



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

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

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

Inhoudsopgave

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

Deel 2: analyse van Mutsaers' schriftuur	70
---	----

HOOFSTUK 1: ANTAGONISMEN	71
---------------------------------	----

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

HOOFDSTUK 2: IDENTITEITSCONSTRUCTIES	144
---	-----

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

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

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

'een poging om zo veel mogelijk eigen middelen aan te wenden om uit te drukken wat ik wil uitdrukken – en daarmee is men nooit klaar' ¹

¹ Bouazza (2004: 6).

Deel 2: Lectuur van Charlotte Mutsaers' schriftuur

Hoofdstuk 1: Antagonismen

1 Inleiding

Zoals gezegd pleiten Carpentier en Spinoy (2006) ervoor om discoursstheorie niet meer langer alleen in de Politieke Studies en de Media Studies, maar ook in het kader van de Culturele Studies en in de literatuurwetenschap als referentiekader te gebruiken.

Spinoy analyseert in de discoursstheorie-reader die binnenkort verschijnt de articulatie van het neorealistische discours in Vlaanderen. Met behulp van het begrippenarsenaal van Laclau en Mouffe poogt hij na te gaan hoe het neorealistische discours kon opkomen, hoe diverse vertegenwoordigers hebben geprobeerd het discours te hegemoniseren en waarom het uiteindelijk toch weer door andere discoursen werd opgevolgd. Hij hanteert discoursstheorie dus op het gebied van de literatuurgeschiedschrijving. Voor dit domein lijkt de discoursstheorie bijzonder vruchtbaar, ze helpt immers de politieke strijd die op het literaire domein gevoerd wordt beter te omschrijven. Maar de discoursstheorie kan ook interessant zijn als het erom gaat de particuliere articulatie van het discours van een auteur onder de loep te nemen. Zo heeft Spinoy (2003) het discours van Hafid Bouazza besproken. Zo'n discoursstheoretische analyse 'streeft ernaar de poëtische uitlatingen en activiteiten en de daardoor gemotiveerde tekstproductie van een auteur of een groep auteurs te begrijpen tegen de achtergrond van contemporaine [...] discoursen' (Spinoy 2004). Belangrijk is dat het woord 'poëtisch' hier een zeer brede betekenis heeft: volgens Spinoy maken niet alleen de literatuuropvattingen, maar bijvoorbeeld ook de politiek-maatschappelijke of ethische opvattingen van een auteur deel uit van zo'n onderzoeksproject.

Literaire teksten zijn vindplaatsen van verschillende discoursen en bijgevolg een interessant onderzoeksobject voor een lectuur vanuit een discoursstheoretisch perspectief: 'Der literarische Diskurs zeichnet sich dadurch aus, daß er alle anderen Diskurse in sich aufnehmen kann und in spezifischer Form immer eine Verarbeitung, Umstellung und Neubestimmung zeitgenössischer oder historischer Diskurse zu sein scheint' (Kimmich 1996: 227). Discoursstheoretische literaire analyses kunnen interessant en vruchtbaar zijn, niet in de laatste plaats omdat ze literaire teksten vanuit een ander perspectief bekijken en daardoor nieuwe lezingen genereren. .

Mutsaers' teksten zijn *literaire* teksten. Ik wil ze in mijn lectuur dan ook als zodanig bekijken. Mijn analyse is dus wel degelijk ook een *literaire*, formele analyse. Meer in het bijzonder zal ik veel aandacht besteden aan de hechte relatie tussen de vorm en de inhoud van haar teksten en de daarbij horende procédés en (literaire) stijlmiddelen. Begrippen uit de discoursstheorie als antagonisme, equivalentieketen en identiteitsconstructie vormen het metatheoretisch referentiekader van mijn lectuur. Daarnaast zal ik mij echter bedienen van begrippen uit de literatuurtheorie om de

complexiteit van Mutsaers' teksten recht te doen en haar tekstpraktijk betere te kunnen belichten.

Een belangrijk uitgangspunt van mijn onderzoek vormt het idee dat Charlotte Mutsaers schrijft vanuit een verzet. Een verzet tegen maatschappelijke misstanden, tegen repressieve hiërarchieën, andere literatuuropvattingen en diverse manieren van lezen. Opvallend is in ieder geval dat antagonistische relaties in bijna alle boeken van Mutsaers' een significante rol spelen. Ik zal nagaan hoe Mutsaers de verschillende antagonismen construeert, met andere woorden hoe ze de grenzen tussen 'binnen' en 'buiten' trekt. Dergelijke grenzen hebben zoals gezien ook altijd te maken met druk en tegendruk:

Wenn Diskurse nach dem Prinzip der Aus -und Einschließung operieren, also z. B. nach krank/gesund, normal/verrückt, gerecht/ungerecht, wahr/ falsch, männlich/weiblich differenzieren, ist das Ausgeschlossene nicht einfach neutral anderes, sondern das, was diffamiert und isoliert wird. Diskurs wäre somit Manifestation von Macht. (Kimmich 1996: 229)

Laclaus en Mouffes idee dat de bedreiging van 'buiten' zowel destructief als constructief is voor de bedreigde identiteit, komt zoals verderop zal blijken in talrijke teksten van Mutsaers goed tot uiting. Mutsaers schrijft immers vaak tegen een bepaalde 'opponent' aan. Deze 'antagonist' is echter tegelijkertijd ook de drijfveer, het motief voor het schrijven. Ik zal laten zien dat de identiteitsconstructie in het werk van Mutsaers vaak gebaseerd is op zo'n paradoxale logica. Vaak is de antagonistische kracht die de identiteit van Mutsaers en haar personages bedreigt, een soort alomtegenwoordige, verstikkende 'consensus'. Mutsaers hanteert verschillende technische procédés om deze 'consensus'² op te roepen. In mijn lectuur van Charlotte Mutsaers' werk zal ik een poging doen deze verschillende procédés te beschrijven.

Spinoy (2004) stelt: 'De omgang van een auteur met de discoursen waarin hij 'zich herkent', vertoont [...] vaak een grote consistentie en lijkt dan ook te verwijzen naar een soort van inerte kern van zijn subjectiviteit'. In het geval van Mutsaers kan men zeker van een grote consistentie spreken. De knooppunten in het vroege werk komen ook in de latere teksten terug en de manier waarop Mutsaers op discoursen zoals het speciesgerichte denken reageert vertoont een grote samenhang.

Alvorens met de analyse van de antagonismen in Mutsaers' schriftuur te beginnen maak ik eerst twee excursies, een over het verschil tussen de 'werkelijkheid' en de 'waarheid' van een schrijver en een over het verhullen en het onthullen bij Mutsaers. Deze parenthsen lijken me nuttig omdat ze iets over de drijfveer achter Mutsaers' schriftuur zeggen.

2 Het verschil tussen de 'werkelijkheid' en de 'waarheid' van een schrijver

Zelfs alles wat zogenaamd ontspruit aan de fantasie blijkt in werkelijkheid ook al klaar te liggen om

² Ik denk in dit verband bijvoorbeeld aan 'Rachels rokje revisited' uit *Rachels rokje*, waar de protagoniste Rachel Stottermaus door pragmatische en pedante rechters verhoord wordt. Door middel van het dialogische compositieprincipe van het verhoor kan Mutsaers de nuchtere rechters de opvattingen van de 'communis opinio' in de mond leggen. Op die manier worden de personages in Mutsaers' werk soms dragers van ideologieën: nu eens vertegenwoordigen ze de denkbeelden van de 'consensus', de hegemonische orde, dan weer ideeën van marginale, meer alternatieve levensvormen en levensontwerpen.

gewekt en uitgepakt te worden, zo ongeveer als Lazarus, wat een begrip als fictie nog niet op losse schroeven zet, maar ons wel duidelijk maakt dat herinnerig en fantasie niet principieel van elkaar te onderscheiden zijn³

Over de wereld waar hij [de schrijver] geboren is en getogen is, het huis waar hij kroop, waaruit hij wegliep, zijn eerste kus, zijn laatste luier, de loopgraven onder zijn lakens, zijn onhebbelijkheden, hoeven we niets te weten. Wat ons aangaat is de verbeelding van kindersmart, puberbed en zenuwtrekjes in zijn werk. Private informatie hebben we niet nodig. Het watermerk van 'waarheid' in zijn werk moet een watermerk blijven, namelijk nauwelijks zichtbaar, het mag geen embleem worden⁴

In augustus 2002 werd Charlotte Mutsaers drie uur lang geïnterviewd door de journaliste Hanneke Groenteman. In dit 'marathoninterview' gaat Mutsaers onder meer in op de vraag wat fictie voor haar inhoudt. Zij stelt dat fictie in haar literatuuropvatting niet neerkomt op zomaar verhaaltjes vertellen, maar eerder op het 'vormgeven aan je heel persoonlijke beleveniswereld'. In deze stelling zijn twee elementen van groot belang: enerzijds het idee dat fictie in Mutsaers' literaturopvatting neerkomt op het suggereren van een heel persoonlijk wereldbeeld, anderzijds het idee dat deze beleveniswereld dan in een bepaalde *vorm* dient te worden gegoten die in staat is om deze hoogstindividuele beleveniswereld door de taal en door de stijl op te roepen. De vorm moet dus nauw aansluiten bij de geëvoeerde inhoud. Vooral dat tweede aspect neemt zoals we zullen zien in Mutsaers' poëtica een centrale plaats in.

Wat het begrip 'fictie' voor Mutsaers inhoudt, tracht ze onder meer in het programmatische essay 'Plaatstaal, bloed en de logica van het gevoel' uit *Kersebloed* onder woorden te brengen. Zo schrijft ze in de volgende vaak aangehaalde passage:

Een schrijver heeft grofweg de keuze tussen fictie en non-fictie. Wie voor fictie kiest, zal stapje voor stapje de logica van zijn gevoel dienen op te sporen, want wat is fictie anders dan een soort autobiografie van dat gevoel. Zonder behoefte aan zelfkennis heeft het geen zin om fictie te schrijven. Zonder behoefte aan reactie uit de buitenwereld trouwens evenmin,, want die bepaalt voor een groot deel de drijfkracht. (Mutsaers 1990: 109)

Zoals dat bij Mutsaers vaak het geval is worden hier poëtische overwegingen verwoord door middel van een metafoor. Dit moet wellicht duidelijk maken dat poëtische opvattingen nauwelijks door middel van 'gewone' taal te vatten zijn. Metaforen zijn meer dan 'normaal' taalgebruik ambigu en daardoor wellicht beter in staat complexe poëtische inzichten onder woorden te brengen. De metafoor verwijst naar de bijzondere manier waarop een schrijver verbanden legt, de bijzondere logica die maakt dat hij gefascineerd raakt door bepaalde dingen en door andere helemaal niet. Misschien kan men de 'logica van het gevoel' in verband brengen met wat Jan Fontijn de 'persoonlijke mythe' van een schrijver noemt. Hij gaat in *Kijk naar de vis* in op het belang van een persoonlijke mythe bij het schrijven van een volwaardig literair oeuvre. Een 'persoonlijke mythe' is volgens hem 'de hoogst individuele en meestal problematische wijze waarop hij [de kunstenaar] zich tot een aantal wezenlijke kwesties in het leven verhoudt' (Fontijn 2003: 69). Zonder een

³ Mutsaers (1990: 62-63).

⁴ Bouazza (2004: 94-95).

‘persoonlijke mythe’ is het schrijven volgens Fontijn minder interessant. De uitdrukking ‘logica van het gevoel’ herinnert aan wat Mutsaers in het interview met Groenteman haar ‘persoonlijke belevenisereld’ noemt. Al schrijvend probeert Mutsaers achter die bijzondere ‘logica van het gevoel’ te komen en deze ‘logica’ ook voor de lezer toegankelijk te maken.

In een nummer van *Bzzlletin* over het autobiografische in de hedendaagse literatuur en literatuurbeschuwing gaat Bart Vervaeck in op het hybride genre van de autobiografie. Hij maakt daarbij een onderscheid dat volgens mij ook vruchtbaar zou kunnen zijn om sommige van Mutsaers’ boeken te typeren, hoewel het bij Mutsaers uiteraard niet om autobiografieën gaat. Over het algemeen heeft het genre van de autobiografie in de literatuurwetenschap een minderwaardige status. Vervaeck (2000: 3) schrijft dat een autobiografie voor hem ‘even superieur of inferieur [is] als het reisverhaal, de roman, het essay of de detective’. Of men autobiografieën echter met de genoemde literaire genres op één lijn kan plaatsen, hangt volgens Vervaeck af van de aard en de vorm van de autobiografische literatuur in kwestie.

Volgens Vervaeck gaan sommige auteurs ervan uit dat een autobiografie een soort kopie van de werkelijkheid hoort te zijn. Vervaeck (2000: 9) noemt dergelijke ‘mimetische’ teksten in zijn artikel ook ‘transparante autobiografieën’. De bewuste auteurs proberen immers de werkelijkheid te weerspiegelen. Auteurs van dergelijke autobiografieën leggen de klemtoon voornamelijk op de inhoud en minder op de vorm. Er zijn echter ook schrijvers van wie de autobiografische teksten geen kopie maar veeleer een *creatie* zijn. Zij schrijven op een meer zijdelingse manier over zichzelf zonder te trachten de werkelijkheid te kopiëren. In dergelijke teksten verdringen de poëtische en intertekstuele functie (Jakobson) de referentiële functie. Deze auteurs problematiseren het schrijven over zichzelf. Hun teksten gaan bijgevolg niet meer in de eerste plaats over het ‘ik’, maar veeleer over *het schrijven over het ik*, over het ambivalente en paradoxale genre van de autobiografie zelf: ‘Ze vertrekken van de paradox dat er geen ik is buiten de taal en de beschrijving, terwijl die beschrijving tegelijkertijd het ik vervalst en zelfs vernietigt’ (Vervaeck 2000: 10). Dergelijke teksten zijn doordrongen van de angst het ik te vernietigen door het in taal vast te leggen. Vervaeck (2000: 10) heeft het in dit verband ook over ‘niet-transparante’ werken. Pogen de auteurs van transparante autobiografieën de realiteit weer te geven en de ‘werkelijkheid’ te laten zien, dan trachten schrijvers van ‘niet-transparante’ autobiografieën (bijvoorbeeld door suggestieve beeldspraak, door experimenten op het niveau van de vorm of met behulp van literaire procédés) op een meer bedekte manier iets essentieels over hun denkwereld te zeggen. In hun boeken gaat het hun om hun persoonlijke ‘waarheid’. Terwijl het begrip ‘werkelijkheid’ verwijst naar feiten die werkelijk gebeurd zijn (cf. de referentiële functie), slaat ‘waarheid’ in de tekst van Vervaeck op ‘de essentie van die gebeurtenis, de betekenis die zij heeft voor de schrijver. Die betekenis is altijd een interpretatie, een transformatie en dus een afwijking van de werkelijkheid’ (Vervaeck 2000: 5). Een goede autobiografie is volgens Vervaeck dan ook een autobiografie die de auteur *typeert*. Hij citeert

uit Spigts *Het ontstaan van de autobiografie in Nederland*: ‘De ideale autobiografie is niet de meest waarheidsgetrouwe, maar de meest karakteristieke’ (Spigt geciteerd in Vervaeck 2000: 4).

Vervaeck laat zien dat niet-transparante autobiografieën dus veel ‘waarheidsgetrouwer’ kunnen zijn dan transparante aangezien ze iets kunnen zeggen over de ‘waarheid’ van een schrijver. Hij geeft in dit verband het voorbeeld van Reve, die in zijn autobiografische romans over zijn bezoeken aan de koningin schrijft. Deze passages zeggen iets wezenlijks over de obsessies, de ‘logica van het gevoel’ van hun auteur ook al hebben deze bezoeken nooit werkelijk plaatsgevonden: ‘Het is de essentie van zijn autobiografie, maar het is niet echt gebeurd’ (Vervaeck 2000: 4). Iets dergelijks geldt volgens mij ook voor een reeks teksten van Charlotte Mutsaers. Het gaat er Mutsaers nooit om de werkelijkheid in haar boeken af te beelden. Haar boeken zijn veeleer pogingen iets van haar hoogstpersoonlijke ‘waarheid’, van haar levensbeleving te laten zien. Dat doet ze onder meer door middel van een suggestieve vorm.

Charlotte Mutsaers gaat in haar teksten geregeld in op de ‘werkelijkheid – waarheid’-problematiek. In de meeste gevallen is haar toon daarbij nogal polemisch. Ze laat immers geregeld de op sensatie beluste lezer, die enkel geïnteresseerd is in verhalen die de schrijver ook ‘werkelijk’ heeft meegemaakt, aan het woord. Een lectuur van dergelijke teksten vanuit een discours-theoretisch perspectief maakt duidelijk hoe Mutsaers - onder meer door de constructie van het prototype van de ‘voyeuristische’ lezer - haar positie bepaalt en haar poëtische opvattingen verdedigt.

In haar essaybundels legt Mutsaers herhaaldelijk de klemtoon op het feit dat schrijvers de ‘werkelijkheid’ altijd geweld aandoen, dat ze de wereld naar hun hand zetten. Mutsaers maakt haar literatuuropvatting geregeld aanschouwelijk door middel van kleine suggestieve anekdotes⁵. Een voorbeeld van zo’n poëticaal verhaal is het essay ‘Dennenstraat of Denneweg, wat is omgeving?’ uit *Zeepijn*. Mutsaers begint het essay met het verhaal dat ze eens door een lezer van *Rachels rokje* werd uitgescholden omdat de Karbouwstraat⁶ in *werkelijkheid* de Van Woustraat is (Mutsaers 1999: 78). Mutsaers citeert de lezer om hem te typeren: ‘‘Als je je niet vergist hebt, dan heb je gelogen. En als je niet gelogen hebt, dan heb je je aangesteld’’. Deze bijzonder waarheidslievende lezer kent het door Vervaeck gemaakte onderscheid tussen ‘werkelijkheid’ en ‘waarheid’ blijkbaar niet. Mutsaers construeert hier met andere woorden een bepaald type lezer⁷ die in de rest van de tekst als een soort anti-voorbeeld gaat fungeren. Mutsaers raadt de lezer aan alle stukjes Karbouwstraat die in *Rachels rokje* aan bod komen, naast elkaar te leggen en ze dan met de Van Woustraat te vergelijken, zodat hij kan vaststellen dat deze twee straten niet volledig overeenkomen. Mutsaers drukt het als volgt uit: ‘Je zult zien: het past van geen kant. Hoe dat kan? Doordat het tegelijkertijd honderd procent wél en honderd procent niet past. Wat logisch is als het gaat om de metamorfose

⁵ Van den Akker (1985: 20) schrijft in *Een dichter schreit niet* dat de poëtische componenten in dergelijke poëtische verhalen is ‘ingebed in een fictioneel vertelkader’.

⁶ De Karbouwstraat is de straat waarin de geliefde van Rachel Stottermaus, Douglas Distelvink, woont (zie Mutsaers 1994: 91).

⁷ Zoals we nog zullen zien wordt ook in *Rachels rokje* een dergelijke waarheidslievende lezer geconstrueerd.

van een hoogstpersoonlijke beleving die door de herinnering werd vertekend en door de verbeelding ingekleurd' (Mutsaers 1999: 78). De laatste zin slaat op het verschil tussen de Karbouwstraat en de Van Woustraat, maar ook op het verschil tussen 'werkelijkheid' en 'waarheid' in literatuur in het algemeen. Literatuur is volgens Mutsaers altijd een metamorfose, een transformatie, een creatie en geen kopie van de werkelijkheid. Mutsaers maakt het verschil duidelijk door er de lezer op attent te maken dat 'Karbouwstraat' anders klinkt dan 'Van Woustraat'. In Karbouwstraat zit bovendien een dier⁸ - een dier dat als trekdier gebruikt wordt of dat geslacht wordt. Op grond daarvan kan de karbouw bijvoorbeeld in verband gebracht worden met het kalf, dat een sleutelmotief is van *Rachels rokje*. 'Karbouwstraat' roept met andere woorden een aantal associaties op die 'Van Woustraat' niet oproept. Vandaar ook dat deze naam in *Rachels rokje* niet zonder betekenisverlies door de Van Woustraat vervangen kan worden. Mutsaers laat haar lastige lezer vragen: "zou het toch niet waarheidsgetrouwer zijn als die straatnaam bij een volgende druk in Van Woustraat werd veranderd?" Ik zeg: 'Nee, dat zou de waarheid juist geweld aandoen' (Mutsaers 1999: 78-9). 'Karbouwstraat' vertolkt beter de 'waarheid' van *Rachels rokje* dan 'Van Woustraat'. Het speelt in Mutsaers' poëtica geen rol of er in Amsterdam nu werkelijk een Karbouwstraat bestaat of niet. Interessant is dat Mutsaers hier een lezer aan het woord laat om haar eigen opvattingen over aard en functie van literatuur uiteen te kunnen zetten. De 'voyeuristische' lezer fungeert hier dus als drager van een bepaalde ideologie. De 'opponent', in dit geval de 'waarheidslievende' lezer, heeft dus niet enkel een bedreigende functie. Zijn vraag vormt immers het uitgangspunt van Mutsaers' stuk en geeft haar zo de gelegenheid haar inzichten uiteen te zetten.

In hetzelfde essay gaat Mutsaers ook in op het verschil tussen 'Dennenstraat' en 'Denneweg'. In de eerste versie van Gerrit Krols boek *De chauffeur verveelt zich* komt blijkbaar een Dennenstraat voor, in een latere versie blijkt die echter in Denneweg veranderd te zijn. Dit op het eerste gezicht nietige detail brengt voor Mutsaers om verschillende redenen een groot betekenisverschil met zich mee. Zo komt in dezelfde alinea van het boek ook nog een Zeestraat voor. Dennenstraat en Zeestraat vormden in de eerdere versie dus een geheel. Dit verband wordt door de verandering van Dennenstraat in Denneweg opgeheven. Mutsaers suggereert dat Krol de straatnaam misschien heeft veranderd omdat er in Den Haag een Denneweg bestaat en geen Dennenstraat. Ze (1999: 79) verwijt Krol dan ook 'voor de feitelijke werkelijkheid gekozen' te hebben, ten koste van de 'literaire werkelijkheid'. Mutsaers gebruikt hier dus opnieuw de metafoer van de verschillende straatnamen om haar poëtische opvattingen te verwoorden. Het essay 'Dennenstraat of Denneweg, wat is omgeving?' kan dan ook letterlijk en figuurlijk gelezen worden als een creatieve poging tot plaatsbepaling.

Mutsaers sluit haar essay af met een miniversie van *De chauffeur verveelt zich*. Daartoe heeft ze een aantal stukjes uit het boek geknipt waar de zee of dennen een rol in spelen. Zo ontstaat

⁸ In *Rachels rokje* spelen dieren een belangrijke rol.

een volstrekt nieuwe tekst. Uit deze puzzel komt op een zijdelingse manier de bijzondere samenhang naar voren die er volgens Mutsaers tussen dennenbomen en de zee bestaat. Dat is echter niet het enige wat Mutsaers met deze miniversie van het boek heeft willen laten zien. Ad Zuiderent (1984: 6) schrijft in het *Kritisch lexicon van de Nederlandstalige literatuur* dat de afkeer van boeken die men kan samenvatten of navertellen wellicht de kern van Krols literatuuropvatting uitmaakt. Mutsaers' keuze voor een auteur als Krol is hier waarschijnlijk functioneel. Het procédé dat erin bestaat de verschillende passages van Krols boek als het ware uit te knippen en in een andere volgorde aan elkaar te 'plakken', illustreert het idee dat je een boek en zijn bijzondere samenhang niet zomaar kunnavertellen⁹, maar slechts kunt evoceren. De miniversie van *De chauffeur verveelt zich* kan bijgevolg als een poëticaal statement gelezen worden.

