgaat naar Morgensterns gedicht.

De 'wordingen' in *Rachels rokje* hebben verschillende functies. Zo verschaffen ze het personage Rachel vluchtlijnen – 'de belofte van armslag' (1994: 25) – en de mogelijkheid om nieuwe ruimten te creëren. Auteur Charlotte Mutsaers kan al schrijvende in iets anders veranderen en beschouwt deze 'wordingen' als een soort wapen. De 'wordingen' hebben echter ook tot functie om de grens tussen mens en dier op te heffen of te doen vervagen. 'Wordingen' zijn met andere woorden een middel om de gevestigde hiërarchie tussen mens en dier te subverteren. Eerder heb ik laten zien dat de ongelijkheid tussen mensen en dieren een knooppunt is in Mutsaers' schriftuur. Dat is ook het geval in *Rachels rokje*. Reeds vanbij het begin blijkt dat de plaats van het dier voor Rachel Stottermaus naast en niet onder de mens is: 'De mens is onbeschrijfelijk onbeschrijfbaar. Evenals het dier' (Mutsaers 1994: 13). *Rachels rokje* bevat echter nogal wat passages waaruit blijkt dat dieren doorgaans als 'lager' dan mensen worden beschouwd. In 'Plooi zevenendertig', bijvoorbeeld, laat Rachel haar hond Pom per ongeluk uit een skilift vallen. Ze gaat naar de politie om de hond te laten zoeken, maar de agent doet geen moeite omdat het 'maar' om een hond gaat: 'Nee, wij kunnen u niet helpen, daar beginnen we niet aan. Als het nou om een kindje ging'<sup>329</sup> (Mutsaers 1994: 208). Ook de reacties van Rachels omgeving op de dood van de hond illustreren de vaak ongelijke relatie tussen mensen en dieren: 'Droog je tranen, het was maar een hond' (1994: 203).

Mutsaers zet in *Rachels rokje* dan ook verschillende procédés in om te laten zien dat de mensenwereld nauw verweven is met de dierenwereld. Ze laat het dierlijke in de mens en het menselijke in het dier zien en verzet zich zo tegen een denken dat de mens boven het dier situeert. Ik zal enkele van de procédés die ze daarbij gebruikt kort bespreken. Opvallend zijn bijvoorbeeld de

---

<sup>329</sup> Cf. hierbij de volgende passage uit *Rachels rokje*, waarin Rachel op straat een kreefteschaar ziet: 'Als het een kinderarmpje was geweest, dacht Rachel, liep hier de hele stad te hoop en kwam het morgen in de krant' (Mutsaers 1994: 155).

vele sprookjesachtige namen zoals Rachel Stottermaus, Douglas Distelvink, Lammy Lovecraft en Teddy Trabant. Deze niet realistische allitererende namen, die elementen uit verschillende talen combineren bevatten allemaal een dieren naam. Hierdoor hebben ze een ‘grensoverschrijdende’ functie: ze verwijzen immers naar het dierlijke in de mens. Rachel rekent Kleists personage Michael Kohlhaas vanwege zijn naam dan ook tot de dieren (1994: 246). Ook een aantal auto’s in *Rachels rokje* verwijzen naar dieren. Zo rijdt Douglas met een Eend (1994: 69) en met een Bugatti met kanarievleugels en zijn vrouw met een oude kever (1994: 301). Verder is er sprake van een Fiat Panda (1994: 275). In ‘Plooi twaalf’ lezen we dat Rachel het motoriseren van de paardekracht een grote achteruitgang vindt: ‘In het begin werden de auto’s nog wel van namen voorzien – denk slechts aan Heer Bommels Oude Schicht, een naam bij het horen waarvan elke rechtgeaarde bliksem zich daverend op de vele hoekige knieën zou slaan - maar al gauw kwam daar de klad in omdat er op het roepen van die naam nooit teruggehinikt werd’ (1994: 68). Zich verplaatsen met de auto verloopt misschien steeds sneller en efficiënter, maar heeft voor Rachel nauwelijks enige charme. Alleen in romantische auto’s, zoals de eend of de kever, die op de een of andere manier nog aan dieren herinneren, voelt Rachel zich op haar gemak<sup>330</sup>.

Een ander procédé dat Mutsaers in *Rachels rokje* inzet om te laten zien dat de grenzen tussen mens en dier minder duidelijk omlind zijn dan men zou kunnen denken, bestaat erin dat ze opvallend vele dieren aan bod laat komen, op een directe, letterlijke, maar ook op een figuurlijke manier: via metaforen. Rachel heeft het in de vierde sessie dan ook over een ‘eigenhandig opgebouwde dierentuin’ (1994: 274). Daniël Rovers (2003: 336) merkt op dat de roman vele uitdrukkingen en zegswijzen bevat waarin een dier aan bod komt: ‘Dat de meeste van die dieren vooral in de taal hun sporen achterlieten, dat wil zeggen, figuurlijk optraden – het kalf in de ‘kalverliefde’, het schaap in het ‘schaapjes tellen’ – is geen reden om ze als onbelangrijk af te schrijven’. Ter illustratie noem ik enkele van de vele voorbeelden uit *Rachels rokje*: ‘paardegeluk’ (1994: 23), ‘reeëogen’ (279), ‘kraaiennest’ (281), ‘de buikriem moeten aanhalen’ (28), ‘revenons à nos moutons (29), ‘Fladderen we weer van hot naar her als dronken zwaluwen’ (29), ‘een hondsbrutale inbreuk’ (35), ‘kippevel’ 102), ‘in ganzenmars’ (228),... Dergelijke uitdrukkingen maken duidelijk dat de mensen zich in hun taal vaak door dieren laten inspireren. In ‘Plooi zes’ somt Distelvink een hele reeks zegswijzen op die allemaal suggereren dat kinderen op hun ouders lijken en roept zo de ‘guilty-by-association’-problematiek op. In bijna al die zegswijzen komen dieren voor: ‘– Het muist wat van katten komt [...] – Bescheten koe, bescheten kalf [...] – Een raaf broedt geen sijsjes – Wat van eksters komt huppelt graag – Kwaad ei, kwaad kuiken – De vijg valt niet ver van het paard [...] Kinderen van koeien zijn altijd maar kalveren – Steelt de vos, zo steelt het vosken ook – Wat van apen komt wil luizen’ (43-44). Sommige van deze spreekwoorden zijn

---

<sup>330</sup> Cf. ‘Misschien begint het u langzamerhand te dagen waarom mijn hond en ik ons nog altijd veiliger voelen in een doorgeroeste Kever of Fiat Panda dan onder de wassen neusvleugels van die rechtsstaat van u’ (Mutsaers 1994: 243).

wellicht persoonlijke creaties. Hoe dan ook suggereren deze uitdrukkingen dat de dierenwereld voor Mutsaers nauw met de mensenwereld verbonden is.

Deze suggestie wordt nog versterkt door het feit dat dieren en planten in *Rachels rokje* soms dingen doen die normaliter aan mensen zijn voorbehouden. Omgekeerd hebben mensen vaak dierlijke eigenschappen of worden ze met dieren in verband gebracht (Brockötter 2004). Zo vragen afgedwaalde vogeltjes zich af waar de takken van de bomen gebleven zijn (167), muizen en vogeltjes snakken naar de bedwelmende wrede warmte van het katteoor (28), muizen en vogels laten zich niet afschrikken door wegversperringen en worden amazones genoemd (96). Rachel gaat in de roman vandoor als een haas (173), ze rent Douglas achterna als een hond (281), wordt aangeliend (123), jankt als een hond (123), huppelt als een kalf (118) en heeft ruggeveleugeltjes (171). Ze wordt ‘Maus’ en ‘Poesje’ genoemd. Bovendien betekent de (Hebreeuwse) Rachel ‘ooi’. De moordnares van Rachels vader, tenslotte, wordt opgevoerd als een ‘doorregen moederschaap’ (24).