'Wij sterven uit ons verhaal'

Ook in het stukje 'Wij sterven uit: ons verhaal' uit *Zeepijn* wordt het discours van de waarheidslievende lezer geparodieerd. Het polemische stuk begint immers als volgt:

Fictie raakt uit. Wat je écht hebt meegemaakt, willen ze weten. Wat je helemaal echt en zelf hebt meegemaakt. Met naam en toenaam en alles erop en eraan. Hoe je heet, welke ziektes je hebt, of je vader veel van oesters houdt, of je moeder vaak in bad gaat, of je een rashond hebt, of er gordijnen voor je ramen hangen. Het hoeft niet gewichtig te zijn. Zolang het maar uit de werkelijkheid komt, is het goed. (Mutsaers 1999: 54)

Om de waarheidlievende lezers tevreden te stellen kondigt de 'ik' dan ook aan dat zij het in dit essay eens autobiografisch wil proberen. Wat volgt is echter geenszins een traditioneel mimetisch, 'transparant' autobiografisch verhaal waarin een auteur echt doorleefde emoties uitdrukt, maar een tekst die veel weg heeft van een sprookje. Mutsaers doorbreekt dus het verwachtingspatroon van de lezer door haar tekst opzettelijk verkeerd te 'coderen'. Door dit toverachtige verhaal voor te stellen als een autobiografisch relaas gaat Mutsaers in tegen de traditie van de op authenticiteit gerichte bekentenisliteratuur en de verwachtingen van de op sensatie beluste lezers.

Eerder heb ik gezegd dat kunst in Mutsaers' poëtica geen mimetische functie heeft. Mutsaers verwerpt dan ook het technisch arsenaal van het realisme en probeert steeds weer de regels die door een realistische literatuuropvatting worden geformuleerd te saboteren en te ontregelen. Dat geldt uiteraard ook voor het stuk 'Wij sterven uit: ons verhaal'. Door de lezer een autobiografische tekst te beloven maar hem die uiteindelijk te onthouden brengt Mutsaers op haar afwijzing van het realisme en haar ambivalente houding ten opzichte van het schrijven over het 'ik' tot uitdrukking. Zoals gezegd wordt het schrijven over het 'ik' in een traditionele, realistische autobiografie niet geproblematiseerd. Daar is immers sprake van een vast en vooraaf gegeven ik dat de autobiografie produceert. In een niet-transparante autobiografie verloopt dat net omgekeerd: de beweging gaat niet van het ik naar de autobiografie maar van de autobiografie naar het ik. Bart

⁹ Cf. hierbij 'Verwacht van mij niet dat ik nu een verhandeling ga schrijven over de betekenis van zee en dennen [...] in *De chauffeur verveelt zich*' (Mutsaers 1999: 80).

Vervaeck drukt dit als volgt uit: ‘Een interessante autobiografie draait de rollen om: het ik dat ik ben is geen vooraf gegeven vertrekpunt, maar een constructie van het autobiografische genre. Het ik produceert en verklaart de autobiografie niet, de autobiografie produceert het ik en maakt er een rijkelijk onhelder verhaal van’ (2000: 9). In ‘Wij sterven uit: ons verhaal’ speelt Mutsaers met de vigerende regels en normen van het genre van de autobiografie. Ze overtreedt een aantal van die regels en laat verschillende genres in elkaar overvloeien. Zo vertoont ‘Wij sterven uit: ons verhaal’ kenmerken van een sprookje. Het verhaal gaat over een kasteel, een motief dat men geregeld in sprookjes terugvindt. Het universum van de verteller wordt een koninkrijk¹⁰ genoemd en de verteller slaapt in een hemelbed (1999: 57), allemaal motieven die in een sprookje thuishoren.

Opvallend is ook de ironische ondertoon van het verhaal. Wanneer de vertelinstantie stellig zegt: ‘Daarom wou ik het ook eens autobiografisch proberen, strikt autobiografisch, zonder leugens, gêne, bedenksels of Socrates’ (1999: 54) is al duidelijk dat ze dat niet serieus bedoeldt. Ironisch is ook dat een aantal van de in de hierboven geciteerde passage genoemde gegevens (oesters, rashond, gordijnen) daadwerkelijk in haar verhaal aan bod komen. Zo vernemen we dat de familie van de verteller een rashond heeft die Pipa heet (Mutsaers 1999: 56), dat ze geen gordijnen voor het raam heeft omdat de dennenbomen als gordijnen fungeren en dat er in het kasteel elke dag oesters en kreeft op het menu staan (Mutsaers 1999: 58). De verteller beantwoordt dus de op sensatie beluste vragen van de waarheidslievende lezers, maar op een andere manier dan oorspronkelijk verwacht. Zo maakt ze hun verwachtingen ten aanzien van de tekst nog eens extra belachelijk.

Ook al laat Mutsaers in ‘Wij sterven uit: ons verhaal’ niets van haar ‘werkelijkheid’ zien, ze toont wel degelijk iets van haar ‘waarheid’. Ze raakt hier immers verschillende onderwerpen aan, die leidmotieven in haar werk zijn en die iets essentieels over haar wereldbeeld, haar literatuuropvatting en haar identiteit uitzeggen. In zekere zin kan men het stuk dan ook als een indirect - maar juist vanwege deze indirectheid bijzonder treffend - zelfportret zien. Elders in *Zeepijn* in het stuk ‘Heggenblad van Lequier, je woord gaat nog altijd op!’, haalt Mutsaers (1999: 72) een passage aan uit het werk van de Franse filosoof Lequier. Het is een stuk over een eenzame dennenboom die zijn hars verliest. Mutsaers (1999: 73) noemt dit stuk een ‘zelfportret als zeepijn’. Dit beeld kan worden toegepast op de hele bundel *Zeepijn*. *Zeepijn* is een collage van essays, verhalen, beschouwingen, portretten, zelfportretten, een brief, een interview en nog andere tekstsoorten, met als leidraad de raadselachtige samenhang tussen dennen en de zee. *Zeepijn* is zoals ik zal laten zien echter ook een verbrokkeld zelfportret van Mutsaers. Het stuk ‘Wij sterven uit: ons verhaal’ vormt een belangrijk puzzelstuk van dit zelfportret.

Vanuit een discours-theoretisch perspectief is het interessant om te zien hoe Mutsaers in ‘Wij sterven uit: ons verhaal’ verschillende vertogen aan elkaar relateert. Zo wordt het vooruitgangsdiscours hier onder meer verbonden met het utilitairdenken en met het ‘politiek

¹⁰ ‘Ons koninkrijk wordt daar toch geen greintje minder door?’ (Mutsaers 1999: 54).

correcte' discours. Deze constellatie vindt men ook in vele andere teksten van Mutsaers terug.

'Wij sterven uit: ons verhaal' gaat over het kasteel Pijnenborgh. De ik-figuur vertelt hoe zij en haar familie afgezonderd van de buitenwereld in een droomsloetje wonen en van het leven genieten. Typisch voor Mutsaers is zoals we verderop zullen zien de constructie van een veilige binnenruimte, die gecontrasteerd wordt met een gevaarlijk, bedreigend buiten. Binnen het kasteel heerst nog de oude, veilige orde (de 'gute alte Zeit'), maar buiten dreigen gevaren die deze orde willen verstoren: 'Buiten woedt de vooruitgang en wij zitten lekker hier. Maar voor hoe lang nog? Dat vragen we ons dikwijls af: voor hoe lang?' (Mutsaers 1999: 55).

Het idee dat de veelgeprezen vooruitgang eerder een 'teruggang' is voor de mensen en zeker voor de dieren, neemt in Mutsaers' werk een bijzonder prominente plaats in. Men zou boeken als *Rachels rokje*, *De Markiezin* en *Zeepijn* 'anti-vooruitgangsboeken' kunnen noemen, wegens het cruciale belang dat aan de oppositie 'vooruitgang' - 'gute alte Zeit' gehecht wordt. Het vooruitgangdenken wordt vaak voorgesteld als extreem onpersoonlijk en enkel op het utilitaire gericht. Het kasteel Pijnenborgh, daarentegen, belichaamt in Mutsaers' semantische universum een plaats waar de vooruitgang nog niet heeft toegeslagen, waar nog plaats is voor fantasie. Zo maken de bewoners van Pijnenborgh hun wijn weliswaar niet zelf - ze kopen hem in de winkel - maar nadien plakken ze op de flessen etiketten met de naam van het kasteel erop, omdat de wijn dan beter smaakt. De wijnflessen met die etiketten erop spreken immers meer tot hun verbeelding (Mutsaers 1999: 58). Handwerk komt hier tegen anonieme massaproducten te staan, een semantische tegenstelling die in Mutsaers' werk geregeld verschijnt. Deze oppositie wordt dan vaak gerelateerd aan de tegenstelling 'Gute alte Zeit' - vooruitgang.

Pijnenborgh wordt als het ware hermetisch van de buitenwereld afgesloten. Dat gebeurt echter niet door een stenen muur - maar typerend voor Mutsaers - op 'organische' wijze: door (zoals de naam Pijnenborgh het al zegt) een rij dennenbomen, 'groene wachters' zoals ze in *Zeepijn* worden genoemd (Mutsaers 1999: 58). De dennenboom is een sleutelmotief in Mutsaers' oeuvre. Hij roept een groot aantal verschillende betekenissen op. Zo staat hij onder meer voor afzondering (eenzaamheid, marginaliteit als levensprincipe), het eeuwige leven (de *evergreen*) en de angst voor de dood, de tedere vaderfiguur en Mutsaers' grillige schriftuur ('doelgerichte grilligheid'¹¹). De dennenboom behoort met andere woorden tot het 'binnen' van Mutsaers' universum. De dennenbomen die Pijnenborgh afschermen worden echter door verzuring bedreigd (opnieuw een bedreiging van buitenaf, die hier de gedaante aanneemt van milieuvervuiling). Aangezien de dennenbomen vroeg of laat zullen doodgaan, zijn de ik-figuur en haar familie aan een 'dennenarchief' begonnen, waarin ze alle dennen die bij het kasteel horen, op papier registreren: 'In de hoop dat liefdevol genoteerd dennengroen duurzamer zal zijn dan evergreens van vlees en bloed' (Mutsaers 1999: 59). Het 'genoteerd dennengroen' laat zich lezen als een metafoor voor het boek

¹¹ Mutsaers (1999: 250).

Zeepijn. Ook Mutsaers' essaybundel kan immers als een soort van literair 'dennenarchief' worden beschouwd. De verteller deelt vervolgens mee dat het archief buitengewoon veel succes heeft. Mensen uit de hele wereld vragen de kasteelbewoners om raad over specifieke 'dennenboomvragen'. Het archiveren van de dennenbomen en het beantwoorden van vragen als:

- Waarom Stopt de rus zoveel dennengroen in zijn boeken?
 - Hoe heet het dennenbos waarin Kafka zijn hond uitliet?
 - Hoeveel dennen komen er voor in *De Toverberg* van Thomas Mann?
 - Waarom heette het tijdschrift van Francis Picabia *Pomme de pin*?
 - Van wie is de zin: 'De verste randen van de kloof droegen wimpers van naaldbomen'?
 - In welk verhaal van Salinger komt de zin voor: 'Hij was een kerstboom waarvan de in serie geschakelde lampjes allemaal gedoemd zijn uit te gaan als er zelfs maar één kapot is'?
 - Waarom heette Pinokkio Pinokkio en waarom lag het al in zijn naam besloten dat hij zou verdwijnen in een vis?
- Et cetera et cetera (Mutsaers 1999: 59)

zijn in die zin typerend voor het Mutsaersiaanse universum dat het om volstrekt anti-utilitaire bezigheden gaat, die verricht worden uit pure liefhebberij. Voor het in de herinnering bewaren van dennenbomen en het beantwoorden van (in de ogen van de 'communis opinio') 'absurde' vragen is 'buiten', waar het 'doel-middel-denken' heerst, geen plaats. Kunst en literatuur worden hier gekoppeld aan het anti-pragmatische, het anti-utilitaire. Het door dennenbomen beschermde kasteel met het dennenarchief fungeert hier maar ook elders in Mutsaers' werk als een soort 'Gegenwelt', een positief pendant van de utilitaire samenleving, die de ik-verteller probeert te ontvluchten. Mutsaers plaatst bij haar verhaal overigens een tekening van Yuri Vasnetov. De naïve, volkskunstachtige tekening roept de kinderlijke, speelse sfeer van het kasteel op.

Het sprookjeskasteel komt overigens herhaaldelijk (maar dan wel onder een andere naam en in een andere gedaante) in Mutsaers' boeken aan bod. Het wordt echter dikwijls in een toestand getoond waar de depoëtisering al heeft plaatsgevonden en kan daarom geassocieerd worden met het pijnlijke besef van de vergankelijkheid. Ik denk bijvoorbeeld aan het gedicht 'Alles dood' in *Hazepeper* (Mutsaers 1985: 84). In dit gedicht wordt een verlaten en kaal kasteel opgeroepen. De talrijke metaforen zijn veelzeggend. Zo luidt de tweede strofe:

'k Zie paardezadels staan,
maar geen paarderug.
De kandelabers glimmen en
geen kaars blinkt terug (Mutsaers 1985: 84).

Paarden hebben in Mutsaers' universum een bijzonder positieve connotatie. De paarden zijn hier echter weggebracht en wellicht zelfs gestorven of vermoord. Dit beeld herinnert dan weer aan het liedje *Tout va bien, Madame la Marquise*, waarop het onderliggende compositieprincipe van Mutsaers' boek *De Markiezin* gebaseerd is. In dat liedje van Ray Ventura belt de Markiezin haar butler James op om te informeren of thuis alles in orde is. De butler zegt haar dat alles in orde is, behalve dan dat haar grijze paard gestorven is (Mutsaers 1988: 9). De wereld van de markiezin wordt door deze boodschap in één klap vernietigd. Iets soortgelijks geldt voor de 'ik' in het gedicht 'Alles dood'. Het volstrekt ontzielde kasteel (onder meer opgeroepen door een klok zonder klepel,

champagneglazen waaruit niet meer gedronken wordt...) weerspiegelt de desolate toestand van het 'ik' dat alle energie en creativiteit kwijt is geraakt: 'De veertjes op mijn eigen hoofd, die liggen plat teneer' (Mutsaers 1985: 84). Ook in Mutsaers' roman *Rachels rokje* komt een kasteel voor. En andermaal heeft een gevaar van buiten (in *Rachels rokje* wordt het expliciet de vooruitgang genoemd) het kasteel volledig gemetamorfoseerd. De ellenlange opsomming geeft de omvang van de catastrofe aan, de herhaling op syntactisch niveau evoceert de desolate toestand van het kasteel:

De torentjes zijn een kopje kleiner gemaakt, de hekken neergehaald, de vijvers gedempt, de karpers opgegeten, de paarden naar het circus gebracht, de katten en honden weggegeven, de duiven gepost, de tuinen verkaveld, de bloemperken vernield, de bomen gekapt, de schuren geslecht, de haarden dichtgemetseld, de lambrizeringen vol Mickey Mouse geplakt, de bloempjes-wc's kapot geslagen, (Mutsaers 1994: 264).

Ik zal hier niet verder ingaan op het beeld van het bedreigde kasteel, maar het zal duidelijk zijn dat het een sleutelmotief in Mutsaers' werk is.

Een ander sleutelthema van Mutsaers dat iets zegt over haar 'waarheid' en dat in het verhaal over het kasteel Pijnenborgh uitgewerkt wordt, is het gegeven dat de luxe, de aristocratische manier van leven die hier getoond wordt, 'buiten' verdacht¹² wordt gevonden. De vooruitgang (hier in de gedaante van de politieke correctheid) plakt zo'n 'adellijke', exuberante levensstijl immers al gauw het etiket 'elitair' en dus 'schuldig' op. Zo mag Pijnenborgh in 1968 plotseling niet meer Pijnenborgh heten. De familie beslist het kasteel dientengevolge Pijnenburg te noemen: 'Ja, lach maar, ik weet het, de rechtvaardigheid rukt steeds verder op en zelfs klinkers en medeklinkers moeten eraan geloven, speciaal als ze cachet verlenen aan een oude naam' (Mutsaers 1999: 55). De verandering van Pijnenborgh in Pijnenburg behelst voor de inwoners van het kasteel meer dan alleen de verandering van twee letters. Namen en naamgeving spelen in Mutsaers' universum zoals we verderop (hoofdstuk 2.3) nog zullen zien een buitengewoon significante rol. De veranderde, vernoemde naam suggereert onder meer dat 'buiten' steeds groter en bedreigender wordt en dat het steeds moeilijker wordt om het kleine 'binnen' nog te verdedigen. Vandaar ook de titel van het essay 'Wij sterven uit'. De ik-verteller en haar kleine familie, die zich niet bij het vooruitgangdenken en het doel-middel-denken wil neerleggen, lijken immers op een bedreigde diersoort¹³.

Het idee van een minderheid die zich moet proberen te verweren tegen een bedreigende meerheid, wordt ook nog eens op de laatste pagina van 'Wij sterven uit: ons verhaal' uitgewerkt. De ik-figuur doorbreekt daar immers de verhaallijn en haalt opeens een stuk van Ernst Herbeck aan dat

¹² Cf. "Toe maar, vier klokken en vier hanen," zei onze laatste gast, 'is dat niet een beetje veel van het goeie?'" (Mutsaers 1999: 57).

¹³ Het motief van het uitsterven komt overigens herhaaldelijk in het werk van Mutsaers aan bod. Zie in dit verband bijvoorbeeld het volgende stukje uit '1001 Notities': Het is een vreemd idee dat van elke uitstervende diersoort er hoogstwaarschijnlijk één exemplaar het allerlaatste zal sterven en daarmee sterven en uitsterven in zich verenigt. Het is nog een vreemder idee dat dit ene exemplaar, misschien nog geruime tijd op aarde zal rondzwerven zonder een enkele soortgenoot.

En het vreemdste is wel dat ik me precies kan voorstellen hoe dat voelt (Mutsaers 2002: 161).

de veelzeggende titel ‘De afzonderling en de samenleving’ draagt:

Een mooie haas is meestal een afzonderling. Hij zoekt voor zichzelf een aanhang, een gezin. Tot ze in de herfst worden doodgeschoten. De afzonderling is ook een olifant. Hij stapt ook in een samenleving en trekken samen in kuddes op. De afzonderling wordt meestal afgeschoten.

De enkeling is ook een snoek. En als hij op rooftocht is, dan in groepsverband. Hij wordt graag gegeten door een groep mensen. Bij een bruiloft of zo. En ook als de afzonderling verjaardag viert. De afzonderling is een kerstboom, hij staat in het bos. (Herbeck, geciteerd in Mutsaers 1999: 60)

In deze passage van Herbeck komen meerdere motieven aan bod die ook in het werk van Mutsaers als motieven fungeren. Zo is de haas niet alleen een veel gehanteerd beeld in Mutsaers’ teksten, hij speelt ook een fundamentele rol in haar beeldend werk. De essaybundel *Hazepeper* is zelfs bijna geheel gewijd aan de haas. In dit boek wordt de haas eveneens herhaaldelijk als een ‘afzonderling’ geconstrueerd. Zoals we zullen zien legt Mutsaers in *Hazepeper* verbanden tussen zichzelf en de haas. Zo verkondigt ze op de tweede bladzijde van *Hazepeper* dat ze niet langer Mutsaers wil heten maar Mutshaas (1985: 9). Daarnaast fungeert de haas in *Hazepeper* ook als een poëtische metafoor¹⁴. Mutsaers’ niet-lineaire manier van schrijven vertoont immers overeenkomsten met het haken slaan van de haas. Wie wil kan het citaat van Herbeck dan ook lezen als een intratekstuele allusie op *Hazepeper*. In de passage van Herbeck wordt naast de haas ook de kerstboom als een beeld van de afzonderling gebruikt. Zoals gezegd roept de dennenboom in Mutsaers’ *Zeepijn* herhaaldelijk het beeld van de ‘Einzelgänger’ op. Door het stuk van Ernst Herbeck aan te halen roept Mutsaers dus weer de oppositie buitenstaander - samenleving op. In dit verband valt op dat deze tegenstelling hier aan het oppositiepaar dier - mens wordt gerelateerd, waarbij het dier andermaal de rol van de buitenstaander vervult.

Opmerkelijk is ook dat niet alleen de haas (of beter gezegd het haken slaan van de haas) bij Mutsaers als poëtische metafoor fungeert, maar zoals eerder aangeduid ook de dennenboom en meer bepaald de zeepijn. Een zeepijn groeit zowel in de hoogte als in de breedte en wordt vanwege deze bijzondere groeiwijze in *Zeepijn* gerelateerd aan ‘doelgerichte grilligheid’ (Mutsaers 1999: 250). Deze omschrijving is allicht een zinspel op Mutsaers’ schriftuur, die vanwege haar niet-lineaire, sterk associatieve karakter ook het etiket ‘grillig’ kan dragen. Uit het hele derde hoofdstuk zal blijken in hoeverre Mutsaers’ schriftuur ‘doelgericht grillig’ kan worden genoemd. Doordat de haas en de dennenboom hier tegelijkertijd als metafoor voor de buitenstaander en als een poëtische metafoor fungeren wordt wellicht de suggestie gewekt dat Mutsaers’ schriftuur een afzonderlinge, eigenzinnige, marginale schriftuur is.

Relevant in ‘Wij sterven uit: ons verhaal’ lijkt mij ook het feit dat de ik-figuur een passage van de auteur Ernst Herbeck aanhaalt. Zij merkt op dat hij het stuk ‘De afzonderling en de samenleving’ geschreven heeft toen hij al jaren in een inrichting zat. Het is typerend dat nogal wat kunstenaars waar Mutsaers naar verwijst psychische of op zijn minst existentiële problemen

¹⁴ Zo schrijft Mutsaers: ‘Terwijl een gewoon mens op de vlucht rechtvooruit koerst, slaat een haas haken. Als een soort bliksemschicht schiet hij door het veld en juist als de honden hem vlak op de hielen zitten, maakt hij een haarscherpe hoek, zodat ze voortdurend het spoor bijster zijn’ (Mutsaers 1985: 10).

hadden. Het discours van een psychisch gestoorde kan net als het discours van een kind in een bepaald opzicht ‘subversief’ genoemd worden. Het gaat hier immers om discoursen die in strijd zijn met de tradionele (cartesiaanse) westerse logica. Toch zijn deze discoursen niet *on*logisch. Integendeel, ze zijn in zekere zin zelfs bijzonder samenhangend. Ze redeneren echter op basis van een andere logica dan de traditionele. De combinatie van de tegenstelling ‘Einzelgänger’- ‘de massa’ met die tussen ‘krankzinnig’ en ‘normaal’ en tussen kunst en realiteit komt in Mutsaers’ teksten herhaaldelijk voor¹⁵.

Zodoende laat Mutsaers in de poëtische tekst ‘Wij sterven uit: ons verhaal’ wel degelijk iets van haar persoonlijke ‘waarheid’ zien. Hier is immers een soort alter ego van haar aan het woord. Zoals gezegd is dit alter ego geen ego van vlees en bloed, zoals de ‘voyeuristische lezer’ dat misschien graag zou hebben: ‘Géén alter ego’s, maar ego’s van vlees en bloed. [...] Is dat niet precies wat de lezer tegenwoordig van de schrijver wil? JÓu wil hij. Met huid en haar’ (1999: 54). De ik-verteller besluit het verhaal dan ook met de zinnen: ‘Laat de werkelijkheid maar met een ander aan de haal gaan, ons niet gezien. Wie dat spijtig vindt moet maar van een der vier torens springen, zijn behoefte aan sensatie achterna. Dan kunnen wij weer overgaan tot de fictieve orde van de dag. See you!’ (Mutsaers 1999: 60). ‘Wij sterven uit: ons verhaal’ is geen transparante tekst die probeert de ‘werkelijkheid’ te weerspiegelen. Toch is het een heel typerende tekst, omdat Mutsaers hier een aantal knooppunten articuleert die ook in vele van haar andere teksten een fundamentele rol spelen. Zo vindt men de equivalentieketen ‘goede ouwe tijd’ – anti-utilitarisme – persoonlijk handwerk – ‘aristocratische’ levensstijl – dier – ‘Einzelgänger’ – kunst – ‘fictie’- ‘gek’ ook in talrijke andere teksten van Mutsaers terug. In het vervolg van dit hoofdstuk zal ik pogen Mutsaers’ particuliere articulatie van deze knooppunten te belichten. Voordien ga ik echter in op Mutsaers’ ambitie om ‘licht’ te schrijven, omdat dat een belangrijke component van haar poëtica is.

3 De schrijver als inktvis. Het verhullen en het onthullen als vormprincipe in het werk van Charlotte Mutsaers

Poedelnaakte gedachten en gevoelens zijn even zwak als poedelnaakte mensen. Men moet ze dus aankleden¹⁶

Zoals we nog zullen zien is Charlotte Mutsaers een auteur die geregeld over het ‘schrijven’ schrijft. Haar essaybundels *Hazepeper*, *Kersebloed*, *Paardejam* en *Zeepijn* bevatten vele poëtische teksten en ook in haar roman *Rachels rokje* komt - onder meer via het complexe beeld van het wervelende, ruisende, wispelturige plooirokje - herhaaldelijk tot uiting aan welke eisen ‘waarachtige’ literatuur volgens Mutsaers dient te voldoen. Typisch voor Mutsaers is dat de ‘gepropageerde’ literatuuropvatting in de meeste gevallen ter plekke in de praktijk wordt omgezet en zo als het ware uit- en opgevoerd wordt, zodat het verschil tussen theoretische, kritische teksten enerzijds en

¹⁵ Cf. hierbij hoofdstuk 2.6.

¹⁶ Paul Valéry geciteerd in Mutsaers (2002:1).

scheppende (primaire) teksten anderzijds niet meer gemaakt kan worden: theorie en creatieve praxis vloeien uiteindelijk in elkaar over. Joris Note (1992: 37) schrijft in dit verband: ‘Ze [de theorieën en theorieën in Mutsaers’ werk] illustreren zichzelf, voeren zichzelf uit, maken zichzelf waar’.

Een thema dat Mutsaers steeds weer behandelt als het om haar literatuuropvatting gaat is het aloude idee dat literatuur moet tonen, oproepen in plaats van te verklaren, expliciet te benoemen. Voor een analyse vanuit een discours-theoretisch perspectief is Mutsaers’ preoccupatie met de vorm zeker relevant. Haar opvatting dat literatuur moet suggereren in plaats van te beschrijven, beïnvloedt immers ook in hoge mate de manier waarop ze de verschillende discourses in haar teksten construeert en articuleert.

In haar bekende essay ‘To the lighthouse, maar zwaar bepak’t’ beargumenteert Mutsaers haar voorkeur voor het suggestieve in de literatuur. Typerend is dat ze dat doet aan de hand van een *antagonistische voorstelling*¹⁷: ze spreekt in dit verband van de oorlog tussen de Lichten en de Zwaren (1990: 32). De Lichten zijn in Mutsaers’ terminologie auteurs die over zware onderwerpen schrijven maar dat op een ‘lichte’ manier doen, dat wil zeggen dat ze proberen de thematiek die ze aansnijden in de taal voelbaar te maken. Men zou kunnen zeggen dat hun taal de complexe thematiek als het ware inkleedt, verstopt. De bijzondere vorm maakt dan dat de tekst ondanks de ‘zware’ inhoud ‘licht’ overkomt. Tegelijk wordt die inhoud door de ‘lichte’ vorm bijzonder pregnant opgeroepen. De Zwaren zijn volgens Mutsaers auteurs die minder taalgevoel hebben. Zij leggen de klemtoon bijgevolg meer op de inhoud van een tekst dan op de taal, wat tot gevolg heeft dat hun teksten niet evoceren maar beschrijven en dikwijls in vormloze bekentenisliteratuur ontaarden. Mutsaers’ voorkeur gaat uit naar de Lichten. In ‘To the Lighthouse’ verwoordt ze haar poëtische opvattingen andermaal door middel van een metafoer.

Zoals gezegd is literaire lichtheid ten nauwste verbonden met de vorm. Een ‘lichte’ vorm maakt dat een heel ernstige problematiek (zoals de angst voor de dood, de besmettelijkheid van schuld, de depoëtisering door de vooruitgang, een liefdeloze moeder...) in eerste instantie licht overkomt. Mutsaers’ idee van literaire lichtheid omvat echter nog andere aspecten. In een interview met Johan de Boose op 8 januari 2003 wijst ze erop dat licht een homoniem is. ‘Literaire lichtheid’ verwijst dus niet slechts naar lichtheid in de zin van het tegenovergestelde van zwaar, maar ook naar licht in de betekenis van het tegendeel van donker. Een lichte tekst is dus ook een tekst die de lezer ‘verlicht’, die hem iets nieuws laat zien, die maakt dat hij de dingen vanuit een ander, niet voor de hand liggend oogpunt gaat bekijken. Literaire lichtheid wordt in Mutsaers’ werk ook herhaaldelijk in verband gebracht met een bijzondere gewaarwording, met name met de sensatie als lezer door de tekst als het ware van de grond opgetild te worden. Mutsaers haalt in *Kersebloed* Kafka aan om te laten zien hoe een lichte tekst een dergelijke emotie kan teweegbrengen:

Op het handvat van Balzacs wandelstok: Ik breek alle beletselen.

¹⁷ Op het gegeven dat antagonismen kenmerkend zijn voor Mutsaers’ schrijftuur ga ik verderop (hoofdstuk 1.4) in. Hier gaat het er mij vooral om te laten zien wat literaire lichtheid voor Charlotte Mutsaers inhoudt.

Op de mijne: Mij breken alle beletselen. Gemeenschappelijk is het alle. (Kafka in Mutsaers 1990: 30).

Mutsaers (1990: 30) becommentarieert deze passage als volgt:

Niet alleen de keuze van zoiets sierlijks als een wandelstok en het absurde gegeven dat wandelstokken voorzien zouden zijn van plaatjes met dergelijke spreuken, verschaffen de lezer een buitengewoon gevoel van lichtheid en genot, maar vooral de manier waarop de zwaarte van de mededeling wordt afgeleid naar een taalkundige observatie: 'Gemeenschappelijk is het 'alle''.

Ook Mutsaers' tekst 'Pegasisch' (1996: 187) uit *Paardejam* thematiseert dit gevoel van lichtheid. 'Pegasisch' is een korte maar zeer gelaagde¹⁸ tekst. Hij vertelt het verhaal van een discussie tussen een autoritaire rijmeester en een speelse leerling over de 'juiste' manier van paardrijden. De twee zijn het niet eens over de vraag of men bij het paardrijden een echte rijbroek met flappen moet dragen of niet. Aan het einde van de tekst wordt dan duidelijk dat het enige wat bij het paardrijden werkelijk een rol speelt, is dat je samen met het paard de lucht in gaat. Het 'in de lucht gaan' laat zich associatief verbinden met het door Mutsaers geregeld uitgewerkte thema van de literaire lichtheid. Deze associatie wordt nog in de hand gewerkt door de titel 'Pegasisch'. Het gevleugelde paard Pegasus is ten slotte het symbool van de creatieve kunst en van de kunstenaarsfantasie. Het ligt dus voor de hand het verhaal ook als een poëticaal verhaal te lezen, als een verhaal over het idee dat een schrijver moet proberen op de een of andere manier de zwaarte te overwinnen en licht schrijven, om zo 'de lucht in te gaan'. Misschien slaan de laatste zinnen van het verhaal ('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]) echter ook op de lezer die door het lezen van een licht boek als het ware vleugeltjes krijgt en zich plotseling heel licht gaat voelen. Het adjectief 'pegasisch' is dan een neologisme dat naar deze bijzondere gewaarwording van het door kunst 'beveugeld' worden verwijst. 'Pegasisch' is tevens een tekst waarin Mutsaers haar poëtische opvattingen opnieuw meteen in de praktijk omzet. Het fenomeen van de literaire lichtheid wordt in 'Pegasisch' immers niet beschreven maar geëvoceerd.

Uit het eerder geciteerde fragment van Kafka valt ook af te leiden dat literaire lichtheid bij Mutsaers ook iets met een bepaald soort (meestal wrange) humor te maken heeft. Mutsaers beklemtoont echter dat literaire lichtheid niet gelijkgesteld kan worden aan lichtzinnigheid¹⁹ en omgekeerd. Een lichtzinnige, grappige tekst is niet automatisch een 'lichte' tekst. Mutsaers neemt het dan ook geregeld op voor 'lichte' kunstenaars die in haar ogen ten onrechte alleen luchtig en speels worden gevonden. Ik denk bijvoorbeeld aan haar pleidooien voor Daniil Charms (1990: 158), Jan Hanlo (1990: 148), Zosjtsjenko (1996: 157) en J.C. van Schagen (2002: 18). De oppositie

¹⁸ Vandaar ook dat Luc Herman en Bart Vervaeck de tekst hebben gekozen om in hun handboek verhaalanalyse *Vertelduivels* een aantal (voornamelijk narratologische) procédés te belichten. Zo analyseren zij het verhaal vanuit een narratologisch, een intertekstueel en een genderperspectief. In de context van Mutsaers' werk biedt zich echter ook de mogelijkheid aan de tekst te lezen als een 'lichte' tekst over literaire lichtheid.

¹⁹ Cf. 'Daarom nog maar eens voor alle duidelijkheid en wellicht ten overvloede: met lichtzinnigheid, leukheid of luchtigheid heeft literaire lichtheid niets maar dan ook niets uit te staan' (Mutsaers 2002: 10).

‘licht’-‘lichtzinnig’ keert vaak terug in Mutsaers’ werk. Men zou Mutsaers’ pleidooien voor deze kunstenaars ook kunnen lezen als een soort *oratio pro domo*, als een indirecte poging tot plaatsbepaling, aangezien ook Mutsaers’ dikwijls teksten op grond van hun vorm vaak als kinderlijk-naïef worden bestempeld, terwijl ze meestal een bijzonder ernstige thematiek verwoorden. Het essay ‘To the lighthouse maar zwaar bepakt’ is naar mijn idee een verhelderende tekst in poëticaal opzicht, omdat Mutsaers hier de oppositie licht/zwaar introduceert, die een bijzonder belangrijk knooppunt vormt van haar literatuuropvatting. Mutsaers refereert hier overigens niet zomaar aan Virginia Woolfs bekende roman *To the lighthouse*. Volgens Fokkema en Ibsch (1984: 93) is de gedachte ‘dat communicatie over de meest waardevolle momenten alleen op indirecte wijze mogelijk is’ een zeer belangrijk thema in *To the lighthouse*. Mutsaers speelt in haar titel dus niet alleen met de verschillende betekenissen van het woord ‘licht’, ze verwijst ook naar een boek dat de ‘lichtheid’, de suggestiviteit thematiseert.

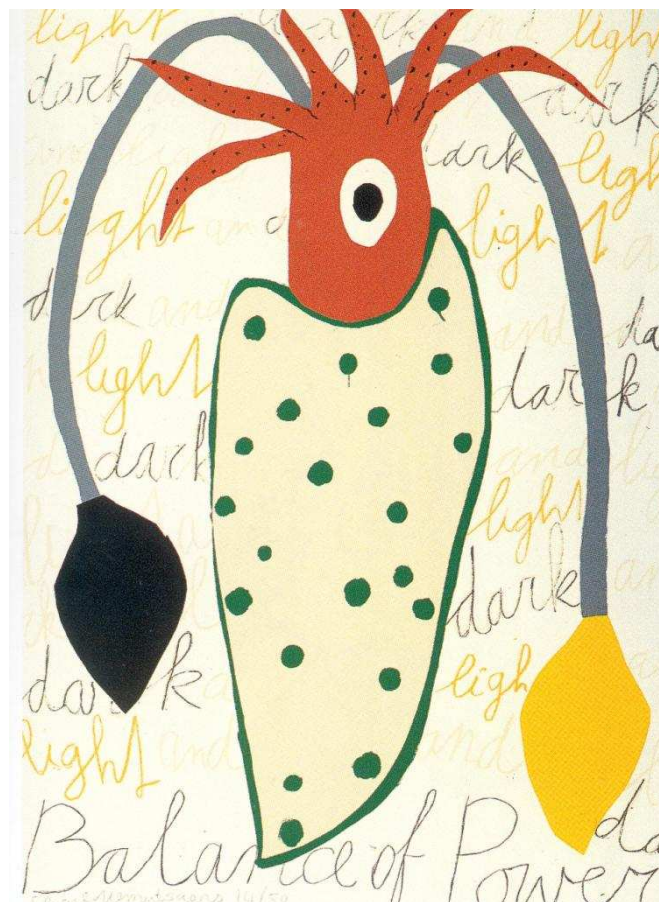
Ook de metafoer van de inktvis illustreert hoe schrijven in Mutsaers’ literatuuropvatting altijd ten nauwste samenhangt met verstoppertje. In een interview met Elisabeth Lockhorn vergelijkt ze de schrijver met een inktvis:

Ik gebruik graag de metafoer van de inktvis. Niet alleen vanwege zijn inkt is hij een uitstekend schrijverssymbool, ook omdat hij zich door die wolk tegelijkertijd vérhult en ónthult. Je ziet hem wel niet, maar je weet dat het een inktvis is. Idealiter is het met schrijven ook zo. De lezer ziet me wel niet, maar als het goed is, denkt hij: daar zit Charlotte Mutsaers. (Lockhorn 1996: 208)

Opvallend is dat het schrijven hier met een overlevingsstrategie, met een manier om zich te verdedigen vergeleken wordt. De inktvis gebruikt de inkt immers in de eerste plaats als een verdedigingswapen. Men zou kunnen stellen dat Mutsaers het schrijven ook als een soort wapen gebruikt, in de twee betekenissen van het woord: enerzijds als middel om met behulp van de taal weerstand te bieden aan de heersende ‘consensus’ en zo haar eigen discours te verdedigen, anderzijds ook als een soort herkenningsteken, als een middel om zich te profileren. De paradox is dat de inktvis probeert zich te verdedigen en inkt spuit uit zelfbehoud, maar juist door die grote inktwolk weer zichtbaar (en dus kwetsbaar wordt) voor zijn vijanden. Iets soortgelijks geldt ook voor de schrijver die al schrijvende in zijn teksten verdwijnt, maar zich daardoor tegelijk altijd ook blootgeeft. Dat maakt het schrijven voor Mutsaers tot een riskante onderneming. Er mag niet te véél onthuld worden, want dan is het geheimzinnige - men zou hier ook kunnen zeggen de lichtheid - eraf.

De inktvis kan overigens ook nog op grond van twee andere kenmerken met de schrijver en met Mutsaers’ literatuuropvattingen in verband worden gebracht. Ten eerste wordt hij in het algemeen als een raar beest beschouwd, niet in de laatste plaats omdat hij poten aan zijn kop heeft en achteruit zwemt (Mutsaers 1989c: 62). De inktvis is met andere woorden een ‘afzonderling’, een outsider. Uit Mutsaers’ teksten blijkt dat schrijvers volgens haar meestal een eerder marginale positie in de samenleving innemen: ‘en de schrijver, die qualitate qua meestal toch al tot een

minderheid behoort' (Mutsaers 1996: 209). Bovendien staan inktvissen bekend om hun vermogen tot metamorfoser, om hun veranderlijkheid. Ze kunnen naar believen van vorm en kleur veranderen, ze zijn beweeglijk als een kwikbolletje en blijven daardoor ongrijpbaar. Liesbeth Eugelink (2001a: 22) gaat in haar artikel 'Het poëtische eureka-gevoel van Charlotte Mutsaers, of: De schrijver is een octopus' in op een andere eigenschap van de inktvis die verband houdt met zijn vermogen om te metamorfoser: inktvissen kunnen verdwijnen, ze kunnen zich onzichtbaar maken. Volgens haar is het deze eigenschap die maakt dat sommige schrijvers (zoals ook Tonnus Oosterhoff²⁰) het dier zo aantrekkelijk vinden. Het veranderlijke, wispelturige is beslist een van de meest kenmerkende eigenschappen van Mutsaers' schriftuur. Zowel inhoudelijk als formeel spreekt uit Mutsaers' teksten permanent de angst om op iets vastgepind te worden. Mutsaers' keuze voor het hybride essay, dat eigenlijk geen duidelijke genre-identiteit heeft, heeft ongetwijfeld met die voorkeur voor het veranderlijke te maken²¹. En ook haar herhaalde pogingen tot 'dierwording'²² houden allicht verband met haar verlangen naar metamorfose.



²⁰ Tonnus Oosterhoff schrijft over de inktvis: 'Omdat ik voornemens ben (over) metamorfose te schrijven verzamel ik materiaal over octopussen, dieren vol verandering' (Oosterhoff 2000: 161). Hij legt een verband tussen zichzelf en de inktvis: 'als er iemand onder mijn naam over de wereld reist, dan zou het een plezierig idee zijn als dat een nieuwsgierig veelkleurig iemand was met drie harten, acht armen vol zuignappen, die zelfs met magneetband niet op zijn plaats te houden is' (Oosterhoff 2000: 162).

²¹ Cf. hierbij hoofdstuk 3 A 1.

²² Op Mutsaers' pogingen tot dierwording ga ik in het derde hoofdstuk (3 B 6) nader in.

De twee hierboven genoemde denkbeelden, met name dat schrijven en verhullen (dat altijd gepaard gaat met onthullen) onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn, en het idee dat schrijven geassocieerd kan worden met zelfverdediging vloeien weer in een andere poëtische metafoer van Mutsaers samen. Om haar ‘theorie’ van de ‘logica van het gevoel’ toe te lichten maakt Mutsaers gebruik van de metafoer ‘plaatstaal’:

Ik denk dat diep in het achterhoofd van menig schrijver een vonk hoop leeft met de potentie van een vulkaan, dat hij zich al schrijvende een nieuwe familie zal verwerven. Een kleine familie waarmee hij misschien enkele gevoelens zal delen die hij in het gewone leven niet kan of niet wenst te tonen. Geheime gevoelens. Waarover hij niet spreken kan, juist dáárover wil hij schrijven. Maar omdat dat een uiterst riskante onderneming is, zal de verstandige schrijver zijn bedoelingen verpakken in plaatstaal. (Mutsaers 1990: 109)

Het idee dat een schrijver zijn bedoelingen dient te verpakken in ‘plaatstaal’, roept allerlei associaties op. In de eerste plaats wordt hier alweer het zijdelingse schrijven verdedigd. De geheime gevoelens, het ongrijpbare dat de schrijver in zijn teksten wil evoceren, moet immers verpakt, ‘gemetamorfiseerd’ worden. Mutsaers’ poëtica gaat ervan uit dat het expliciete benoemen van gevoelens de poëtische ervaring dadelijk tenietdoet. Opvallend is ook de ambiguïteit van het woord ‘plaatstaal’: men kan het niet alleen (voor de hand liggend) als *plaatstaal* lezen maar ook als *plaatstaal*. *Plaatstaal* roept associaties met de overlevingsstrategie van de inktvis op. Men denkt bij dat woord immers onmiddellijk aan gevaar en/of aan een soort stalen pantser²³, dat bescherming biedt tegen de gevaarlijke buitenwereld. Aangezien het in de hierboven geciteerde passage over het schrijven en over taal gaat, kan men het woord *plaatstaal* ook als *plaatstaal* lezen. *Plaatstaal* verwijst dan misschien naar een bijzonder concrete, plastische taal die in staat is de bedoelingen van de schrijver doeltreffend te evoceren. Dergelijke meerduidige woorden zijn typerend voor mutsaers’ schriftuur.

De plaatstaal-metafoer maakt in ieder geval duidelijk dat literaire lichtheid in Mutsaers’ literatuuropvatting niet neerkomt op luchtigheid en oppervlakkigheid. Mutsaers (1990: 121) probeert dit inzicht uit te drukken door middel van een andere poëtische metafoer: ‘De vorm plaatstaal, de inhoud kokend bloed’. Het ‘kokend bloed’ verwijst naar het feit dat er achter het plaatstaal wel degelijk een inhoud, een thematiek, een doel (cf. ‘doelbewuste grilligheid’) zit. Opvallend is ook dat ‘literaire lichtheid’ in Mutsaers’ teksten vaak in verband wordt gebracht met het idee dat lichte teksten meer eisen stellen aan de lezer en bijgevolg ook dikwijls door minder mensen gelezen worden: ‘Niet alle mensen houden van plaatstaal. Dat geeft niet, deze schrijver houdt immers niet van alle mensen. Hij mikt slechts op de brandkastkrakers, want als hii zijn uiterste best doet om zijn woorden zorgvuldig in te blikken, mag hij aan de lezer toch ook wel enige eisen stellen’ (Mutsaers 1990: 109). Mutsaers heeft het over ‘de schrijver’, het ligt echter voor de hand dat ze het hier ook en vooral over haar eigen teksten heeft.

Mutsaers brengt het idee van het verhullen en het onthullen in de literatuur ook in verband

²³ Pantseren en soortgelijke verdedigingsstrategieën spelen in Mutsaers’ teksten een cruciale rol. Ze roepen het thema van de verdediging op.

met de lichamelijke erotiek. In *Rachels rokje* draagt protagoniste Rachel Stottermaus altijd wervelende, springerige plooirokjes. Het motief van het ruisende rokje loopt door de hele roman heen en roept een hele reeks verschillende associaties op zodat men van een woekerend beeld kan spreken, zoals typisch is voor een postmoderne roman. Zo kan het rokje verwijzen naar Rachels non-conformistische levensvisie, het leven in het algemeen, de roman *Rachels rokje* zelf, een bepaalde literaturopvatting, de schrijftuur van Mutsaers' roman, het feminiene, Rachels sublieme liefdesverklaring aan haar leraar Douglas Distelvink, het non-event, het sublieme, enzovoorts.

Het wervelende plooirokje roept echter ook erotische connotaties op. Het rokje wordt in de roman immers herhaaldelijk in verband gebracht met verleiding en erotiek, Rachel Stottermaus wil haar geliefde Douglas Distelvink²⁴ met haar rokje versieren:

Voor mij vormde dat een uitdaging, een van de grootste provocaties van mijn leven. Ik had zoiets van: wacht maar, voor jou zal ik een rokje maken dat zijn weerga niet kent, met een plooierval van hier tot aan de evenaar en een wervelend vermogen van minstens windkracht acht, een rokje dat je volledig mee zal zuigen, in zal wikkelen en waaraan je domweg niet ontkomen kan. (Mutsaers 1994: 240)

Deze zin slaat op een eerste niveau uiteraard op het 'echte' rokje dat Rachel Stottermaus voor haar geliefde Douglas heeft gemaakt, maar de zin kan allicht ook naar een poëticaal niveau getransponeerd worden. De roman *Rachels rokje* is immers niet zozeer een verhaal over een rokje van stof, als wel zélf een rokje van taal. Hij voert om zo te zeggen een plooirokje op. Het compositieprincipe van de roman is immers geïnspireerd op een rok: zo telt *Rachels rokje* 37 plooiën in plaats van de traditionele hoofdstukken. Vanwege zijn bijzondere vorm kan men dus zeggen dat *Rachels rokje* een rokje performt. De uitspraken die in de roman over rokjes worden gedaan, zijn altijd ambigu omdat ze op verschillende dingen tegelijk slaan. De hierboven aangehaalde passage kan daarom ook als een poëtische passage worden gelezen. In een dergelijke poëtische lezing is het dan niet meer Douglas Distelvink die door Rachel verleid wordt met behulp van haar rokje, maar de lezer die verleid wordt met behulp van Mutsaers' rokje van taal.