De hierboven genoemde voorbeelden zijn illustratief voor de complexe manier waarop Charlotte Mutsaers zich in *Rachels rokje* tegen de ongelijkheid tussen mens en dier verzet. Ze uit haar kritiek niet alleen direct, maar ook indirect, bijvoorbeeld via naamgeving of door dieren op een figuurlijke manier te laten optreden. De ‘wordingen’ in *Rachels rokje* sluiten aan bij Mutsaers’ streven om gevestigde categorieën ter discussie te stellen. Het rizoomdenken en de wordingen in Mutsaers’ roman hebben dus een vergelijkbare functie: allebei zijn het strategieën die worden ingezet om vastgeroeste categorieën te ondermijnen, en beide verschaffen ze vluchtlijnen: ‘en dan maar hopen dat je daarlangs samen ontsnapt’ (Mutsaers 1996: 210). Deze vluchtlijnen verklaren ongetwijfeld voor een belangrijk deel de aantrekkingskracht van de filosofie van Deleuze en Guattari op Mutsaers.

Wanneer Douglas Rachel op een bepaald moment zegt dat het tussen hen niet kan, moet Rachel vreselijk huilen. Als een van de redenen waarom ze huilt wordt aangehaald: ‘Omdat een dier zich niet kan handhaven als mens en een mens niet als dier’ (1994: 296). Deze zin verwijst naar een kernthema van de roman: het verlangen om de grens tussen mens en dier op te heffen, het verlangen naar dierwording. Een motief in de roman dat zich aan dit verlangen laat relateren, is dat van de (echte en onechte) bontmantel. De moordnares van Rachels vader, bijvoorbeeld, draagt een ‘kort bontjasje van astrakan’ (1994: 24). Douglas’ eerste vrouw Lammy Lovecraft heeft een naam die herinnert aan een ‘dikke winterjas van schapevacht, maar dan met de vacht aan de binnenkant’ (1994: 140). Douglas zegt dan ook over Lammy: ‘Ik trok haar aan als een jas’ (1994: 140). En ook de naam van Douglas’ tweede vrouw Teddy Trabant doet aan het vlokkige vel van een teddybeer denken. Het is dan ook niet zo verrassend dat Rachel bij haar bezoek aan Douglas een namaak panterjas draagt (1994: 278). De bontmantels roepen het verlangen naar dierwording op. En ook het rokje dat Rachel met veel moeite voor Douglas ontwerpt, moet ongetwijfeld de functie vervullen

van een vacht. Rachel maakt een rokje, een rokje van taal, een tekstueel lichaam: ‘ik beloof je, ik zal zoeken, letter voor letter, lettergreep voor lettergreep, woord voor woord, zin voor zin’ (1994: 213). Dit rokje, dat een ‘eigenhandig opgebouwde dierentuin’ is, ‘lijkt wel een vacht!’ (1994: 13). Het zacht en wollig aanvoelende rokje moet Rachel warm houden tegen de koude van de ‘communis opinio’ om haar heen. Een van de motto’s van *Bont* luidt: ‘Ik leg mijn vriendin uit hoe nodig het is zich met behulp van zijn kleding door een muur te omringen’<sup>331</sup>. *Rachels rokje* is zo’n muur van vacht.

## 7 ‘Doelgerichte grilligheid’. Een poging tot recapitulatie

dat je altijd je eigen hiërarchieën moet bedenken, dat je niet klakkeloos moet aansluiten bij de consensus<sup>332</sup>

Zoals aangekondigd heb ik in het derde hoofdstuk geprobeerd een aantal ontregelende procédés in Mutsaers’ werk te belichten. Mijn doestelling daarbij was beter duidelijk te maken wat we precies bedoelen als we Mutsaers’ schriftuur als grillig omschrijven. Met het oog daarop heb ik diverse procédés meer in detail besproken. Ik ben met name ingegaan op de digressie en Mutsaers’ rizomatische schriftuur en op de stijlfiguur van de opsomming, het anagram en de wording. Andere procédés die voor bespreking in aanmerking komen zijn haar beeldend taalgebruik en haar intertekstuele praktijken. Binnen het bestek van dit proefschrift heb ik echter een keuze moeten maken. Ik heb daarbij in de eerste plaats gekozen voor een aantal subversieve procédés die kenmerkend zijn voor Mutsaers’ schriftuur. De stijlmiddelen die ik in dit derde hoofdstuk onder de loep heb genomen, hebben zoals gezegd alle op de een of ander manier ontregelende effecten. Het zijn allemaal *discursieve strategieën* die hiërarchieën uitdagen en ontbreken