Dat de roman *Rachels rokje* de lezer door taal, stijl en compositie wil versieren, wordt onder meer gesuggereerd door een allusie op de Franse taalfilosoof en literatuurcriticus Roland Barthes. Barthes wordt in plooi zesentwintig (die als een kleine Catechismus van de rok is geconcipieerd en dus een poëtische dimensie heeft) de ideale rokkenjager (lees de ideale lezer) genoemd. Mutsaers (1994: 132) citeert in deze plooi een passage uit Barthes *Le plaisir du texte*: 'Waar ik in een verhaal van houd is dus niet zonder meer de inhoud, zelfs niet de structuur, maar veeleer de schrammen die ik op het mooie omhulsel aanbreng: ik ren, ik spring, ik kijk op, ik duik er weer in.'²⁵ Dit citaat heeft een duidelijk poëtisch karakter en fungeert wellicht als een soort 'gebruiksaanwijzing' voor het lezen van *Rachels rokje*. De ideale lezer wordt hier getypeerd als een actieve en creatieve lezer die geniet van het taalspel en als het ware in de tekst opgaat.

²⁴ Rachel noemt hem ook Rokriem.

²⁵ Cf. ook Barthes (1973: 20).

De verwijzing naar Barthes'²⁶ *Le plaisir du texte* is vanuit een poëticaal perspectief interessant, omdat ze in verband kan worden gebracht met Mutsaers' waardering voor het 'lichte'. In het uit fragmenten opgebouwde *Le plaisir du texte*, dat een hele reeks intertekstuele allusies bevat, maakt Barthes een onderscheid tussen twee verschillende soorten teksten, die hij 'textes de plaisir' en 'textes de jouissance' (in het Nederlands 'teksten van plezier' en 'teksten van genot') noemt. In de 'tekst van plezier' speelt de geschiedenis van het boek een cruciale rol. De lezer leest het boek immers in de eerste plaats om te weten hoe het afloopt. Barthes (1973: 18) trekt hier een parallel met een strip-tease, waarvan het ultieme doel is het volledig naakte lichaam te zien. Men zou kunnen zeggen dat de lezer die voor het 'leesplezier' leest het boek als het ware consumeert. Barthes (1973: 18) spreekt in dit verband over de 'satisfaction romanesque'. De lezer kan zich met de personages identificeren en het lezen verschaft hem een bepaald gevoel van welbehagen en geborgenheid: 'in de tekst van plezier zoekt de lezer bewust naar herkenning en zelfbevestiging' (Van Bastelaere 2001: 187).

Barthes contrasteert de 'tekst van plezier' met een volstrekt andere soort tekst, de 'tekst van genot'. Hier heeft de lezer een wezenlijk actievare rol. Hij leest immers niet meer om het verhaal. Er is trouwens ook niet meer echt zoiets als een verhaal. Barthes verwijst in het bijzonder naar meerduidige, 'subversieve' teksten, waarin allerlei regels gesaboteerd en ontregeld worden. Onder meer deze deformaties zorgen ervoor dat er van een eenduidige betekenis geen sprake meer kan zijn. De doorbreking van de verwachtingspatronen van de lezer heeft tot gevolg dat die zijn zekerheden en zijn houvast²⁷ verliest. 'Leesgenot' brengt volgens Barthes dan ook eerder verontrustende gevoelens teweeg zoals wellust, onbehagen en pijn. Kortom, de 'tekst van genot' destabiliseert, desoriënteert de lezer: 'De tekst van verrukking [...] zorgt voor een eclips van de culturele en psychologische identiteit van de lezer. Het genot is keer op keer zo extreem dat het subject even verdwijnt, in *fading* gaat. Omdat de taal geschonden is, rukt deze tekst de subjectiviteit uit het verband' (Van Bastelaere 2001: 187). Het is niet zozeer de geschiedenis, de boodschap van de tekst die telt, als wel het taalspel, de muzikaliteit en het ritme van de taal. Uit het citaat dat Mutsaers heeft gekozen, blijkt dat ze de 'teksten van genot' verkiest en dat het wellicht ook haar ambitie is bij haar lezers *jouissance* – verrukking – teweeg te brengen.

Voor Barthes zijn 'teksten van genot', 'erotische' boeken – boeken die de lezer trachten te verleiden. Hij probeert het erotische van een aantal 'open' teksten in de verschillende fragmenten

²⁶ Met *Rachels rokje* heeft Mutsaers een roman geschreven over het chaotische gevoel van het verliefdzijn. Ook Roland Barthes heeft geprobeerd om dit bijzondere gevoel in een tekst te omcirkelen, met name in *Fragments d'un discours amoureux* (1977). Hij heeft in dat boek bewust voor een eigenwillige fragmentaire vorm gekozen om te ontkomen aan het idee van een systeem. De korte fragmenten maken het hem mogelijk het verukkelijke gevoel van de verliefdheid, de taal der verliefden te performen. Hij gaat daarbij op een reeks items in die ook Mutsaers in *Rachels rokje* thematiseert. Ik denk hier bijvoorbeeld aan het wachten op de geliefde persoon (47), het idee van het feest (als men verliefd is, is elke dag een feest) (139), een zekere fetisjisme, men houdt van alle voorwerpen die op een of andere manier met de geliefde persoon te maken hebben (151), jaloezie (171), magische rituelen om erachter te komen of de geliefde ook van je houdt (195), het verlangen om met de geliefde te versmelten (267), et cetera.

²⁷ Cf. '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)

waaruit zijn boek bestaat, tastbaar te maken. Net als in de ‘echte’ erotiek is naaktheid ook in de literatuur op zichzelf niet erotisch – werkelijk erotisch is iets wanneer het onthuld en tegelijk verhuld wordt. In die zin lijkt het taalspel op het liefdesspel. Erotiek hangt volgens Barthes (1973: 17-18) dus altijd nauw samen met een spanningsrelatie: ‘c’est l’intermittence, comme l’a bien dit la psychanalyse, qui est érotique: celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche); c’est ce scintillement même qui séduit, ou encore: la mise en scène d’une apparition-disparition.’ Iets dergelijks geldt volgens Barthes ook voor literaire teksten. ‘Erotische’ teksten²⁸ zijn volgens hem teksten die iets onthullen en het tegelijkertijd verhullen. De waarachtig erotische situatie is een situatie waarin nog iets verborgen blijft. ‘Erotische’ teksten in de zin van Barthes zijn met andere woorden teksten die altijd iets van de eerder genoemde ‘enscenering van een verschijnen-verdwijnen’²⁹ laten zien. De lezer leest de tekst dan niet meer louter voor de plot, maar om van de taal te genieten:

vous voulez qu’il arrive quelque chose, et il n’arrive rien; car *ce qui arrive au langage n’arrive pas au discours*: ce qui ‘arrive’, ce qui ‘s’en va’, la faille des deux bords, 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*. (Barthes 1973: 21).

Een dergelijke ‘aristocratische’ manier van lezen zou allicht ook Mutsaers bepleiten.

Bart Vervaeck (2000: 6) maakt in het eerder vermelde stuk over autobiografieën trouwens een onderscheid dat lijkt op Barthes’ onderscheid tussen plezier en genot. Hij verwijst daarbij naar het essay *Het bedenkelijke* van Stefan Hertmans. Hertmans schrijft dat het in onze moderne openheidscultuur gewoon is geworden alles te zeggen en alles te tonen. Op de televisie, bijvoorbeeld, worden vandaag de dag alle taboes doorbroken. Hij noemt deze ‘exhibitionistische’ manier van tonen *obsceen*, omdat datgene wat eigenlijk belangrijk is daarbij verloren gaat: ‘Dit noem ik het obscene, een verhouding waarbij alles getoond wordt, niet alleen zonder dat er iets te zien is, maar *zodat* er niets meer te zien is van dat waar het eigenlijk om gaat’ (Hertmans, geciteerd in Vervaeck 2000: 6). Het obscene is vergelijkbaar met wat Barthes ‘plezier’ noemt.

Ik meen te mogen stellen dat Mutsaers ambieert om ‘lichtvoetig’ proza te schrijven dat verleidelijk is op de manier waarop Roland Barthes dat in *Le plaisir du texte* beschrijft. Zij heeft het ‘erotische’, onthullen en tegelijk verhullen immers tot haar ultieme vormprincipe verheven. Het

²⁸ Zoals Barthes (1973: 17) in *Le plaisir du texte* schrijft, speelt het idee van het op elkaar botsen van grenzen ook in de psychoanalyse een centrale rol. In het eerste deel van mijn analyse (onder 4.4) heb ik het al kort gehad over het begrip ‘verlangen’ bij Lacan en over het ‘objet petit a’. Lacan stelt dat een object slechts als object van verlangen kan fungeren als het onbereikbaar is voor het subject. Zodra het subject het verlangde object bezit, gaat het oorspronkelijke verlangen ernaar verloren en richt het subject zijn verlangen weer op iets anders. Dat andere zal later ook een teleurstelling blijken, zodat het subject weer een ander object zoekt om zijn verlangen te bevredigen enzovoorts. De aantrekkingskracht van het object bestaat dus alleen voor zover het geheim ervan verborgen blijft. Het verlangen heeft met andere woorden altijd een ‘surplus’ dat zich nooit laat vangen. ‘If no object can provide us with our lost/impossible *jouissance*, it follows that the fragile equilibrium of desire can only be maintained by the continuous displacement from object to object: strangely enough it is the prevention of *jouissance* that sustains desire, a prevention which keeps the dream of attaining it alive’ (Stavrakakis 1999: 45).

²⁹ Cf. hierbij: ‘la mise en scène d’une apparition-disparition’ (Barthes 1973: 18).

idee dat de poëtische ervaring (het sublieme, de literaire lichtheid...) verdwijnt wanneer men expliciet benoemt in plaats van op te roepen, wanneer men dingen en gevoelens niet langer omcirkelt maar al te dicht nadert wordt in Mutsaers' teksten keer op keer opgeroepen.

Mutsaers' ambitie om gevoelens niet te expliciteren maar te omcirkelen zit ook in de aan het begin van dit stuk geciteerde uitspraak van Paul Valéry dat poedelnaakte gevoelens even zwak zijn als poedelnaakte mensen en dat men ze bijgevolg moet aankleden. Het citaat fungeert als motto van de recent verschenen bundel *Bont. Uit de zoo van Charlotte Mutsaers*, maar Mutsaers had het citaat eveneens als een motto voor *Rachels rokje* voorzien, het is echter uiteindelijk niet in de roman terechtgekomen (Mutsaers 2002: 177). Het citaat van Valéry past goed bij de bundel *Bont*. De titel *Bont* kan immers onder meer geassocieerd worden met Mutsaers' ambitie om zich een diervacht te schrijven – een ambitie die andermaal met het idee van verhullen, zich beschermen te maken heeft. Het is niet verbazend dat het motto van *Bont* oorspronkelijk voor *Rachels rokje* was bedoeld, het motief van het verhullen en het onthullen wordt immers ook in *Rachels rokje* nadrukkelijk uitgewerkt. Zoals Rachels rokje haar tegen de kou (maar in de eerste plaats tegen haar uiterst koude omgeving) beschermt, zo onthult en verhuult de roman, het rokje van taal, de intense gevoelens die zich in de roman schuilhouden: onvervulde liefde, angst voor de dood, schuld, het intense verlangen naar moederliefde). Het rokje heeft dus onder meer als functie geheimen te verbergen. De poëtische metafoer van het erotische plooirokje is een treffend beeld voor Mutsaers' suggestieve schriftuur.

De suggestieve schriftuur in *Rachels rokje* kan dan ook heel sensueel, lijfelijk, erotisch worden genoemd. Men zou kunnen stellen dat Mutsaers met haar roman poogt een soort tekstueel lichaam te scheppen. Van Bastelaere (2001: 69-70) schrijft in 'Rifbouw (een klein abc)' over het 'zelf' en de creatie van een 'tekstueel lichaam':

Het schrijven is voor Van B. niet alleen het worden van een tekst, het is hem ook het worden *tot* een tekst. Het is de creatie van een tekstueel lichaam, rijk aan betekenis zoals het vlezen lichaam rijk is aan bloed. Een ander zelf, groeiend wisselvallig en, gezien de natuur van de taal, nooit gelijk aan zichzelf. Op die manier wordt het kwikzilveren biologische zelf dat zich ophoudt in de wereld der fenomenen een ander, een ander zelf. Een rif op zich.

Elders in het klein abc stelt hij (2001: 64): 'een tekstueel lichaam is minder vergankelijk dan een lijf van 1. 85 m, hoewel het ook eet, neukt en kakt'. De grote aandacht voor het lichaam en het lichamelijke is volgens Vervaeck (1999a: 106) typisch postmodern. Postmoderne romans bevatten niet alleen vele beeldende lichaamsbeschrijvingen, maar worden ook vaak gekenmerkt door een zeer lichamelijke taal. Onder meer via deze lichamelijke taal 'probeert de postmoderne roman een vorm en een stem te geven aan datgene wat vormeloos en stemloos blijft in de taal van de ideologie, het gezonde verstand, de analyse, de wetenschap' (Vervaeck 1999a: 198). Ook Mutsaers zet de lichamelijke taal in haar roman in tegen de conventionele, stereotiepe taal van de ratio. Dit contrast komt goed tot uitdrukking door de tegenstelling tussen de zeer lijfelijke Rachel en de rationele

rechters. De ontmoeting tussen taal en lichaam³⁰ komt in der roman herhaaldelijk aan bod. Vervaeck (1999a: 108) wijst erop dat Rachels wapperende rokje metonymisch verbonden is met het dansende lichaam.

De zware moederproblematiek en de lichte toon in *Rachels rokje*

Iets overbrengen, iets echt overbrengen, kan alleen fictie – dat wat veranderd is en omgevormd, wat vorm heeft gekregen³¹

‘Und von ihrer Mutter kann nur das Übelste kommen’³²

Ik zal Mutsaers’ idee dat een literaire tekst die gevoelens direct benoemt niet expressief³³ kan zijn kort illustreren aan de hand van een concreet voorbeeld. Daarvoor heb ik het thema van het gemis aan moederliefde in *Rachels rokje* gekozen. Het verlangen naar een liefdevolle moeder³⁴ en de problemen die zich voordoen wanneer een dochter geen liefdevolle relatie met haar moeder heeft is een van de fundamentele onderwerpen van *Rachels rokje*. Opmerkelijk is dat de problematische verhouding tussen Rachel en haar moeder niet beschreven, maar getoond wordt. Mutsaers hanteert verschillende procédés om de negatieve gevoelens die Rachel en haar moeder voor elkaar hebben, op te roepen. In wat volgt zal ik een aantal van die technieken belichten.

Het verhaal van *Rachels rokje* wordt verteld via momentopnames. Van een traditionele beschrijving van de romanpersonages is in *Rachels rokje* dan ook geen sprake. De lezer ziet Rachel en haar moeder in een aantal concrete situaties (Rachel wordt voor de eerste keer ongesteld, de moeder betrapt Rachel terwijl ze masturbeert, Rachel vindt het testament van haar vader, enzovoorts) en moet daaruit zelf zijn conclusies trekken. *Rachels rokje* is met andere woorden geen roman die psychologische bespiegelingen en lange karakterbeschrijvingen bevat. Mutsaers’ roman behoort tot het soort boeken waarin het niet zozeer op het verhaal aankomt als wel op de (experimentele) manier waarop het verhaal verteld wordt. Gevoelens worden in *Rachels rokje* niet geëxpliciteerd, maar vooral gesuggereerd. Zo wordt Rachel meteen in het eerste hoofdstuk door haar moeder symbolisch gecastreerd (Mutsaers 1994: 21), als het ware onvruchtbaar gemaakt. Deze gruwelijke scène wordt in het vervolg van het boek niet becommentarieerd of nader verklaard. De lezer krijgt de scène zomaar voorgeschoteld en moet de ‘lege plaatsten’, de ‘Leerstellen’ van de roman dan maar zelf invullen.

Een ander procédé dat Mutsaers gebruikt om de moeder te typeren, is de intertekstualiteit.

³⁰ Cf. hierbij: ‘Hoe volmaakt zou hierbinnen het liefdeswoord vlees kunnen worden, de jubelende boeuf Stroganoff van de liefde!’ (Mutsaers 1994: 85).

³¹ Mutsaers (2003: 482).

³² Citaat van Unica Zürn uit *Dunkler Frühling* geciteerd in (Morrien 1996: 172).

³³ In het interview met Elisabeth Lockhorn zegt Mutsaers: ‘als je iets van je gevoel uitdrukt, doe je er goed aan die gevoelens te hullen in een jasje van verstand’ (in Lockhorn 1996: 206).

³⁴ Voor een bespreking van de moeilijke verhouding tussen moeder en dochter in het werk van Charlotte Mutsaers zie (Sereni 2002: 3-21).

Mutsaers refereert in *Rachels rokje* aan een aantal uiteenlopende teksten die op de een of de andere manier naar een kille moeder verwijzen. Zo zinspeelt ze op een aantal sprookjes (Roodkapje, Sneeuwwitje, de Sneeuwkonigin, Peter Pan) waarin onder meer de archetypische boze stiefmoeder of boze heks voorkomt. Ze verwijst ook naar mythologische figuren. Zo diagnostiseert Rachels psychiater bij Rachel een Elektra-complex (Mutsaers 1994: 242). Elektra³⁵ (en wellicht ook Rachel) verlangt naar moederliefde en idealiseert bijgevolg haar vader om het gebrek daaraan te compenseren. Door naar andere teksten en personages te verwijzen roept Mutsaers de moeilijke moeder-dochterproblematiek op een zijdelingse manier op. De moeder wordt verder ook als ‘Pontia Pilata’ omschreven (Mutsaers 1994: 21). Een dergelijke ‘feminisering’ van mannelijke personages die traditioneel negatief geconnoteerd zijn, keert ook elders in Mutsaers’ boek terug. Zo treedt in *Rachels rokje* een zekere ‘Judith Iskariot’ op (Mutsaers 1994: 26). Deze vervrouwelijking van autoritaire mannelijke personages (cf. ook ‘God de Moeder’ [Mutsaers 1994: 40]) hangt samen met de omkering van het klassieke rollenpatroon³⁶ in *Rachels rokje*. Terwijl het normaliter de vader is die de autoritaire orde vertegenwoordigt, is dat in *Rachels rokje* de moeder. Voorts alludeert Mutsaers op kinderliedjes³⁷ waarin een moeder aan bod komt:

Er zat een aapje op een stokje
Achter moeders keukendeur;
Hij had een gaatje in zijn rokje-
Daar stak hij zijn staartje deur (Mutsaers 1994: 20)

Dergelijke interteksten fungeren soms als een soort scenario. Dat is ook hier zo: Rachel heeft aan het begin van de roman inderdaad een apestaartje, maar de moeder klemt het met de keukendeur af.

Naast intertekstuele echo’s zijn er ook een aantal intratekstuele allusies, Mutsaers refereert geregeld aan haar eigen werk. Zo lezen we in het begin van *Rachels rokje*: “‘Wordt vervolgd, wordt vervolgd,’ ademen de plooiën van mijn rokje. Niet alleen bij die ene fatale pas die van het sublieme naar het ridicule voert, maar bij elke stap die ik zet’ (Mutsaers 1994: 14). Deze uitdrukking ‘Du sublime au ridicule il n’y a qu’un pas’ van Napoleon is allicht een allusie op *De Markiezin*. In het eerste stukje van dit boek worden de ouders van de protagoniste geïntroduceerd. Ze spreken ‘buitenlands’ (Mutsaers 1988: 13), wat erop wijst dat de verstandhouding tussen het meisje en de ouders niet de beste is. Typerend is ook wat de ouders zeggen. De utilitaire, kille moeder (die in het boek symptomatisch ‘de moeder’ wordt genoemd, terwijl de vader liefdevol met ‘Pappa’ wordt aangeduid) zegt immers: “‘Du Sublime au Ridicule il n’y a qu’un pas’” (Mutsaers 1988: 13). Dit devies zegt veel over haar pragmatische levensinstelling en over de manier waarop ze de creativiteit van haar dochttertje in het verloop van het boek herhaaldelijk teniet doet. De zinspeling op dit devies in *Rachels rokje* roept dus de liefdeloze moeder uit *De Markiezin* op. In *Rachels rokje* wordt ook

³⁵ Zie in dit verband ook mijn artikel over de moeilijke moeder-dochterverhouding in het werk van Mutsaers (Sereni 2002: 3-21).

³⁶ Op de omkering van het klassieke rollenpatroon tussen man en vrouw bij Mutsaers ga ik verderop nog in (Hoofdstuk 3 B 1.5).

³⁷ Zie bijvoorbeeld ook het liedje ‘Door de plassen dat het spat’ op pagina 221.

een versje uit Leonora Carringtons *De dove dame* geciteerd (Mutsaers 1994: 235). De auteur Leonora Carrington laat zich associatief verbinden met de schrijfster en beeldend kunstenaar Dora Carrington. In *Kersebloed* heeft Mutsaers een heel essay aan deze non-conformistische kunstenaar gewijd, die net als Rachel Stottermaus een bijzonder ingewikkelde en pijnlijke verhouding tot haar moeder had. Langs het citaat van Leonora Carrington om wordt misschien op de moeilijke moeder-dochterrelatie gezinspeeld.

Dat de moeder gemeen en arglistisch is wordt ook gesuggereerd door de gelijkenis tussen haar en de geheimzinnige vrouw die Rachels vader op 24 december vermoordt. Deze vrouw draagt immers onder andere een 'kort bontjasje van astrakan' (Mutsaers 1994: 24). Als Rachel bij haar leraar Douglas in Amsterdam op bezoek is, vertelt ze hem dat haar moeder een lammy heeft: 'Mijn moeder heeft er zo een. Het is zo'n dikke winterjas van schapevacht, maar dan met de vacht aan de binnenkant' (Mutsaers 1994: 140). Door die schapenvacht worden de twee vrouwen met elkaar in verband gebracht (wat de suggestie wekt dat de moeder op de een of ander manier ten minste medeplchtig is aan de moord op de vader). De schapenjas roept uiteraard ook het bekende beeld op van de wolf in schaapskleren, wat het verraderlijke karakter van de moeder nog eens extra beklemtoont.

Een ander procédé dat Mutsaers hanteert om Rachels verlangen naar een moeder te evoceren, is de *mise en abyme*³⁸. De tiende plooi van *Rachels rokje* kan als *spiegeltekst* beschouwd worden. In plooi tien lezen we het verhaal van een paard dat al zijn hele leven lang op schoot wil. Op een dag werpt het zijn berijder gewoon af en legt zijn hoofd in de schoot van de ruiter:

Wat doet het er ook toe dat ik een 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. Laat nu de slagers maar komen, mij kan het niet meer schelen om dood te gaan. (Mutsaers 1994: 59)

Deze scène herhaalt zich later in de roman, maar deze keer is het de volwassen Rachel Stottermaus die bij haar geliefde Douglas Distelvink op schoot wil. Dat de twee scènes samenhangen, wordt bevestigd door het feit dat de ruiter en Douglas exact hetzelfde zeggen: 'Kom maar hier' (Mutsaers 1994: 58, 198). Het verband tussen plooi 10 en de rest van het verhaal van *Rachels rokje* is niet meteen duidelijk³⁹. Opmerkelijk is zeker het woord 'schoot' dat in deze context de moederschoot oproept. Het verhaal van het paard dat al zijn leven lang op schoot wil, lijkt dan ook sterk op het verhaal van Rachel Stottermaus die hevig verlangt naar een liefdevolle moeder. Rachel heeft niet zo'n moeder en haar vader kan haar geen liefde geven, hij wordt immers vermoord of tenminste

³⁸ Er is sprake van een *mise en abyme* als een relatief korte passage, een ingebedde tekst het omsluitende verhaal als het ware weerspiegelt: 'Het kenmerkende van een *mise en abyme* is dat een ingesloten, relatief klein fragment het geheel op zo'n manier reflecteert dat het leidt tot reflectie over de betekenis van de gehele tekst' (Korsten 2002: 203).

³⁹ Het verhaal van het paard dat op schoot wil, kan in verband worden gebracht met Douglas' opmerking in plooi 9: 'Dat toetert en toetert hier voor miljarden in het rond en de regering maar zaniken dat wij de buikriem moeten aanhalen. Maar kom nou, Rachel, wij zijn toch geen paarden' (Mutsaers 1994: 54). Douglas' opmerking over het feit dat zij geen paarden zijn keert terug in de cryptische ondertitel van plooi: 'waarin het feit dat wij geen paarden zijn in twijfel wordt getrokken' (Mutsaers 1994: 56).

dood verklaard. Douglas, die qua leeftijd Rachels vader zou kunnen zijn, is dus eigenlijk een soort vadersurrogaat. Wie wil kan plooï 10 dan ook lezen als een spiegeltekst, als een verhaal in het verhaal dat op kleinere schaal de problematiek van het hoofdverhaal thematiseert en daarmee opnieuw een hint geeft dat de moeder-dochterproblematiek essentieel is in *Rachels rokje* is.

Ik hoop dat ik met het voorbeeld van de moeilijke moeder-dochterverhouding inzicht heb kunnen verschaffen in de complexe manier waarop Mutsaers in haar literaire werk probeert gevoelens voor de lezer voelbaar te maken zonder ze expliciet te benoemen. Ook Tom van Imschoot (2002: 70) accentueert in verband met Mutsaers' roman het onderscheid tussen benoemen en oproepen: 'De fictionele energie van *Rachels rokje* ontspringt aan de spanning tussen de verklarende taal van de identificerende benoeming en de ontluisterende taal van het vernoemen'. Kortom, de besproken passages maken duidelijk dat de moeilijke moeder-dochterrelatie niet wordt beschreven maar geëvoceerd. Na deze parenthese over Mutsaers' fascinatie voor 'literaire lichtheid' kom ik nu tot het onderwerp van het antagonisme.

4 Pool en tegenpool. De antagonistische dimensie in het oeuvre van Charlotte Mutsaers

want er is geen enkele hoedanigheid op deze wereld die niet enkel en alleen is wat hij is door tegenstelling⁴⁰

Dit citaat komt uit 'Jij met je knusheid en de kou van de buitenlucht', een essay uit *Kersebloed* dat mij ideaal lijkt om de bespreking van de antagonistische dimensie in Mutsaers' werk in te leiden, aangezien Mutsaers hier expliciet op haar fascinatie voor tegenstellingen ingaat. In dit essay stelt Mutsaers een bijzonder woordenboek voor, de *Dictionary of contrasting pairs* van Adrian Room. Opnieuw gaat het Mutsaers hier niet enkel om het introduceren van een auteur of van een boek. Via de bespreking van het tegenstellingenwoordenboek lukt het haar immers andermaal om op een zijdelingse manier iets over haar eigen schriftuur te zeggen. Ik zal 'Jij met je knusheid en de kou van de buitenlucht' hier dan ook voornamelijk als een poëticaal stuk lezen, en meer bepaald als een stuk dat het schrijven over/in tegenstellingen thematiseert.

Mutsaers vindt Rooms woordenboek een interessant boek, niet in de laatste plaats omdat het geen traditioneel, 'nuttig' woordenboek is (Mutsaers 1990: 52), maar eerder een creatief, 'artistiek' en ludiek woordenboek. Room heeft immers zonder onderliggend systeem allerlei (dikwijls niet voor de hand liggende) tegenstellingen in zijn woordenboek opgenomen. Een dergelijke anti-utilitaire bezigheid past goed bij Mutsaers' afkeer voor pragmatisme en utilitarisme. Interessant is echter vooral de grote fascinatie voor tegenstellingen die uit het hele stuk spreekt. Zo gaat ze onder meer in op het paradoxale karakter van paren:

De grootste reus wordt immers pas werkelijk zichtbaar naast de kleinste duim, de lelijkste opdonder naast de mooiste filmster, de snelste haas naast de schuifelendste schildpad, de dikste wenkbrauw naast de dunste komma, de liefste vriend naast de ellendigste vriendin etcetera. (Mutsaers 1990: 51)

⁴⁰ Melville geciteerd in Mutsaers (1990: 57).

Mutsaers' vaststelling herinnert sterk aan de eerder behandelde stelling uit de discours­theorie dat antagonismen de voorwaarde van *onmogelijkheid* van identiteiten zijn maar tegelijkertijd ook de voorwaarde van hun *mogelijkheid*. De grootste reus heeft de kleinste duim immers nodig om überhaupt als grootste reus waargenomen te worden, de kleinste duim is met andere woorden constitutief voor de identiteit van de grootste reus. Mutsaers thematiseert hier het idee dat antagonismen niet enkel een *subversieve* maar ook een *constructieve* dimensie hebben. Dit levert een interessant en vruchtbaar perspectief aan van waaruit men een aantal van Mutsaers' teksten kan benaderen. In het vervolg van dit hoofdstuk wil ik dan ook aan de hand van een aantal tegenstellingen in Mutsaers' werk laten zien hoe een geconstrueerde 'opponent' herhaaldelijk als een soort 'wrijfpaal'⁴¹ fungeert en het Mutsaers mogelijk maakt zich ten opzichte van anderen te positioneren. Wie Mutsaers' schriftuur vanuit dit standpunt benadert, zal merken dat achter de op het eerste gezicht vaak erg defensieve toon ook een groot plezier aan het zich verdedigen schuilgaat.

Een andere cruciale ontdekking die Mutsaers bij het lezen van het rare woordenboek doet is dat het niet altijd voor de hand ligt het tegendeel van iets te bepalen: 'Daar komt bij dat wat iemand als contrast ervaart niet alleen van de schepping afhangt maar minstens zoveel van zijn eigen verbeeldingskracht en voorstellingsvermogen. De een bespeurt ten slotte onraad waar de ander zich lijkt te wentelen in pais en vree' (Mutsaers 1990: 51). De vraag of je bepaalde tegenstellingen waarneemt of niet en de manier waarop je ze ervaart, verschilt dus van persoon tot persoon. En hier blijkt dan dat het essay over het *Dictionary of contrasting pairs* tevens een essay is over het schrijven zelf. Mutsaers knoopt bij de hoger besproken gedachte immers aan met de zin: 'In het gunstigste geval levert dat kunst op, in het ongunstigste krankzinnigheid'⁴² (Mutsaers 1990: 51).

Twee pagina's verderop stelt ze:

Alleen via een kunstwerk kan iemand duidelijk maken waarom en waardoor hij het idee heeft dat er om hem heen een dichotomische wereld is opgetrokken van de eigenaardigste contrasten waar niemand oog voor lijkt te hebben omdat haast iedereen zich blind staart op een standaard-chaos. (Mutsaers 1990: 53-4)

Wie Mutsaers' boeken kent, kan er niet omheen deze uitspraak ook op Mutsaers' teksten te betrekken. Misschien is deze zin dan ook een allusie op het feit dat het verlangen om dergelijke vreemde contrasten uit te beelden een belangrijke motor voor het schrijven is bij Mutsaers. Het (de)construeren van tweedelingen is een manier om de wereld om zich heen te ordenen en te herstructureren en om zichzelf in de wereld te oriënteren. Door bepaalde antagonismen een fundamentele betekenis toe te kennen en andere antagonismen te verwaarlozen of te deconstrueren construeert een subject zijn (altijd precare) identiteit.

Mutsaers' werk is een goudmijn voor wie op zoek is naar niet voor de hand liggende tweedelingen, zoals de tweedeling tussen Teepoëten en Typoëten (Mutsaers 1990: 45), de oorlog tussen de Lichten en de Zwaren (Mutsaers 1990: 32), het verschil tussen de Rekkelijken en de

⁴¹ Vogelaar (1995: 38) gebruikt deze term.

⁴² Hier wordt overigens een zekere verwantschap tussen kunst en krankzinnigheid gesuggereerd die Mutsaers ook elders in haar werk uitwerkt. Cf. hierbij ook hoofdstuk 2.6.

Preciezen (Mutsaers 1996: 148), de onoverbrugbare kloof tussen de mensen die *lamskotelet* zeggen en de mensen die *lamskarbonade* zeggen (Mutsaers 1988: 105) en het verschil tussen poezenpoëzie en laarzenpoëzie (Mutsaers 1994: 221).

In Mutsaers' 'hybride' essays vertrekt een stuk vaak van een literaire kritiek om later uit te monden in een (autobiografisch) verhaal, of omgekeerd. Ook het essay over het tegenstellingenwoordenboek heeft zowel een beschouwend als een verhalend karakter. Zo komt Mutsaers via het onderwerp van de contrasten tot haar eerste ervaringen met het thema *contramine*. Toen ze acht jaar was, was zij op bezoek bij vrienden en at bij hen tomaten. Bij haar thuis waren tomaten iets hartigs en werden ze daarom met peper en zout gegeten, terwijl tomaten in deze familie met suiker werden bestrooid en als broodbeleg dienden. Dit op het eerste gezicht futiele verschil levert toch problemen op. Het manoeuvreert haar immers zonder dat ze het wil in de positie van de 'contramineur': 'Is het nu echt nodig om hier aan tafel, als we gezellig samen bij elkaar zitten, op zo'n manier in de *contramine* te gaan? Op die manier hoef jij hier echt niet langs te komen, Lottie' (Mutsaers 1990: 56). Deze symbolische, poëtische anekdote verwijst naar het gevoel door regels ingeperkt te worden en het verlangen om zich van dergelijke beperkingen te bevrijden. Het grappige van deze passage ligt onder meer in het feit dat een dergelijke fundamentele problematiek (het grote verlangen om zich van de onderdrukkende categorieën van de *communis opinio* te bevrijden) hier aan de hand van een ruzie over een tomaat wordt uitgebeeld. Mutsaers wil de strijd over de tomaat echter geenszins belachelijk te maken, integendeel. Het voorbeeld is typerend voor haar werk. Het maakt immers duidelijk dat traditionele hiërarchieën (een meningsverschil over een tomaat is minder belangrijk dan een economische crisis, om maar een voorbeeld te noemen) in Mutsaers' universum niet gelden.

Uit Mutsaers' essay over het tegenstellingenwoordenboek spreken een verlangen naar bewegingsvrijheid en naar vluchtlijnen en een noodzaak om zich te verzetten tegen mensen die denken dat dé waarheid bestaat (Mutsaers 1990: 56). Beide zijn in vele van Mutsaers' teksten onder de oppervlakte aanwezig en vormen een belangrijke drijfveer voor haar schrijven. Het 'subversieve', ontregelende van haar schriftuur uit zich niet slechts op het inhoudelijke niveau, maar ook en vooral in de vorm. Heel veel stijlmiddelen en procédés die deel uitmaken van Mutsaers' technisch arsenaal kunnen immers zoals in het derde hoofdstuk zal blijken gerelateerd worden aan een verlangen naar ontregeling. In dit hoofdstuk zal ik proberen te laten zien tegen welke discoursen Mutsaers zich in haar teksten voornamelijk afzet en hoe ze dat doet. In het derde hoofdstuk zal ik nagaan welke ontregelende procédés Mutsaers hanteert en welke effecten deze ontregelingen hebben.

Om de inleiding tot dit stuk af te sluiten wil ik nog kort ingaan op de symboliek van de van buiten komende kou in het essay over het tegenstellingenwoordenboek. Deze symboliek komt immers al in de titel aan bod. Die titel is een citaat uit Melvilles *Moby Dick*: 'Jij met je knusheid en

de kou van de buitenlucht'. Mutsaers beëindigt het hoofdstuk over de *Dictionary of contrasting pairs* met een passage uit *Moby Dick* waarin het thema van de tegenstellingen nog eens uitgewerkt wordt. Het geciteerde fragment gaat onder meer over het gegeven dat men een slaapkamer nooit zou moeten voorzien van een kachel, omdat het onder de dekens in bed eigenlijk pas werkelijk knus wordt als het buiten erg kou is. Kortom, het aangename gevoel van knusheid is het gevolg van een contrastwerking. Het beeld van de van buitenaf toeslaande kou en de gezellige warmte binnen wordt in *Kersebloed* herhaalde malen uitgewerkt en kan dientengevolge als een sleutelmotief van de bundel worden beschouwd. Het motief duikt echter niet alleen in *Kersebloed* op, maar ook in andere boeken van Mutsaers, bijvoorbeeld in *Paardejam*. Misschien alludeert Mutsaers hier op het feit dat de dingen pas goed uitkomen wanneer ze in contrast staan met iets anders. Een van Mutsaers' voornaamste ambities lijkt mij voorts al schrijvende iets van een 'knusheid', een 'binnen' op te roepen. Dat doet ze dan vaak door tegelijk iets van de 'koude' omgeving, van het bedreigende buiten te laten zien. Het beeld van de van buitenaf toeslaande kou krijgt dus niet alleen betekenis in de context van het stuk over het *Dictionary of contrasting pairs*, maar wellicht ook in het licht van Mutsaers' hele werk.

'Toch heeft de vijand iets kranigs'⁴³. De essentiële rol van de 'vijand' in Mutsaers' werk

Op de bijzonderheid dat Mutsaers' teksten vele opposities bevatten, hebben al meerdere critici gewezen, onder wie Nicolaas Matsiers (1995: 8) en Erik Spinoy (1998). Ad Zuiderent (1992: 73) heeft zelfs een kleine lijst van fundamentele tweedelingen in Mutsaers' werk opgemaakt:

- wel honden, geen poezen;
- wel hazen (met hun onveilige leger), geen konijnen (met hun burgermanswoningen);
- wel gruwel, geen zoetelijkheid;
- wel volkskunst en authentiek speelgoed, geen design en massaspeelgoed;
- wel Sterre der Zee; geen vissers;
- wel België, geen Nederland;
- wel Frankrijk, geen Amerika;
- wel decoratieve opsommingen; geen lege redeneringen;
- wel Pappa, niet de moeder;
- wel volwassen kinderen, geen zeurende kinderen;
- wel steelsheid, geen gapziekte;
- wel licht, niet zwaar;
- wel een verzameling zelfportretten, geen zelfanalyse.

Deze lijst illustreert Mutsaers' dichotomische universum en zou nog uitgebreid kunnen worden met tweedelingen als: wel boeken als vrijplaatsen, geen 'Wet der Voorwaardelijkheid', wel alter ego's van papier, geen ego's van vlees en bloed; wel de Theepoëten, niet de Typoëten; wel iets doen omdat je er plezier in hebt, geen utiliteitsdenken; wel laarzenpoëzie, geen poezenpoëzie; wel waaierende, wervelende plooirokjes, geen rechte jurken; wel de stukjes en de beetjes, niet het Grote Gebaar; wel de 'contramineurs', niet de brave schrijvers; wel lintjes, geen touw; wel het non-event,

⁴³ Armando, geciteerd in Mutsaers (1990: 120).

niet de ‘dikke feiten’; wel paardwordingen, geen paardbeschrijvingen; wel het authentieke en afwijkende, niet het cliché en het voorspelbare; wel doelgerichte grilligheid, geen rechtlijnig denken; wel de mensen die tot de C-familie behoren, niet de mensen die geen factor-C bezitten; wel de Van Slingelandtroute, niet de autosnelweg...

Het is dan ook welhaast onmogelijk Mutsaers’ boeken te lezen zonder het uitgesproken programmatische en polariserende karakter van de meeste van haar teksten op te merken. Mutsaers neemt geen blad voor de mond, uit haar teksten blijkt in de meeste gevallen heel duidelijk waar zij voor staat en wat ze zeker *niet* wil. Niet zelden weigert Mutsaers, zich neer te leggen de door de grote meerderheid geaccepteerde rangordes. Met behulp van verschillende middelen poogt ze deze hiërarchieën op losse schroeven te zetten. Ze doorbreekt de gevestigde rangordes om er haar alternatieve rangorde voor in de plaats te stellen. Typerend voor Mutsaers is dat ze daarbij niet probeert om een universeel, algemeen geldig standpunt in te nemen, maar volgens haar volstrekt eigenzinnige logica redeneert.

Als men Charlotte Mutsaers’ boeken leest, heeft men de indruk dat de personages en de ‘ikken’ die in haar boeken aan het woord zijn, zich permanent bedreigd voelen door een verpletterende consensus, door de ‘communis opinio’. Deze consensus behelst in Mutsaers’ teksten een hele reeks verschillende facetten en connotaties: de ene keer heeft hij de gedaante van het modernistische, optimistische vooruitgangdenken, de andere keer duikt hij op in de gestalte van ‘dierenvijanden’ (bijvoorbeeld jagers), soms wordt hij belichaamd door politiek (hyper)correcte zedelijkheidsapostelen, door roekeloze milieuvuilers, door feministes, door de verantwoordelijke intellectueel, door literatuurcritici die niet méér doen dan gewoon boeken navertellen of door een bekrompen lezerspubliek dat het meest van ‘brave’, aangepaste schrijvers houdt. Deze ‘consensus’, die in Mutsaers’ teksten zo alomtegenwoordig is, onttoert het bonte universum dat in Mutsaers’ teksten vaak opgeroepen wordt. Een aantal personages in Mutsaers’ boeken kunnen als gevolg hiervan hun identiteit niet volledig ontplooien en worden voortdurend gedwongen rekenschap af te leggen van hun speciale manier de wereld te bekijken en te beleven. Het idee dat een subject zijn identiteit niet volledig kan ontplooien, dat iemand of iets zijn identiteit als het ware blokkeert en dat het zich daarom moet te weer stellen, neemt in Mutsaers’ boeken dus een bijzonder prominente plaats in.

Vandaar ook dat een discours-theoretische benadering van Mutsaers’ werk interessante perspectieven kan openen. In mijn lectuur wil ik een poging doen enkele van de eerder genoemde tweedelingen nader te belichten, om na te gaan hoe ze geconstrueerd worden. Onder meer de volgende vragen zullen daarbij als een leidraad fungeren: welke antagonismen roept Mutsaers tot leven? Met welke vertogen identificeert ze zich en tegen welke vertogen zet ze zich af? Welke kunstenaars, auteurs, filosofen, figuren belichamen voor haar deze vertogen? Hoe articuleert ze die verschillende vertogen tot één samenhangend discours? Welke equivalentieketens construeert ze?

Kan men van een evolutie van de antagonistische dimensie in Mutsaers' werk spreken? Zo ja, wat zou dan het feit dat sommige boeken meer antagonismen bevatten dan andere kunnen verklaren? Zijn het altijd dezelfde vertogen die bekritiseerd worden of zijn er aanzienlijke discursieve verschuivingen? Welke literaire technieken en compositieprincipes hanteert Mutsaers om ook op formeel vlak tegen gevestigde hiërarchieën en vigerende regels in te gaan?

Van groot belang is in dit verband het eerder gesignaleerde idee dat Mutsaers' antagonismen niet alleen destructief zijn maar ook en vooral *constructief*. Jacq Vogelaar poogt dit idee met een woordspelletje uit te drukken: hij spreekt in verband met Mutsaers niet van een 'contramineur', maar over een 'contramajeur' om zo de positieve dimensie van haar antagonismen te accentueren:

Van de contradans heb ik het vooral over het contra gehad, maar de strijdbaarheid van het *tegen* hoeft helemaal niet zo defensief te zijn. Om te beginnen schept zij [Mutsaers] daarmee ruimte [...] een eigen ruimte en scheppen heeft hier alles met creativiteit te maken. Bovendien heeft zij het nodig om ergens tegenaan te schrijven, tegen, in de contramine, jazeke, ze zoekt haar tegenstander op, maar ook in de zin van ergens tegenaan schrijven zoals je tegen iets of iemand aan wilt liggen. (Vogelaar 1995: 38)

Verder vergelijkt hij de onderwerpen waarover Mutsaers schrijft met een wrijfpaal en haar stukken met toernooien⁴⁴. Voor het onderzoek naar de opvattingen in Mutsaers' teksten zijn de stukken waarin ze tegen iets of iemand aanschrijft uiteraard erg vruchtbare teksten, aangezien de contouren van haar opvattingen zich daar het beste aftekenen.

Dat de 'vijand' in het werk van Mutsaers een cruciale rol speelt, wordt ook in het eerder geciteerde essay 'Plaatstaal, bloed en de logica van het gevoel' gesuggereerd. In het begin van dit essay gebruikt Mutsaers de poëtische uitdrukking 'logica van het gevoel'. Nadien gaat ze op een aantal uiteenlopende items in, die volgens de logica van haar gevoel echter met elkaar samenhangen, zodat de lezer beter kan begrijpen wat het begrip 'logica van het gevoel' ongeveer inhoudt. Bovendien stelt Mutsaers (1990: 119) dat ontroering in de literatuur uit de vorm dient voort te komen en niet uit de inhoud. Ter illustratie haalt zij een dialoog uit Armando's *Aantekeningen van de vijand* aan, die met de zin 'Toch heeft de vijand iets kranigs' begint. Het gaat Mutsaers hier in de eerste plaats om de vorm van deze dialoog. Toch speelt naar mijn idee ook de inhoud van dit citaat een niet te verwaarlozen rol, omdat die als het ware symptomatisch is voor haar 'logica van het gevoel'. Mutsaers (1990: 120) schrijft over de bewuste zin immers:

'Wat een zin! De vijand wordt er tegelijkertijd mee gehoond en bemind. [...] *Kranig*, zo noem je geen vijand voor wie je siddert. "Toch heeft de vijand iets kranigs"; het zijn de jongenswoorden van iemand wiens vijand mythische proporties heeft aangenomen, van iemand die geen seconde buiten zijn vijand kan en dat dubbele gevoel ook weer vliegensvlug relativeert'.

Mutsaers' overwegingen over de paradoxale, tweeslachtige relatie die iemand met zijn 'vijand' heeft kunnen zonder veel moeite gelezen worden als een bedekte poëtische uitspraak. Zoals ik zal proberen aan te tonen heeft Mutsaers zelf immers ook een nogal ambivalente verhouding tegenover haar 'vijanden'. Terwijl men enerzijds de indruk zou kunnen krijgen dat ze zich alleen zonder

⁴⁴ 'Voor de duur van een essay bindt zij zichzelf als een bok aan die paal; dat is de spelregel, daarmee is tijdelijk de actieradius van haar denken afgepaald' (Vogelaar 1995: 38).

‘tegenstanders’ volledig zou kunnen ontplooiën, kan men er anderzijds niet om heen dat Mutsaers het met opvallend veel enthousiasme en plezier over de ‘oppositie’ heeft. Zowel uit haar polemiserende en polariserende essays als uit haar romans *De Markiezin* en *Rachels rokje* valt op te maken dat ze een zeker genoegen of zelf genot beleeft aan de bevlogen en gedreven manier waarop zij de ‘vijand’ bestrijdt. Een vijand die dermate fel en obstinaat bestreden wordt, heeft allicht ook ‘mythische proporties’ aangenomen. In een aantal gedetailleerde tekstanalyses zal ik proberen Mutsaers’ ambivalente houding ten opzichte van de ‘vijand’ toe te lichten.

5 Binnen versus buiten-constructies in het werk van Charlotte Mutsaers

Maar buiten is buiten terwijl binnen goddank nog altijd binnen is.