Zo zet de digressie de hiërarchie tussen ‘hoofdverhaal’ en ‘uitweiding’ op zijn kop, de opsomming berust op een logica van het *Nebeneinander* in plaats van een logica van het *Nacheinander*, het zich eindeloos vertakkende rizoom ondermijnt de repressieve logica van het binaire denken en het anagram verstoort de traditionele betekenis om er een alternatieve betekenis, een *Hinterunsinn* voor in de plaats te zetten. Zoals uit mijn analyse is gebleken hangt haar keuze voor deze procédés nauw samen met de discoursen waar ze zich mee identificeert en dus ook met haar literatuuropvatting. Zoals we hebben gezien schrijft Mutsaers grotendeels vanuit een houding van verzet. Daarbij gaat het om een verzet tegen maatschappelijke misstanden, tegen repressieve, monologische discoursen, tegen andere literaturopvattingen en tegen bepaalde manieren van lezen. Ordeverstorende discursieve strategieën zoals de digressie en de opsomming stellen haar ertoe in staat om dat verzet in haar werk concreet gestalte te geven.

Opvallend is de speelse dimensie van de genoemde ontregelingen. Mutsaers speelt met de

---

<sup>331</sup> Michel Leiris geciteerd in (Mutsaers 2002: 1). Het is de laatste zin van Leiris’ bekende autobiografie *L’âge d’homme*.

<sup>332</sup> Mutsaers geciteerd in (Klein en Rigter 2005: 26).

materialiteit van de taal, haar teksten krioelen van de taalgrapjes en talige vondsten, haar werk wordt gekenmerkt door een groot plezier van het schrijven. Deze speelsheid is typisch postmodern. Volgens Brems (2006: 519) beseffen postmoderne auteurs dat er een kloof is tussen tekst en werkelijkheid, maar anders dan de modernisten – ervaren ze die kloof niet langer als een groot probleem. Ze proberen ze dan ook niet meer te overbruggen. Juist daardoor ontstaan er nieuwe mogelijkheden om met taal om te gaan: ‘Er kan een spel gespeeld worden in de marge, in het gebied waar de tegengestelde polen van een dualistisch wereldbeeld elkaar raken, waar de starre onderscheiden tussen zin en onzin, werkelijkheid en fictie, waarheid en verzinsel in elkaar overlopen’ (Brems 2006: 519). Deze ‘postmoderne’ lichtheid, die zich volgens Brems onder meer manifesteert door ‘paradoxen, ironie, humor, taalspel en vertelplezier’, is ook typerend voor Mutsaers’ ‘vrolijke’ schriftuur.

Deze indruk van speelsheid kan echter bedrieglijk zijn. Men mag niet uit het oog verliezen dat het niet om een vrijblijvende speelsheid gaat. De ‘lichtheid’ van Mutsaers’ teksten is verraderlijk, en dat geldt ook voor haar ontregelende schriftuur. Bij al hun speelsheid hebben Mutsaers’ teksten haast altijd ook een kritische functie. Het onderliggende streven van haar schriftuur is en streven naar ontordening: het beregelde en doelmatige worden ontwricht. Met behulp van een aantal subversieve discursieve strategieën bekritiseert Mutsaers repressieve discoursen. Ze installeert met andere woorden bewust discontinuïteit, ontordening en negativiteit om vluchtlijnen te scheppen - om nieuwe ruimten te scheppen en alternatieve logica’s aan te dragen. Zo is Mutsaers’ ‘doelgerichte grilligheid’ een ‘paradoxe doelmatigheid van een ondoelmatigheid’,<sup>333</sup>.

Eeder verwees ik naar Van Bastelaere (2001: 65), die in zijn ‘klein poëticaal abc’ schrijft dat in de ‘onorde’ van het gedicht het ‘vergetene, het verstrooide, het onbestaanbare, het veronachtzaamde, het mogelijke, het afkerige, het zich afkerende, het ontwijkende, het onmogelijke, het irrelevante, het verstoorde, het onaffe, het accidentele, het uitgestelde’ verschijnt. Iets soortgelijks geldt ook voor de onorde in Mutsaers’ teksten. De onorde daagt bestaande hiërarchieën uit en maakt zo plaats voor het accidentele en het gemarginaliseerde. Darmee verwijst ze naar iets anders, naar iets onzegbaars. In deze precieze zin is Mutsaers’ onorde *subliem*.

---

<sup>333</sup> Spinoy (1994: 157).