Dat had je gedacht! De jaren zestig staan met een stormram voor de deur. Buiten blijft niet eeuwig buiten, daar heeft buiten geen zin in. Wil ook weleens naar binnen toe. Lekker plaatsnemen op het fluwelen kussen en zich koesteren in de straling van de haard⁴⁵

5.1 Jaren ‘50 versus jaren ‘60. Of het gevecht tussen de aanhangers van de haard en de sympathisanten van de centrale verwarming

De tegenstelling tussen de jaren ‘50 en de jaren ‘60 is een motief dat geregeld in Mutsaers’ werk aan bod komt. Andermaal hebben we hier met een omkering van het gebruikelijke, stereotiepe beeld te maken. De jaren ‘50 worden immers over het algemeen als het hoogtepunt van de burgerlijk-verzuilde samenleving beschouwd en hebben bijgevolg een (te) braaf, saai, ietwat benepen imago. De jaren ‘60 daarentegen (en voornamelijk mei 68) roepen positief gewaardeerde noties als rebellie, emancipatie, vooruitgang en democratisering op. In Mutsaers’ teksten liggen de appreciaties echter volstrekt anders. Daarbij argumenteert ze andermaal vanuit haar persoonlijke standpunt en probeert ze niet een afstandelijker, meer universeel perspectief in te nemen. In haar universum belichamen de jaren ‘50 louter positieve dingen. Het zijn onder meer de jaren van haar jeugd. Ze denkt er ook aan terug als een tijd waarin de vooruitgang nog niet op zo’n heftige manier had toegeslagen en de verbeelding het nog voor het zeggen had. De jaren ‘60 (en in het bijzonder mei ‘68) hebben in haar teksten duidelijk een negatieve connotatie: ze staan voor onder meer vooruitgang, moderniseringsdrang, utiliteitsdenken, democratisering, consumptiedwang, anonimiteit, political correctness. Allemaal ontwikkelingen die in Mutsaers’ teksten de koude belichamen, omdat ze er mede toe hebben bijgedragen dat haar wereld gedepoëtiseerd werd en dat ze niet meer zichzelf kan zijn. De jaren ‘60 en degenen die de verworvenheden van de jaren 60 vertegenwoordigen of verdedigen, worden in een aantal van Mutsaers’ teksten dan ook ondubbelzinnig als tegenstanders voorgesteld⁴⁶.

⁴⁵ Mutsaers (1996: 19).

⁴⁶ Het zijn overigens niet enkel de jaren ‘60 die bij Mutsaers voor depoëtisering en het tegenovergestelde van verbeelding staan. De verslechtering die met de jaren ‘60 is begonnen is nadien eigenlijk altijd maar doorgegaan. Het informatietijdperk en het tijdperk van de globalisering maken Mutsaers ook niet bepaald enthousiast.

In het poëtische essay ‘Fik & Snik’ uit *Paardejam* wordt de oppositie tussen de jaren ‘50 en de jaren ‘60 breedvoerig uitgewerkt. Opmerkelijk is dat er een reeks overlappingsen zijn tussen het eerder besproken essay ‘Wij sterven uit: ons verhaal’ en ‘Fik & Snik’. Die overeenkomsten gelden niet alleen voor de inhoud van de verschillende vertogen die hier verdedigd of aangevallen worden, maar ook voor de manier waarop de verschillende vertogen tot één samenhangend discours worden gearticuleerd.

‘Fik & Snik’ gaat in de eerste plaats over een schilderij van Pierre Bonnard (*Marthe et son chien Black*), en over de vraag hoe het komt dat schilderijen mensen minder intens ontroeren dan boeken. Mijn aandacht in dit verband gaat vooral uit naar de manier waarop Mutsaers in dit essay binnen/buiten-constructies uitwerkt. Andere aspecten laat ik hier dan ook buiten beschouwing. Interessant zijn dan uiteraard de metaforen en stijlfiguren die Mutsaers gebruikt om de ‘oorlog’ tussen de voorvechters van de jaren ‘50 en die van de jaren ‘60 uit te beelden. Het verschil tussen het wereldbeeld van de jaren vijftig en dat van de jaren zestig wordt onder meer door middel van de metafoer van de haard veraanschouwelijkt. Hiermee verwijst Mutsaers naar haar ‘haardessays’ uit *Kersebloed*. Net als in de stukken over Jules Renard, Jan Hanlo en Dora Carrington en in het stuk ‘Das Lied ist aus’ wordt de haard hier onder meer geassocieerd met een gezellige, intieme ruimte die het mogelijk maakt de koude⁴⁷ omgevende wereld te ontvluchten. De aanhangers van de in Mutsaers’ ogen verrukkelijke jaren ‘50 worden dan geassocieerd met de warme haard, die in het werk van Mutsaers met bijzonder positieve connotaties verbonden is, terwijl de sympathisanten van de in Mutsaers’ ogen verschrikkelijke jaren ‘60 met de centrale verwarming worden geassocieerd. Het verschil tussen de ‘authentieke’ open haard, die om zo te zeggen niet meer van deze tijd is, en de moderne centrale verwarming illustreert het contrast tussen de twee in Mutsaers’ mythologie uiteenlopende denkbeelden. Dat levert het nogal komische beeld op van een oorlog tussen haardaanhangers en cv-sympathisanten. Zoals vaak in Mutsaers’ werk gaat dat komische echter hand in hand met een zekere ernst. De felle toon van Mutsaers’ tekst suggereert dat het hier om niet minder dan om de verdediging van een wereldbeeld gaat. De ‘ik’ die in ‘Fik & Snik’ het woord voert, probeert immers de mentaliteit van de centrale verwarming, een mentaliteit die oppervlakkig en vooral op consumeren en rendement gericht is met alle middelen te bevechten⁴⁸.

Twee keer neemt haar verdediging tegen de ‘centrale verwarming-mentaliteit’ de vorm aan van een opsomming, een stijlfiguur die Mutsaers frequent hanteert en die naargelang van de context verschillende functies kan hebben. In het begin van het essay krijgen we een opsomming waarin een pleidooi wordt gehouden voor ‘brandhout’. Het beeld van het brandhout is hier allicht meerduidig.

⁴⁷ Het eerder besproken sleutelmotief van de van buitenaf toeslaande koude klinkt dus ook in ‘Fik & Snik’ door.

⁴⁸ Het is duidelijk dat de in Mutsaers’ tekst opgeroepen ‘cv-cultuur’ talrijke parallellen vertoont met met de kapitalistische cultuur waarin wij tegenwoordig leven. Mutsaers bekritiseert in haar essay ook de democratie zoals ze vandaag de dag gerealiseerd wordt.

Brandhout kan met de haard (en zo eventueel ook met de ‘verrukkelijke’ jaren vijftig) in verband worden gebracht. Er wordt echter gesuggereerd dat het ook voor ‘waarachtige’ literatuur staat en voor kunst waarin op de een of andere manier ‘de belofte van vuur en vlam’ (Mutsaers 1996: 13) besloten ligt. Acht keer herhaalt de ‘ik’ in haar onverzettelijke pleidooi voor brandhout het zinspatroon ‘Moet je X heten om ...’. Eén effect van deze herhalingen is dat het belang van de problematiek van het doorgaans gedeprimeerde brandhout wordt beklemtoond. Ik citeer het begin van de opsomming:

Arm brandhout, wat heeft de cv-cultuur je allemaal aangedaan! Het wordt tijd voor revanche.
Moet je Blok heten om een haardvuur aan je borst te koesteren?
Moet je Pinokkio heten om van brandhout af te stammen?
Moet je Bobbie heten om houtblokken te apporteren? (Mutsaers 1996: 13)

Het impliciete antwoord op deze retorische vragen is uiteraard ontkennend. In de opsomming wordt immers gesuggereerd dat ook anderen van brandhout houden, onder wie allicht ook Charlotte Mutsaers zelf. De opsomming bevat dan ook een aantal verwijzingen naar Mutsaers. Gepetto’s Pinokkio is zoals bekend uit hout vervaardigd. Die eigenschap zit ook in zijn naam besloten, want Pinokkio betekent ‘kern van een pijnappel’. Mutsaers alludeert hier echter ook op haar eigen naam. De naam Mutsaers komt immers van ‘mutsaard’ wat ‘takkenbossen’ en ‘brandstapel’ betekent. Ook Mutsaers’ naam kan met andere woorden met brandhout in verband worden gebracht.

De opvallende herhaling van hetzelfde zinspatroon fungeert hier ook als een soort verdedigingsstrategie. De opponent wordt als het ware met vragen gebombardeerd. In deze opsomming komen een aantal auteurs aan bod die tot Mutsaers’ favorieten behoren: de dichter Aleksander Blok⁴⁹, Michail Zosjtsjenko en Bruno Schulz. Bobbie is een figuur van Hergé, die eveneens tot Mutsaers geliefde kunstenaars behoort. Door middel van de opsomming creëert Mutsaers dus een constructie die Laclau en Mouffe een equivalentieketen zouden noemen. De genoemde kunstenaars en figuren worden vanwege hun voorkeur voor brandhout (sommige in letterlijke, andere in figuurlijke zin) met elkaar in verband gebracht. Natuurlijk gaat het hier om heel heterogene figuren. Het verbindende element is hun waardering voor brandhout en hun negatie van de buitenwereld die voor deze waardering geen begrip heeft: ‘Bij ons is brandhout allang tot de klasse der scheldwoorden afgezakt, samen met de geslachtsorganen’ (Mutsaers 1996:13). We zullen verder zien dat Mutsaers in het kader van haar zelfverdediging geregeld dergelijke equivalentieketens vormt.

Verderop in het essay wordt de ‘oorlog’ tussen de aanhangers van de jaren ‘50 en de jaren ‘60 als het ware geënceneerd. Mutsaers schrijft dat Bonnards schilderij *Marthe et son chien Black*, waarop Bonnards vrouw Marthe, een hond en een haard staan afgebeeld, onder meer de haard van haar jeugd oproept. De jaren ‘50 worden dus door het beeld van de haard geëvoceerd. Interessant is de manier waarop Mutsaers (1996: 19) ‘haar’ jaren vijftig typeert:

⁴⁹ Blok heeft een ‘brandhoutgedicht’ geschreven dat Mutsaers in het begin van ‘Fik & Snik’ citeert.

Het is herfst. We bevinden ons in de verrukkelijke jaren vijftig, diezelfde jaren die om de haverklap als braaf en ongenietbaar worden voorgesteld, en ik zit wijdbeens met mijn hond voor de open haard. Ik denk niet aan Eros. Of aan de dood. Of aan de koude oorlog. Of aan de vergankelijkheid van wat dan ook. Blokken zijn nog blokken, vlammen vlammen en nu is nu.

Belangrijke politieke ontwikkelingen en filosofische inzichten uit het bewuste decennium worden impliciet als niet relevant voor haar beleving ervan afgedaan. Het idee dat niet politiek of metafysica, maar veeleer alledaagse dingen en kunst het leven beheersen en leefbaar maken, vormt een constante in Mutsaers' werk. Dit denkbeeld zal ik verderop aan de hand van het 'mei 68'-motief in Mutsaers' boeken illustreren.

Mutsaers' uitdrukking dat 'blokken nog blokken zijn', suggereert dat de dingen in de jaren '50 nog zijn wat ze werkelijk zijn. De vooruitgang heeft nog niet toegeslagen en ze gedepoëtiseerd. In Mutsaers' teksten stuit men voortdurend op binnen/buiten-constructies. De woorden 'binnen' en 'buiten' worden daarbij uiteraard niet direct gehanteerd. Een uitzondering daarop vormt 'Fik & Snik', want Mutsaers heeft het daar voor een keer expliciet over binnen en buiten. Terwijl in de jaren '50 binnen nog binnen is en buiten buiten (zodat het nog mogelijk de nieuwe ontwikkelingen op een afstand te houden), verandert dat in de jaren '60 radicaal: 'Buiten blijft niet eeuwig buiten, daar heeft buiten geen zin in. Wil ook wel eens naar binnen toe' (Mutsaers 1996: 19). De jaren '60 worden – heel typerend voor Mutsaers' semantische universum - niet met cruciale politieke gebeurtenissen in verband gebracht, maar gekarakteriseerd door middel van iets persoonlijkers, met name door de 'haard-, hout- en hondconnotaties' van de 'communis opinio' (Mutsaers 1996:19). Mutsaers laat hier Bonnards schilderij aan het woord. Het poogt zich staande te houden tegen de 'cv-cultuur' met alle negatieve connotaties die daarbij horen. Die connotaties krijgen we in een tweede, uitgebreide opsomming gepresenteerd:

Dan vinden ze huis en haard maar het nec plus ultra der gezappigheid.
Dan beschouwen ze hond- en haardschilderijen maar als het summum van de kitsch.
Dan lachen ze het houtblok maar uit in zijn vierkante gezicht.
Dan vinden ze haardvuur maar kneuterig, protserig, milieu-onvriendelijk en uit de tijd. [...]
Dan maken ze je hond maar uit voor poepmachine en fascistenknecht.
[...] Aldus sprak het schilderij (Mutsaers 1996: 20)

De geciteerde enumeratie behelst in het totaal twaalf zinnen, die allemaal volgens het schema 'dan...' geconstrueerd zijn. Bonnards impressionistische, figuratieve, 'bedriegelijk simpele' schilderij vertegenwoordigt hier de haard-cultuur.⁵⁰ Het is echter duidelijk dat de denkbeeldige voorvechters van de centrale verwarming, die zich zo onverbloemd tegen de haard, het brandhout en de hond uitspreken, hier niet enkel een schilderij bekritisieren. En passant vertegenwoordigen ze een hele manier van leven - levensstijl die Mutsaers' personages en de 'ikken' die in haar essays het woord

⁵⁰ Het idee dat conceptuele schilderkunst complexer en bijgevolg meer waardevol zou zijn dan figuratieve kunst wordt in Mutsaers' teksten geregeld ontmanteld. Ik denk in dat verband bijvoorbeeld aan haar tweedeling van de theepoëten en de typoëten, die ik verder uitvoerig bespreek (hoofdstuk 1 6.2). Mutsaers komt dan op voor de figuratieve kunst, deze verdediging kan als een *oratio pro domo* gelezen worden aangezien ook haar eigen schilderijen figuratief en door hun stijl en thematiek nogal 'unzeitgemäß' zijn.

voeren voor geen geld zouden willen overnemen: ‘Want wat zegt dit schilderij? Het zegt: lak hebben aan alle connotaties tenzij uit eigen koker’ (Mutsaers 1996:20). Dat het hier niet slechts om een pleidooi voor figuratieve schilderkunst gaat, maar om de verkapte verdediging van een *mythe*, van een alternatieve manier om de wereld te ordenen blijkt ook uit het strijdbare einde van de opsomming: ‘WAT DAN NOG! Welk *wereldbeeld* hebben zij er eigenlijk tegenover gezet, zij daar die met droge ogen en geen hond aan de buizen van hun cv gekluisterd zitten?’ [ik cursiveer] Interessant is dan hoe Mutsaers in ‘Fik & Snik’ door middel van een object uit de ‘artistieke’ wereld, met name Bonnard’s schilderij, heterogene vertogen die normaliter niet met elkaar zijn verbonden tot één samenhangend discours articuleert. Zo wordt de verdediging van figuratieve, ‘naïeve’ kunst met een afkeer van political correctness en van antropocentrische discourses verknoopt.

Het feit dat de hierboven geciteerde litanie van verwijten en berispingen aan het adres van het Bonnard’s schilderij ellenlang is, suggereert het idee dat het hier om een buitengewoon sterke tegenstander gaat. Hoe machtiger de ‘antagonist’ is, hoe feller de verdediging moet zijn. De berisping van de buitenwereld heeft dus zowel destructieve - de identiteit van de jaren ‘50, de haardmentaliteit wordt immers aangevallen - als constructieve effecten. De verwijten fungeren immers als een soort wrijfpaal, als een discours waartegen men kan aanschrijven. Ze zijn daardoor tot op zekere hoogte een motor voor het schrijven zelf. In ‘Fik & Snik’ schrijft Mutsaers (1996: 26) dat de schrijver Armando, die ook tot haar favoriete kunstenaars behoort, de ‘argeloze’, bedrieglijk simpele schilderijen van Bonnard als een toevluchtsoord, een soort ‘Gegenwelt’ gebruikt. Andermaal hanteert Mutsaers de metafoor van het brandhout: ‘Dat is zijn zak met houtblokken, die hij aanwendt voor zijn haardvuurtje, of het nu verboden is of niet’. Na de lectuur van ‘Fik & Snik’ wordt duidelijk dat Bonnard’s schilderijen voor Charlotte Mutsaers zelf wellicht een soortgelijke functie vervullen. Bonnard’s naïeve, ‘onbevangen’ schilderijen vormen een positief pendant van de abstracte, conceptuele schilderkunst en ook van de ‘centraleverwarmingsmentaliteit’, het westers kapitalisme en het utiliteitsdenken. Het procédé dat door middel van de ‘artistieke wereld’ - door verwijzingen naar auteurs, schilders, boeken, literaire personages, schilderijen, muziek en dans, films enzovoorts - een soort creatieve, poëtische ‘Gegenwelt’ wordt opgeroepen hanteert Mutsaers overigens vaker in haar schriftuur⁵¹. De manier waarop Mutsaers het motief van ‘mei ‘68’ uitwerkt is ook een voorbeeld van het procédé met behulp van de wereld van de kunst een ander minder creatief universum te verdringen.

In verband met ‘mei ‘68’ zal ik kort laten zien hoe Mutsaers deze politieke gebeurtenis uitbeeldt. De gebeurtenissen in Parijs worden traditioneel vaak met het afbreken van verstarde

⁵¹ Erik Spinoy (1998) merkt in zijn bespreking van *Rachels rokje* op dat de roman talrijke verwijzingen naar de ‘artistieke wereld’ bevat en dat op deze manier een soort poëtische Gegenwelt gecreëerd wordt. Door referenties aan onder meer Gustave Flaubert, André Breton, Franz Kafka, Louis Hémon, Elias Canetti, Dunja Barnes, Roland Barthes, Rainer Maria Rilke en Marina Tsvetajeva wordt in Mutsaers’ roman een tegenwereld opgeroepen die tegenover de pragmatische, nuchtere wereld van de ‘communis opinio’ wordt gesteld.

structuren en het verbrokkelen van de oude moraal in verband gebracht en bijgevolg als iets positiefs beschouwd. In het werk van Mutsaers, daarentegen wordt 'mei 68' als een hoogtepunt gezien van de jaren '60, die zoals gezegd volgens haar (1996: 67) 'het tegendeel van de verbeelding' aan de macht hebben geholpen. Vandaar ook dat 'mei 68' in Mutsaers' teksten herhaaldelijk met iets anders gecontrasteerd wordt, dat dan wél de verbeelding belichaamt. Dat andere is in de meeste gevallen de kunst. In *Zeepijn*, bijvoorbeeld wordt 'mei 68' tegenover de door Mutsaers vaak geprezen auteur Maurice Gilliams geplaatst. Mutsaers (1999: 30) schrijft dat ze in mei '68 voor de eerste keer een gedicht van Gilliams heeft gelezen en dat ze daarop meteen naar België is gereisd: 'Is het gek dat ik de hele studentenrevolte cadeau gaf voor slechts één druppeltje van die zoete regen en ijlings naar België ben vertrokken?' De politieke gebeurtenis wordt hier tegenover de geprivilegieerde artistieke sensibele gesteld. In *Paardejam* wordt 'mei 68' geassocieerd met de Franse dichter Francis Ponge, die eveneens tot Mutsaers' geliefde auteurs behoort. Mutsaers ontdekte Ponges boek *Le Savon* in Parijs in de winter van 1969. Mutsaers' (1996: 118) commentaar bij deze literaire ontdekking is typerend: 'Mij hoor je dan ook eerder over Parijs '69 dan over Parijs '68 reppen'. Twee keer wordt de studentenrevolte hier gecontrasteerd met kunst. Het ontdekken van een bijzondere kunstenaar en de beleving van waarachtige kunst neemt in Mutsaers' mythe een belangrijkere plaats in dan een politieke gebeurtenis.

In het essay 'Wij sterven uit: ons verhaal' staat 'mei '68' voor political correctness. Zoals gezegd gaat het essay over het gezellige droomkasteeltje Pijnenborgh, waar de ik-verteller en haar familie woont. Plotseling mag Pijnenborgh ('Op een gegeven moment, 't zal wel in 1968 zijn geweest' (Mutsaers 1999: 55)) niet meer Pijnenborgh heten. Andermaal is 1968 de personificatie van de depoëtisering. De bewoners van het kasteel proberen de democratisering op afstand te houden met een muur van dennenbomen en een archief van fictief dennengroen. Ook hier speelt de kunst bij de verdediging tegen de depoëtisering dus weer een belangrijke rol. Het archief antwoordt immers op vragen als: 'Van wie is de zin: «De verste randen van de kloof droegen wimpers van naaldbomen?»' en 'Waarom heette het tijdschrift van Francis Picabia *Pomme de pin*?' (Mutsaers 1999: 59).

In de 'anti-vooruitgangsroman' *Rachels rokje* - de roman is een vurig pleidooi voor de 'haardmentaliteit' en tegen de Vooruitgang - wordt Rachels houding tegenover mei '68 getoond om haar mentaliteit te typeren. Terwijl de meeste mensen nog in de ban zijn van de gebeurtenissen van mei '68, trekt Rachel zich daar niets van aan en gaat naar Oostenrijk met vakantie⁵². In het betreffende zeventigste hoofdstuk (plooi) van de roman laat Rachel haar hond Pom uit haar verkleumde handen van een skilift vallen. De hond komt daarbij om. Voor Rachel is de dood van haar geliefde hond een catastrofe. De verteller merkt op dat ze zich wellicht eerder de sneeuw van '68 dan mei '68 herinnert (Mutsaers 1994: 207). De vreselijke kou die maakt dat Rachel haar

⁵² Cf. 'Iedereen praat nog steeds over de Mei-revolutie in Parijs. Maar hier in Kitzbühel is het december en wij zitten hoog en droog' (Mutsaers 1994: 204).

geliefde hond laat vallen, kan in verband worden gebracht met het eerder genoemde motief van de koude die naar binnen probeert te dringen.

5.2 De Typoëten en de Theepoëten

Terwijl de eerste soort voornamelijk taal en beeld door elkaar husselt, doet de laatste zijn best om ons onder het genot van een kop thee wat inzicht te verschaffen in de toekomst. Kies daarom voor de Theepoëten⁵³

Met de tweedeling tussen Theepoëten en Typoëten beeldt Mutsaers andermaal een mentaliteitsverschil uit door middel van een niet voor de hand liggende metafoer. En opnieuw heeft de tweedeling iets met kunst en literatuuropvattingen te maken. Mutsaers gebruikt de term ‘Theepoëet’ naar aanleiding van het boek *The Art of Fortune-telling by Tea-leaves*. Haar enthousiasme voor de ludieke bezigheid van het ‘theelezen’ is typerend⁵⁴. Zoals inmiddels bekend wordt het semantische universum van Charlotte Mutsaers onder meer gekenmerkt door de dichotomie utilitair versus niet-utilitair. Het voorspellen van de toekomst met behulp van thee is in de ogen van Mutsaers’ verstikkende en pragmatische ‘communis opinio’ een volstrekt absurde en overbodige activiteit.

Men kan de kunst van het ‘theekopjes lezen’ echter zonder al te veel moeite ook lezen als een poëtische metafoer voor (waarachtige) kunst. De Theepoëten vertolken met andere woorden sommige van Mutsaers’ poëtische inzichten. Het ‘theekopjes lezen’ kan immers in verband gebracht worden met een aantal eigenschappen die goed aansluiten bij Mutsaers’ opvattingen omtrent aard en functie van literatuur. Behalve een niet-utilitaire activiteit is het lezen uit theekopjes immers ook een buitengewoon creatieve bezigheid - men heeft veel verbeeldingskracht nodig om het theedik te ontcijferen - en een liefhebberij waarin het op ‘details’ aankomt. Men zou dus kunnen stellen dat de Theepoëet hier de fantasievolle, speelse kunstenaar verzinnebeeldt die oog heeft voor de details. Dat het stuk over de Theepoëten en de Typoëten poëtisch gelezen kan worden, wordt onder meer gesuggereerd in een zin als: ‘Het kopje moet wit zijn – de bladzijden van een boek zijn ook niet voor niets wit – en breed, wat betekent: een wijde opening en een grote bodem’ (Mutsaers 1990: 47), die theekopjes en boeken expliciet met elkaar in verband brengt.

De Typoëten zijn het volstrekte tegendeel van de Theepoëten: zij verwaarlozen de details en hebben slechts oog voor wat Mutsaers (1990: 23) elders in *Kersebloed* (1990: 23) en in *De Markiezin* (1988: 141) ‘het Grote Gebaar’ noemt. Zoals elders legt ze de ‘opponent’ ook hier woorden in de mond om hem te typeren: ‘Typoëten zeggen bijvoorbeeld: “Waarom al die flauwe kul met theeblaadjes? Theebladjes zijn om thee mee te zetten en wie wil lezen, moet zich maar van letters bedienen”’ (Mutsaers 1990: 48). De naam ‘Typoëet’ ontleent Mutsaers aan een prototypisch

⁵³ Mutsaers (1990: 45).

⁵⁴ Mutsaers (1990: 46) laat in het bewuste essay overigens ook haar voorkeur blijken voor losse thee. De tegenstelling losse thee - thee uit theezakjes verwijst naar weer een ander vaak terugkerend antagonisme in haar schriftuur met name dat tussen het ambachtelijk vervaardigde product en het onpersoonlijke massaproduct.

Typoëet: de kunstenaar Hansjörg Mayer die *typoaktionen* maakte. Mutsaers reproduceert ter illustratie van het ‘typoëtdiscours’ enkele van Mayers *typoaktionen* en de bijbehorende verklarende tekst. Mayers *typoaktionen* zijn abstracte kunst en Mutsaers suggereert dat het commentaar erbij al even abstract is. Ik citeer uit Mayers tekst: ‘hierdurch ist in diesen strukturen keine sichtbare beziehung mehr zwischen sprachen und bild vorhanden / eine typographische handlung hat direkt zu einem visuellen ergebnis geführt auch hier ist dieses ergebnis die folge eines konstruktionsprinzips in dem sowohl regel als auch zufall bestimmend sind’ (Mayer, geciteerd in Mutsaers 1990: 48). Het idee dat Mayers *typoaktionen* uitleg nodig hebben om begrepen te worden, schrikt Mutsaers af. In het vervolg van haar stuk laat ze dan ook haar afkeer van dergelijke abstracte kunst en abstracte vertogen blijken. Zij stelt dat zulke composities en hun begeleidende teksten als kunst worden beschouwd ‘vanwege de opgeklopte uitleg’, ‘terwijl er gegniffeld wordt om alles wat uit de tuit komt van een oude theepot’ (Mutsaers 1990: 49).

In haar essay over de Theepoëten en de Typoëten maakt Mutsaers dus andermaal duidelijk dat abstracte kunst in haar ogen dikwijls ten onrechte voor complexer en respectabeler wordt aangezien dan figuratieve, meer ‘volkskunstachtige’ kunst. Zoals vaak gaat het er Mutsaers om dergelijke vastgeroeste hiërarchieën te ondermijnen. Dat doet ze hier onder meer door de ‘naïeve’, speelse ‘theevoorspellingen’ in haar essay tot kunst uit te roepen. Het essay over de Theepoëten en de Typoëten heeft immers een vreemd gedicht als motto, waarvan de auteur niet vermeld wordt. Het gedicht gaat als volgt: ‘Hamer in het midden/van de bodem./Letter die/ het huis nadert/ vergezeld van/ puntjes./ Hoed./ Initialen Y en J/ (vergezeld van een kruisje)’ (Mutsaers 1990: 45). Pas later, wanneer hij al een stuk van Mutsaers’ essay gelezen heeft, wordt het de lezer duidelijk dat dit vreemde, hermetische gedicht niets anders is dan een voorbeeld van een ‘lectuur’ van theedik uit het boek *The Art of Fortune-telling by Tealeaves*. Mutsaers zet de lezer die nog niet weet dat deze tekst uit een boek over het lezen van ‘theekopjes’ komt, dus op een dwaalspoor door de tekst opzettelijk verkeerd te coderen. Door deze tekst te presenteren in de *vorm* van een gedicht proclameert ze hem tot kunst, en dus tot iets dat zeker niet minder waardevol is dan de abstracte *typoaktionen* van Mayer.

Mutsaers roept de ‘theevoorspelling’ tot kunst uit en creëert op die manier als het ware een eigen canon. Ze hecht trouwens veel belang aan het voorstellen van nieuwe of relatief onbekende kunstenaars en auteurs. Wie wil kan haar essays over hen lezen als een poging om een nieuwe canon van de hedendaagse kunst en literatuur te stichten, waarbij kunstenaars en auteurs die in heersende canon normaliter een eerder marginale positie innemen op de voorgrond worden geplaatst, terwijl auteurs die al lang tot de canon behoren bijna geen aandacht krijgen. In een lectuur vanuit discours-theoretisch perspectief kan de constructie van het antagonisme tussen Theepoëten en Typoëten gelezen worden als een indirecte poging de heersende canonvorming en de beeldvorming rondom een aantal kunstenaars te bekritisieren en er een alternatieve canon voor in de plaats te

stellen. In poëticaal opzicht is het essay over de Theepoëten en de Typoëten dus een ‘subversieve’ tekst. Mutsaers’ stuk is echter niet slechts in poëticaal opzicht ondermijnend, maar allicht ook met betrekking tot de compositie. Zoals dat bij Mutsaers vaak het geval is, is het essay over de Theepoëten en de Typoëten een tekst die vooral berust op associatie. Zo vestigt Mutsaers de aandacht op de materialiteit van de taal zelf, dat gebeurt onder meer via allerlei taalspelletjes. Men kan in dit verband bijvoorbeeld denken aan een muzikaal woord als ‘Theepoët’.

Het ontregelende karakter van het essay komt ook in Mutsaers’ commentaar op Piet Mondriaan tot uiting. Zij schrijft dat het aan de lezer is om uit te maken of Mondriaan de geesteshouding heeft van een Theepoët of van een Typoët. Nadien blijkt echter dat zij eerder naar de tweede optie tendeert. In haar ogen kan Mondriaan immers niet geassocieerd worden met de grilligheid die zo kenmerkend is voor de Theepoëten. Zij voert hem dan ook op als een kunstenaar die niet van vogelzang houdt, maar van het geluid van machines: ‘Het zal dan ook niemand verwonderen dat hij een hekel had aan theeblaadjes die met hun onverwachte en natuurlijke vormen niet pasten binnen het rigide recht op en neer-systeem van horizontaal en verticaal waarin hij de hele schepping wou onderbrengen’ (1990: 50). Na de kritiek op Mayers *typoaktionen* is het niet al te verbazend dat Mondriaan, die zoals bekend als een pionier van de abstracte kunst wordt beschouwd, door Mutsaers eerder tot de rigide Typoëten dan tot de grillige Theepoëten wordt gerekend. Mondriaans latere non-figuratieve composities in primaire kleuren, die alle bijkomstigheden elimineren en waarin de efficiëntie primeert, staan dan ook diametraal tegenover de fantasievolle en tegendraadse denkwereld van de theepoëten zoals Mutsaers die in haar essay oproept. Ik heb al herhaaldelijk trachten aan te tonen dat Mutsaers tegen een alomtegenwoordige, verpletterende ‘consensus’ (hegemonie) aanschrijft, die in haar teksten velerlei concrete invullingen kan hebben. Mijns inziens is Mondriaans functionele, rationele stijl, die het individuele vervangt door het universele, één concrete invulling van deze beklemmende ‘consensus’. Mondriaans stijl vertegenwoordigt het rechtlijnige par excellence dat Mutsaers in haar teksten probeert te ontregelen. Het is dan ook symptomatisch dat ze de abstracte compositie van Mondriaan die ze in haar essay heeft opgenomen, als het ware in een figuratieve metamorfoseert doordat ze de zwarte puntjes erop als kruisjes interpreteert die de Eerste Wereldoorlog uitbeelden (Mutsaers 1990: 50).

In verband met Mondriaan en het idee van ontregeling wil ik even ingaan op de omslagillustratie van Mutsaers’ essaybundel *Zeepijn*. Het door Jan-Maarten Pilkers naar een idee en ontwerp van Charlotte Mutsaers gemaakte beeld heet ‘compositie met rood, geel en groen’ en refereert qua stijl duidelijk aan het latere werk van Mondriaan. Mondriaans typische orde van horizontale en verticale lijnen in een rechthoekig patroon wordt hier echter door meerdere factoren verstoord. Mondriaan heeft de rechthoek tot dogma verheven. In Mutsaers’ ontwerp dringt echter een andere vorm de compositie binnen, met name een driehoek, die een zeepijn voorstelt. Zoals eerder vermeld wordt de zeepijn in de bundel met een veelvoud aan verschillende betekenissen in

verband gebracht, zodat hij als een *Leitmotiv*, een chiffre gaat fungeren. Hij is een boom die soms aan de rand van de zee is te vinden en die zowel omhoog als in de breedte groeit. Vanwege zijn bijzondere vorm wordt hij in *Zeepijn* onder meer geassocieerd met het idee van ‘doelgerichte grilligheid’ (Mutsaers 1999: 250). Het motief van de zeepijn kan ook gelezen worden als een poëtische metafoor voor Mutsaers’ grillige, niet-lineaire manier van schrijven. De ‘recalcitrante’ zeepijn, die het regelmatige systeem van Mondriaan ondermijnt, roept mijns inziens dan ook het subversieve karakter van Mutsaers’ schriftuur op. De zeepijn op de omslagillustratie is bovendien een herkenbare figuur. Het figuratieve dringt er met andere woorden het puur conceptuele binnen. Bovendien is de zeepijn op de kaft groen, een kleur die niet bij Mondriaans rigide kleurvoorschriften past. Mondriaan werkte immers enkel met de primaire kleuren rood, blauw en geel en de niet-kleuren zwart, wit en grijs. Ook op het niveau van de kleuren kan men dus van een ‘ordeverstoring’ spreken. Kortom, de kaft van *Zeepijn* laat zich lezen als een intratekstuele allusie op het essay over de Theepoëten en de Typoëten in *Kersebloed* en als een hint op Mutsaers’ in verschillende opzichten ontregelende, ‘doelgericht grillige’ schriftuur.

5.3 De C-familie

Een andere antagonistische relatie die Mutsaers in *Kersebloed* tot leven roept is de tweedeling tussen de mensen die tot de C-familie behoren en degenen die de factor-C niet hebben. Deze tweedeling wordt door Mutsaers besproken in het essay ‘Frontaal’. Het betreft een typisch Mutsaersiaans essay in die zin dat het meerdere op het eerste gezicht uiterst heterogene onderwerpen associatief aan elkaar rijgt. Zo gaat het essay onder meer over de vraag of voorhoofden nobel genoemd kunnen worden, de leden van de C-familie, Mutsaers’ voormalige leraar Hugo Brandt Corstius en Daniil Charms. Ik zal het essay hier vooral lezen met het oog op de erin voorkomende antagonistische relaties. Het antagonisme tussen de leden van de C-familie en degenen die de factor-C niet bezitten, kan om verschillende redenen vergeleken worden met de strijd tussen de Theepoëten en de Typoëten. Ten eerste gaat het ook hier om een dichotomie die niet voor de hand ligt. Mutsaers poogt de antagonismen die ze in haar teksten oproept, dikwijls op nieuwe manieren uit te beelden. Ze geeft bestaande antagonismen (zoals Vorm versus Vent, Licht versus Zwaar, ‘Gute alte Zeit’ versus vooruitgangdenken) als het ware een nieuw jasje⁵⁵. Uit het essay ‘Frontaal’ blijkt dat onder meer de ‘logica van het alfabet’ (Mutsaers 1990: 67) bepaalt wie tot de C-familie behoort en wie niet. Wie een voornaam of een achternaam heeft die met de letter C begint kan deel uitmaken van de ‘capricieuze C-familie’. Een andere fundamentele voorwaarde is dat men over de zogenaamde factor-C beschikt. Wat deze factor-C precies inhoudt, wordt in het essay echter niet expliciet gezegd. In de plaats daarvan probeert Mutsaers om met concrete voorbeelden (en anti-voorbeelden) duidelijk te maken wat de factor-C inhoudt. De naam

⁵⁵ Denk maar aan de oorlog tussen de haardaanhangers en de sympathisanten van de centrale verwarming.

Carmiggelt, bijvoorbeeld, begint weliswaar met een C, maar de schrijver bezit de factor-C volgens Mutsaers (1990: 67) voor geen cent. Auteurs en personages zoals Lewis Carroll, Cortázar, Dora Carrington, Bianca Castafiore, Chlebnikov, Blanche de Crayencour, Céline en Benjamin Constant behoren daarentegen wel tot de C-familie. Het valt op dat onder de auteurs met de factor-C een aantal schrijvers zijn die tot Mutsaers' 'litteraire familie'⁵⁶ behoren. Een aantal van de hierboven genoemde auteurs⁵⁷ duiken elders in *Kersebloed* dan ook weer op.

Net als de 'ruzie' tussen de Theepoëten en de Typoëten blijkt het verschil tussen mensen met en zonder factor-C ten nauwste samen te hangen met opvattingen omtrent de aard en functie van literatuur. Mutsaers associeert de C immers onder meer met 'Cerebraal' (1990: 69). En hier wordt duidelijk dat de strijd tussen de leden van de C-familie en de anderen sterk lijkt op de eerder besproken oorlog tussen de Lichten en de Zwaren. Het staat dan ook buiten kijf dat de oppositie Licht versus Zwaar een knooppunt vormt in Mutsaers' werk. Mutsaers noemt boekentitels als *Ik sta op mijn hoofd, ... honderd. Ik kom!* en *Denk na* echte C-titels. Deze 'cerebrale' titels plaatst ze dan tegenover een 'emotionele' titel als *Voel mee*, die doet vermoeden dat de gevoelens in het boek eerder beschreven dan gesuggereerd worden. Typerend voor Mutsaers' tweedelingen is dat de 'oppositie' duidelijk meer sympatisanten heeft: 'Het gros van de mensen zag liever een boek met de titel *Voel mee*, want tot vervelens toe kun je horen dat schrijvers van het C-type ons hun gevoelens onthouden waar wij recht op hebben of sterker: dat zij met hun soort hersens niet eens weten wat gevoelens zijn' (Mutsaers 1990: 69). De dichotomie factor-C versus niet-factor-C symboliseert dus onder meer het verschil tussen literatuur die gevoelens wel of juist niet in 'plaatstaal' verpakt. De poëtische metafoer van het plaatstaal resoneert overigens ook in een andere opmerking van Mutsaers over de letter C: 'De C: van voren gepantserd, van achteren open' (1990: 67). Het beeld van de pantser kan immers ook weer in verband worden gebracht met het idee dat emoties in literatuur met C-factor, in 'cerebrale' literatuur niet geëxpliciteerd worden maar eerder op een bedekte manier voelbaar worden gemaakt.

Eerder heb ik vermeld dat Carmiggelt volgens Mutsaers (1990: 67) de factor-C niet bezit. Carmiggelt duikt dan ook herhaalde malen in *Kersebloed* op (Mutsaers 1990: 84, 97, 108) en doorgaans met een vrij negatieve connotatie. Daarbij wordt hij onder meer geassocieerd met een soort van literatuur die een bepaald publiek 'ontroerend' noemt. Mutsaers ontkent niet dat literatuur kan ontroeren, maar stelt dat het begrip 'ontroerend' een te eenzijdige betekenis heeft gekregen. Als 'het grote publiek' een boek 'ontroerend' noemt, gaat het in de meeste gevallen om een 'braaf', emotioneel boek, terwijl in haar ogen ook boeken die de lezer moordlustig, bloedgeil, diep-depressief, hypernervus maken of hem filosofisch prikkelen en taalkundig uitdagen, ontroerend

⁵⁶ Cf. hierbij de volgende passage van Jules Renard die Mutsaers in *Kersebloed* citeert: 'Vaak bevangt ons het verlangen onze/ natuurlijke familie in te ruilen voor/ een literaire familie van eigen keus (teneinde tegen de schrijver van een/ ontroerende bladzijde te kunnen/ zeggen: 'Broeder'' (1990: 106).

⁵⁷ Cf. Carrington (133), Chlebnikov (34), Blanche de Crayencour (169) en Céline (121).

genoemd kunnen worden (Mutsaers 1990: 108). Ze stelt dan ook: ‘We zullen dus of het woord [ontroeren] moeten herwaarderen, wat inhoudt dat niet steeds de boeken van Biesheuvel of Carmiggelt maar bijvoorbeeld ook eens de boeken van Krol, Armando of Battus ontroerend worden genoemd, óf een andere term moeten invoeren’ (Mutsaers 1990: 108). Carmiggelt wordt in dit verband onder meer gecontrasteerd met Battus (Hugo Brandt Corstius). We zullen nog zien dat beide auteurs ook in het essay ‘Frontaal’ tot twee verschillende ‘kampen’ behoren. De dichotomie factor-C versus niet factor-C biedt Mutsaers de mogelijkheid het in haar literaturopvatting zo significante verschil tussen ‘ontroering door de inhoud’ en ‘ontroering door de vorm’ op een adequate manier onder woorden te brengen.

Zoals eerder gesignaleerd legt Mutsaers de tegenpartij geregeld woorden in de mond om haar te typeren. In het essay over de C-familie (Mutsaers 1990: 69) wordt de ‘oppositie’ vertegenwoordigd door een tegenstander van Daniil Charms, die tot Mutsaers’ geprefereerde auteurs behoort en allicht wat Mutsaers de C-factor noemt bezit. De absurdistische boeken van Daniil Charms worden allicht ook maar zelden ‘ontroerend’ genoemd. Het is dan ook typerend dat Mutsaers de pragmatische ‘oppositie’ laat vragen: “‘Wat hebben we aan die flauwe en wrede verhaaltjes? De koppen vliegen maar door de lucht alsof het niks is. De ledematen ook. Hij denkt zeker dat hij leuk is, maar inhoud, diepgang heeft het allemaal niet. Het is te gemakkelijk. En waar zit trouwens zijn gevoel’”⁵⁸. In het vervolg van het essay haalt Mutsaers een brief van Charms aan Klavdija Vasiljevna aan, allicht om te bewijzen dat Charms de factor-C wel degelijk bezit. Het gaat om een ‘lichte’ liefdesbrief – licht, omdat hij als het ware gepantserd is. Charms verklaart zijn liefde immers niet direct maar op een heel speelse, zijdelingse manier. Zo bestaat zijn brief uit drie delen die hij respectievelijk teder, speels en zakelijk noemt. Hij verstrikt zich echter in allerlei ingewikkelde gedachtengangen, zodat hij aan de eigenlijke liefdesverklaring uiteindelijk niet toekomt. Precies deze wispelturige, grillige uitweidingen maken deze brief echter tot een liefdesverklaring bij uitstek. Het is dit zijdelingse dat Mutsaers in deze brief zo waardeert:

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

Daniil Charms’ groteske liefdesbrief kan als een poging worden gelezen om het onzegbare gevoel van de liefde op een indirecte manier onder woorden te brengen. Charms’ brief gaat niet over de liefde, maar veeleer over de onmogelijkheid om de liefde in adequate termen te verwoorden. Tegelijkertijd slaagt Mutsaers erin om langs de brieven van Charms op een impliciete manier te verhelderen wat de factor-C voor haar inhoudt. De hierboven geciteerde zin is dan ook een poëtische uitspraak, die eveneens van toepassing is op Mutsaers’ eigen werk. Men zou immers even goed

⁵⁸ Deze reactie van de ‘oppositie’ is wellicht een verwijzing naar een gedicht van Daniil Charms dat Mutsaers (1990: 164) elders in *Kersebloed* aanhaalt. In dit speelse, muzikale gedicht komen immers een aantal ledematen aan bod. Ik citeer de laatste strofe: ‘Nee geen armen, maar vijftien darmen, /vijftien darmen, / vijftien darmen, / joechei la la / drom drom toet toet/ vijftien darmen, maar geen armen’. Door juist zo’n gedicht van Charms aan te halen maakt Mutsaers duidelijk dat zij een andere mening toegedaan is dan de ‘oppositie’.

kunnen stellen: ‘Dit is Mutsaers ten voeten uit: hoe ze haar gevecht tegen de verdrukkende ‘consensus’ transposeert naar het verschil tussen mensen met en zonder factor-C. Dit is een sublieme stilering van het gevoel, die oneindig veel meer oproept dan ...’.

Overeenkomstig deze ‘filosofie’ van het onrechtstreekse schrijft Mutsaers ook over de C-schrijver Hugo Brandt Corstius in bedekte en speelse termen. In ‘Frontaal’ vertelt ze dat ze een brief van iemand heeft gekregen waarin twee foto’s zaten. De geheimzinnige afzender heeft zijn naam afgekort als D.C.. Later schrijft Mutsaers (1990: 67) dat ze zich de naam van de schrijver niet meer kan herinneren: ‘Was het nu Dolf Charms of Daniil Cohen of iets dat daarop leek?’ Mutsaers haalt hier opzettelijk de namen van de schrijvers Dolf Cohen en Daniil Charms door elkaar. Dolf Cohen is een van de pseudoniemen van Hugo Brandt Corstius. Op grond van de logica van het alfabet behoort D. C. tot de C-familie. Grappig is dat zich onder de auteurs die tot de C-familie behoren, ook een zekere Chapkis bevindt. Raoul Chapkis is eveneens een synoniem van Brandt Corstius. Het essay ‘Frontaal’ gaat dus niet slechts op een directe manier (1990: 68) over Mutsaers’ voormalige leraar Brandt Corstius het bevat ook een aantal zinspelingen op de auteur en zijn vele pseudoniemen. Zo zijn de C-titels die er worden genoemd, niet zomaar verzonden titels, maar titels van werkelijk bestaande boeken van Brandt Corstius: *Denk na* (1989, Brandt Corstius), *Ik sta op mijn hoofd* (1966, Raoul Chapkis) en *...honderd. Ik kom!* (1992, Piet Grijs). Brandt Corstius (Cohen, Chapkis, Battus,...) behoort echter niet alleen tot de C-familie vanwege de C in zijn naam maar ook en vooral vanwege de factor-C van zijn schriftuur. Nicolaas Matsier (1981: 4) schrijft in het *Kritisch lexicon van Nederlandstalige literatuur* dat Brandt Corstius zich sterk verzet tegen elke vorm van etikettering. Verder (1981: 5) omschrijft hij Brandt Corstius’ proza als ‘proza met een sterk *cognitieve* en doorgaans speelse inslag’ [ik cursiveer]. Deze kenmerken van zijn schriftuur plus het feit dat het in zijn teksten zo goed als nooit om ‘psychologische of wereldbeschouwelijke thema’s’ (1981: 5) gaat, maken wellicht dat Mutsaers hem zonder meer tot de C-familie rekent. Opvallend is overigens dat niet alleen Brandt Corstius, maar ook Daniil Charms - de andere auteur over wie het in ‘Frontaal’ gaat - onder allerlei pseudoniemen schreef (zie daarvoor ook Mutsaers 1990: 161). Dat laat zich verbinden met Mutsaers’ eigen voorliefde voor alter ego’s en spelletjes met haar naam⁵⁹.

Net als in het essay over de Theepoëten en de Typoëten beeldt Mutsaers in het essay over de C-familie op een creatieve en speelse manier een antagonistische relatie uit. Dit voornamelijk speelse karakter belet niet dat het essay een polemische poëtische tekst is die rond een bepaald knooppunt is geconstrueerd en die zich fel afzet tegen een discours. Het knooppunt ‘lichte literatuur’ wordt daarbij onder meer gerelateerd aan tegenstellingen als cerebraal versus emotioneel, het kleine publiek versus de grote massa, vorm versus inhoud, gepantserd versus onverhuld, het concrete versus het abstracte, psychologiserende en het wereldbeschouwelijke; het speelse versus

⁵⁹ Denk maar aan constructies als Rosa Mettelstrauch (1999: 28), Rachels Stottermaus, Blanche de Crayencour, Mutshaas (1985: 9) enzovoorts.

het nuchtere en het capricieuze versus het rechtlijnige. Het antagonisme tussen de leden van de C-familie en de anderen kan dan ook als een van Mutsaers' talrijke pogingen worden gezien om zich binnen het literaire veld te positioneren. De articulatie van dergelijke 'eigengereide' antagonismen is typerend voor Mutsaers' schriftuur.

5.4 De 'doorsnee-intellectueel' versus de 'alternatieve intellectueel'

Zo stond bij ons thuis een voortreffelijk stuk Shakespear niet hoger aangeschreven dan een strip van Hergé, de bijbel niet hoger dan een fles wijn, een intellectueel niet hoger dan de orgelman⁶⁰

In verband met de vorming van antagonismen is het wellicht ook interessant om na te gaan welk beeld Mutsaers in haar schriftuur van de 'doorsnee-intellectueel' construeert. Vast staat dat het woord 'intellectueel' bij haar negatieve connotaties oproept en dat ze zich niet met de term kan identificeren. Ze distantieert zich in haar schriftuur dan ook nadrukkelijk van het etiket 'intellectueel' en construeert zichzelf als een soort andere, 'alternatieve intellectueel'. Ik zal Mutsaers' afkeer van het etiket 'intellectueel' hier illustreren met haar nogal ironische reactie op een uitspraak van Erik Spinoy. Spinoy (1998) had Mutsaers in zijn bespreking van *Rachels rokje* in *De Standaard* een 'cultureel intellectueel' genoemd⁶¹. Mutsaers' commentaar op deze karakterisering is nogal polemisch. Mutsaers (2002: 119, 121) schrijft dat Spinoy vanzich wel mag vinden dat hij een intellectueel is, maar dat hij haar niet zomaar tot de 'intellectuelen' mag rekenen: 'Ik kan echter niet toestaan dat deze binnenstaander⁶² mij zomaar bij zijn grauwe groepje inlijft. Want hoe heeft hij mij bestempeld? Als een 'cultureel intellectueel'! Ik schaamde me tegenover mijn eigen hond'. Deze laatste opmerking is typerend voor Mutsaers. Ze suggereert hier dat de mens wel veel van de niet-intellectuele hond kan leren. Verderop geeft ze Spinoy een drieledig advies: ze raadt hem aan om eens uit zijn 'ivoren toren' te komen⁶³, ze recommandeert hem zich in Foucault te verdiepen die heeft gesteld dat er geen 'intellectuelen' zijn en ze vraagt hem een foto van Glenn Gould te bekijken. Op deze foto zit de jonge Gleen Gold naast zijn hond aan de piano. Mutsaers' ironische vraag aan Spinoy bij deze foto luidt wie van deze twee hij nu zou willen typeren als 'cultureel intellectueel'. Andermaal suggereert ze hier dat de hond ten minste even 'slim' is dan de mens. Mutsaers' reactie op Spinoy's opmerking is nogal virulent en daardoor zeker ook grappig bedoeld. Niettemin maakt ze hier duidelijk dat ze geen deel wil uitmaken van het 'grauwe clubje' van de 'culturele intellectuelen'. Paradoxaal genoeg brengt ze dat tot uitdrukking

⁶⁰ www.bon-a-tirer.com/charlottemutsaers/aboutme.html [20 september 2005].

⁶¹ 'Dit boek [*Rachels rokje*] laat zich lezen als de grimmige verdediging van de positie van een zich bedreigd voelend cultureel intellectueel, en een woedende poging tot artistieke revanche op de typische vijanden van de modernist: de bekrompen bourgeois, de stompzinige massa, de strakke logica, de moraal, de modernisering, etcetera'.

⁶² 'Binnenstaander' was de naam van de rubriek waaronder Erik Spinoy in *De Standaard der Letteren* schreef.

⁶³ '1 Trek het jurkje van Monica Lewinsky aan en ga eens buiten spelen' (Mutsaers 2002: 121).

met behulp van een reeks culturele verwijzingen: enkel intellectuelen verwijzen naar Michel Foucault en Glenn Gould. Op deze paradox ga ik verderop nog in.

Vast staat dat de etikettering ‘intellectueel’ bij Mutsaers vele pejoratieve connotaties oproept. Ik zal hier maar enkele noemen. Mutsaers ziet de typische intellectueel als arrogant en elitair. In *Zeepijn* bericht Mutsaers over mensen die een afkeer hebben van coniferen. Deze afkeer heerst volgens haar (1999: 49) ‘vooral onder hoger opgeleiden, het vreemdsoortige slag ons soort mensen, artisten en academici’. De *high brow* vindt dennenbomen ‘tuttige en onsympathieke’ bomen. Mutsaers die zoals we weten een fascinatie voor alles wat met dennenbomen te maken heeft vindt dergelijke hoger opgeleiden snobistisch. Intellectuelen brengen alles in verband met theorie en kunnen niet werkelijk van kunst genieten. In ‘Dubbelgeroofde veren’ beschrijft Mutsaers een jong intellectueel koppel dat naar een tentoonstelling gaat van objecten die indianen uit veren hebben vervaardigd en een vederrok bekijkt. De reactie van het stel is typerend: ‘Nét abstracte kunst’. ‘Inderdaad,’ zei de man, ‘daarom juist’. De intellectuele museumbezoekers kijken naar de vederrok alsof het om een abstract schilderij gaat en niet om een rokje. Een dergelijke ‘intellectuele’, theoretische blik heeft op Mutsaers een depoëtiserende werking⁶⁴. Het theoretiseren neemt de kunst haar betovering. Voor Mutsaers is de intellectueel dan ook iemand die de dingen graag in ‘hoog’ en ‘laag’ verdeelt en die dan aanmatigend op het ‘lage’ neerkijkt.

En hier komen we meteen op een andere volgens Mutsaers allicht negatieve eigenschap van de intellectueel: hij is een theoreticus, denkt abstract en is daardoor wereldvreemd. Het abstracte wordt bij Mutsaers geregeld gethematiseerd in het antagonisme tussen conceptuele kunst en figuratieve kunst. Denk maar aan de theoretische *typoaktionen* van de typoëet Hansjörg Mayer die men enkel kan ‘begrijpen’ als men de achterliggende theorie kent. In ‘1001 notities’ haalt Mutsaers (2002: 128) Magritte aan: ‘Figuratieve kunst’ is zoiets als ‘eten-koken, ‘non-figuratieve kunst zoiets als ‘niet-eten koken’⁶⁵. Het is duidelijk dat Mutsaers de meer concrete figuratieve kunst verkiest boven de eerder koele, abstracte intellectualistische conceptkunst. Het ‘theoretische’, academische krijgt bij Mutsaers geen pluspunten. Zo schrijft ze (1999: 162) over de academische afkorting ‘cf.’: ‘Met dat dwaze, geleerd aandoende cf. ervoor zoals ik het tijdens mijn studie had geleerd’. Ook van het academische, theoretische proefschrift houdt ze niet veel (1999: 80): ‘Verwacht van mij niet dat ik nu een verhandeling ga schrijven over de betekenis van zee en dennen (en vanzelfsprekend ook over vis en kerstmis) in *De chauffeur verveelt zich*. Eén proefschrift lijkt me meer dan genoeg’. Mutsaers’ voorkeur voor het ‘praktische’ boven het ‘theoretische’ spreekt ook uit de keuze van haar favoriete auteurs en filosofen. Zo laat ze zich inspireren door de praktisch

⁶⁴ Cf. hierbij: ‘O, kunstkeners! In gedachten kwam mij het werk van hedendaagse vederkunstenaars als Rebecca Horn voor ogen. Zij hebben ijverig leentjebuur bij de Indianen gespeeld en hun keurige abstracte werk kan zo naar de Biennale van Venetië. Alleen, waar is de bezieling gebleven?’ (Mutsaers 1996: 174).

⁶⁵ Mutsaers’ ironische commentaar bij dit citaat luidt: ‘De vraag is derhalve of de kunstbeschouwer meer van eten of van niet-eten houdt. Afgaande op het poids van sommige museumdirecteuren kan men stellen dat de figuratieve kunst nog toekomst heeft (Mutsaers 2002: 128)’.

uitgerichte filosofen Gilles Deleuze en Jules Lequier en niet door Sartre, die dé intellectueel par excellence belichaamt.

Een andere eigenschap die Mutsaers doorgaans met dé intellectueel associeert is *political correctness* en verantwoordelijkheid. In *Kersebloed* (Mutsaers 1990: 15) bijvoorbeeld schrijft ze dat ‘sensatie’ voor de doorsnee-intellectueel blijkbaar een niet-politiek correct gevoel is: ‘Wat in hemelsnaam heeft de doorsnee-intellectueel toch tegen sensatie? Waarom *hoort het niet* die interesse voor allerlei rampen, gruwelijkheden en ongelukken? Wat bezielt de beschaafde mens toch om uitgerekend alle zaken waarvoor iedereen van kindsbeen af aan interesse en natuurlijke belangstelling aan de dag legt en die de basis vormen van alle kunst en literatuur, in hun ruwe, ongestileerde staat zo rigide af te wijzen?’. In haar essay over Els Hupkes’ *De kleine Britt* (2001: 61) bekritiseert ze de ‘Verantwoordelijke Intellectueel’ die Hupkes roman geen goeg boek kan vinden aangezien het sympathiseert met een moordenaar.

Kortom, al deze eigenschappen die Mutsaers met dé intellectueel associeert maken dat ze intellectuelen eerder als een ‘grauw groepje’ beschouwt. Mutsaers profileert zich dan ook eerder als een ‘bonte’, levenslustige, speelse, alternatieve, niet-theoretische, niet-rationele, niet-intellectualistische intellectueel. Ik ben al eerder ingegaan op de tekst ‘Wij sterven uit: ons verhaal’ en op het dennenarchief van het kasteel Pijnenburg waar nogal absurde vragen worden beantwoord. Dergelijke vragen als: ‘Hoe heet het dennenbos waarin Kafka zijn hond uitliet’ of ‘Hoeveel dennen komer er voor in *De Toverberg* van Thomas Mann?’. (Mutsaers 1999: 59) lijken mij typisch voor het soort van intellectualisme dat Mutsaers in haar schrijftuur vetegenwoordigt. We hebben hier wel met ‘intellectuele’, erudiete vragen te maken - dergelijke vragen kunnen enkel komen van een bibliofiele - maar dan niet met theoretische, academische, utilitaire vragen. Het zijn absurde nonsense-vragen van een literatuurliefhebber en met zo’n soort alternatief ‘intellectualisme’ identificeert Mutsaers zich in haar schrijftuur. Het speelse, anti-intellectualistische intellectualisme dat Mutsaers in ‘Wij sterven uit: ons verhaal’ oproept speelt ook in *Rachels rokje* een rol. De anonieme rechters die Rachel verhoren, Rachels kennis de Hagedoorns en de mensen uit de poëzieclub worden door Mutsaers als vervelende politiek correcte ‘doorsnee-intellectuelen’ getekend⁶⁶ terwijl Douglas en Rachel eerder erudiete ‘alternatieve anti-intellectuelen’ zijn. Zo heeft Douglas een hekel aan interpreteren⁶⁷ en is Rachel van plan om te promoveren op wat de distelvink in *Madame Bovary* uitbroedt. Beide lijken een fascinatie te hebben voor het ‘detail’ en een afkeer van het theoretische⁶⁸.

⁶⁶ Cf. hierbij: ‘Wie parafraseert u hier eigenlijk, spoken?

- Spoken? De communis opinio! dat wil zeggen zoals die leeft onder bepaalde cultuurdragers, de familie Hagedoorn bijvoorbeeld’ (Mutsaers 1994: 247).

⁶⁷ ‘aan interpreteren heb ik toch een broetje dood. Waarom zegt de dichter dit, waarom zegt de dichter dat, wat bedoelt hij hier, wat bedoelt hij daar, dat leidt nergens toe. wat mij interesseert: het roze lintje en de splinterende puntigheid van het plankje’ (Mutsaers 1994: 177-178).

⁶⁸ Rachel zegt bijvoorbeeld over de surrealist André Breton: ‘En maar surrealistisch aan de weg timmeren en maar theoretiseren over Alles en Niets, en maar hoge ogen gooien bij het moderne publiek, ondertussen kann zij [het

Zoals ik reeds eerder heb aangeduid heeft Mutsaers' bewust 'anti-intellectualistische' houding wel een paradoxale dimensie. Mutsaers distantieert zich aan de ene kant van alles intellectualistische, ze beweert geen verschil te maken tussen 'hoog' en 'laag', maar tegelijkertijd behoren haar eigen teksten toch eerder tot de zogenaamde 'hoge' literatuur, spreken haar erudiete boeken die krioelen van de intertekstuele allusies eerder een gedistingueerd publiek aan: 'Een paradox is wel, waar Mutsaers' werk sowieso wemelt van de toespelingen, haar literaire voorkeur veelal rijmt met het smulgoed van de *high brow* en aldus zorgt voor sociale distinctie' (Kregting 2000: 11). Mutsaers' favoriete auteurs en kunstenaars als Francis Ponge, Robert Walser, Elfriede Jelinek, Unica Zürn, Marina Tsvetajeva, Henri Michaux en Dora Carrington maken alle deel uit van de zogenaamde gecanoniseerde literatuur of zijn insidertips in de literaire subcultuur. In *Rachels rokje* doorbreekt Mutsaers zoals dat typisch is voor een postmoderne roman de grenzen tussen 'hoog' en 'laag'. Zo verwijst ze naar de zogenaamde canonliteratuur (Flaubert, Canetti, Kafka, Djuna Barnes, André Breton), maar ook naar sprookjes en kinderliedjes. Maar juist deze vele intertekstuele en intratekstuele allusies maken dat een roman als *Rachels rokje* in de eerste plaats een 'intellectueel' publiek aantrekt. Naar mijn idee is Mutsaers' neiging om zich van de grote massa af te zetten, haar ietwat excentrieke smaak en haar voorkeur voor insider-tips typisch voor een intellectueel. Aan de ene kant keert Mutsaers zich dus af van de 'grauwe', vervelende intellectueel, aan de andere kant maakt ze toch in zekere zin deel uit van 'dé intellectuelen' en spreekt ze met haar anti-conformistische, speelse maar niettemin erudiete literatuur voornamelijk intellectuelen aan. We hebben hier te maken met een interessant paradox binnen Mutsaers' schriftuur. De paradox laat immers zien dat het zich afzetten van anderen, het tegen iets aan schrijven een belangrijke motor voor haar literaire praxis is.

6 De creatie van een mythe. Een bijzondere vorm van cultuurkritiek

Door middel van de vele antagonismen die Charlotte Mutsaers in haar teksten uitbeeldt, stelt ze herhaaldelijk een alternatief waardenstelsel tegenover de hegemonische orde. In de terminologie van Laclau en Mouffe zou men kunnen zeggen dat Mutsaers in haar teksten als het ware een nieuwe *mythe* poogt te scheppen. Ter herinnering, in de discoursstheorie zijn mythes 'sociale formaties die voorstellingswijzen aandragen van de sociale werkelijkheid en de maatschappelijke ordening en geheel of gedeeltelijk afwijken van bestaande hegemonische formaties' (Bru 2002: 34). Mutsaers ontwerpt in haar teksten immers een soort nieuwe structurering van de complexe sociale werkelijkheid. Zij poogt in sommige van haar teksten een aantal normen en waarden die in de

personage Nadja] gaan zitten fröbelen in een gekkenhuis' (Mutsaers 1994. 86). Mutsaers houdt over het algemeen niet van kunst die men alleen kan 'begrijpen' wanneer men eerst een ingewikkelde theoretisch uitleg heeft gelezen. Het surrealisme is paradoxaal genoeg een erg theoretische stroming. Aan de ene kant wil het surrealisme zich juist vrij maken van het rationele, de rede, maar aan de andere kant heerst binnen deze stroming een grote neiging om deze fascinatie voor het irrationele te theoretiseren: 'Nichts ist für das Denken Bretons [...] bezeichnender als dieses Nebeneinander vom Bedürfnis nach theoretischer Abstützung einerseits und andererseits dem Wunsch, die Existenz auf einen Bereich jenseits aller präetablierten Grenzen hin zu projizieren' (Starobinsky geciteerd in Lutz 2003: 30).

tegenwoordige hegemonische orde ‘verwaarloosd’ worden, weer in ere te herstellen.

Mutsaers is zeker geen politieke schrijfster in de gebruikelijke betekenis van het woord. Zij gaat in haar boeken immers nauwelijks in op actuele onderwerpen. In tegenstelling tot politieke schrijvers die vanuit een universeel, humanistisch of politiek correct standpunt proberen te redeneren, neemt Charlotte Mutsaers bijna altijd haar eigen persoonlijke ervaring als uitgangspunt van haar ‘argumentaties’. Haar essays zijn zoals uit het derde hoofdstuk nog zal blijken dan ook niet opgebouwd volgens het bekende schema van standpunt en argumentatie, maar eerder via het procédé van de vrije associatie.

Toch zou ik Mutsaers een ‘geëngageerd’ schrijver willen noemen. Haar teksten hebben immers wel degelijk politieke ambities en politieke implicaties omdat zij vragen stellen over de legitimiteit van sommige waarden in onze maatschappij. De term ‘politiek’ roept in het werk van Mutsaers in de meeste gevallen negatieve connotaties op. Hij wordt onder meer in verband gebracht met corruptie, het zoeken naar compromissen en het daarmee gepaarde identiteitsverlies, het streven naar macht en financiële voordelen, utiliteitsdenken enzovoorts. Toch is Mutsaers in haar boeken wel degelijk politiek bezig. Ze construeert in haar teksten immers een discours dat fel tegen een reeks dominante discourses ingaat. Ze probeert haar alternatieve manier om de (sociale) werkelijkheid te bekijken en te ordenen in een bijzondere en vooral adequate vorm te verwoorden en biedt daardoor identificatiemogelijkheden aan andere mensen die zich eveneens niet (meer) met de bestaande hegemonische formaties en de heersende waarden en normen kunnen identificeren. Vanwege deze kritische, ‘subversieve’ dimensie van haar teksten kan men Mutsaers’ werk dus ook lezen als een artistieke vorm van cultuur- en maatschappijkritiek.

Liesbeth Eugelink suggereert iets dergelijks in *Parmentier*. Ze stelt dat de traditionele cultuurkritiek in een soort impasse is beland omdat ze steeds weer hetzelfde discours hanteert. Typische kenmerken van deze cultuurkritiek zijn volgens Eugelink (2001b: 4) ‘de idee van het lineaire tijdsverloop, de methodische onderscheiding in diagnose en remedie, de beschrijving van de cultuur in termen van verval en achteruitgang, of, het tegenovergestelde, in termen van een ongebreideld optimisme’. Ze stelt voorts dat de cultuurcriticus zich in een paradoxale situatie bevindt, omdat zijn kritiek onvermijdelijk in dezelfde termen is geformuleerd als datgene wat hij poogt te bekritisieren. Een mogelijke oplossing zou er volgens Eugelink in bestaan, niet zozeer de inhoud als wel de vorm van de cultuurkritiek te veranderen. De critici zouden met andere woorden een ander discours kunnen hanteren. Cultuurkritiek in de gedaante van een literair essay, bijvoorbeeld, kan de cultuurkritiek weer nieuwe impulsen verschaffen. Eugelink noemt als vertegenwoordigers van deze nieuwe vorm van cultuurkritiek Bas Heijne, Tonnus Oosterhoff, Piet Meeusse, Patricia de Martelaere, Willem Jan Otten en Charlotte Mutsaers. Eugelink (2001b: 5) zegt over hen: ‘Hun essays bieden een kijk op de werkelijkheid vanuit een andere hoek. Gesteld in een taal die door zijn eigenzinnigheid al ‘kritisch’ is’. Eugelink gaat verder niet uitgebreid op de door

haar genoemde auteurs in, maar het feit dat Charlotte Mutsaers ook in deze lijst figureert, illustreert wat ik eerder heb aangetoond, dat wil zeggen dat Mutsaers' essays op de een of ander manier een uitdrukking zijn van engagement, dat ze ondanks het erg persoonlijke uitgangspunt over culturele en maatschappelijke verschijnselen gaan en op een bijzondere manier kritiek formuleren. Eugelinks idee dat literaire, 'eigenzinnige' taal in zekere zin altijd al 'kritisch' is of ten minste kritischer kan zijn dan 'normaal' taalgebruik, lijkt me een interessant aanknopingspunt, aangezien ik van plan ben om in mijn discours-theoretische literaire analyse te laten zien dat Mutsaers in haar teksten niet alleen maatschappelijke hiërarchieën ontregelt, maar ook hiërarchieën op het vlak van de taal. Naar mijn idee is Mutsaers op zoek naar een 'subversieve' taal, een ordeverstoringende manier van schrijven en vertellen die het potentieel heeft om hegemonische discourses op losse schroeven te zetten en alternatieven aan te dragen. Op een aantal aspecten van deze 'subversieve' taal ga ik in het derde hoofdstuk uitgebreid in.

7 Evolutie van de antagonistische dimensie in Mutsaers' werk

Een aantal tweedelingen die ik in dit hoofdstuk besproken heb, komen uit Mutsaers' bundel *Kersebloed*. Dat is geen toeval: *Kersebloed* is Mutsaers' meest programmatische en polemische bundel. Een hele reeks essays uit dit boek zijn geconstrueerd rond semantische opposities. Dat geldt bijvoorbeeld voor het stuk over de Lichten en de Zwaren (Mutsaers 1990: 32) en het stuk over de Theepoëten en de Typoëten (Mutsaers 1990: 45). Daarnaast wijdt Mutsaers in *Kersebloed* vier essays aan één enkele schrijver, respectievelijk aan Jules Renard, Dora Carrington, Jan Hanlo en Daniël Charms. Zoals we in het tweede hoofdstuk nog zullen zien, spelen antagonistische relaties ook in deze essays een cruciale rol. Mutsaers schrijft immers tegen een aantal vertogen aan waarin deze auteurs niet zo hoog worden aangeslagen. Uiteraard bevatten ook Mutsaers' andere essaybundels antagonismen, maar in mindere mate. Opvallend aan *Kersebloed* is niet alleen dat Mutsaers er een veelvoud aan kunstwerken, auteurs en denkbeelden voorstelt, maar ook en vooral dat ze die altijd vehement tegen een 'oppositie' verdedigt. De 'opponent', de Ander, die bijvoorbeeld de gedaante kan aannemen van de realistische literatuurcriticus of de verantwoordelijke intellectueel, is met andere woorden omnipresent wanneer ze haar voorkeur voor iets laat blijken. Deze (denkbeeldige) 'opponent' is in bundels als *Hazepeper*, *Paardejam* en *Zeepijn* ook aanwezig, maar toch minder nadrukkelijk dan in *Kersebloed*.

Zoals nog zal blijken komt de 'oppositie' ook in *Paardejam* soms vehement aan het woord. Toch is *Paardejam* over het algemeen minder 'antagonistisch' dan *Kersebloed*. Ik denk in dit verband onder meer aan de essays 'Bloedkol en aangezicht' (1996: 43), 'Woorden schieten te hond' (49), 'Slaap tegen slaap' (53), 'Lupus lupus homo' (66), 'Een nat boek om tegenaan te schurken' (81) en 'De tong van het dikke niets' (130), waarin de stem van de Ander minder duidelijk present is. Ook in *Zeepijn* speelt het 'antagonistische' een minder cruciale rol. *Zeepijn* bevat wel een aantal

stukjes waarin de ‘oppositie’ nadrukkelijk aanwezig is. Ik denk in dit verband aan ‘Brief aan mijn broeder Pinokkio’ (Mutsaers 1999: 20), ‘Naar La Suchère, een reisverslag’ (1999: 29), ‘“Weemoed onverklaarbaar”?’ (1999: 106) en het anti-jachtessay ‘Kerstfeest der jagers of een groen bordeel’ (1999: 200)). *Zeepijn* bevat echter ook talrijke stukjes waarin de verstikkende consensus en de defensieve toon zo goed als afwezig zijn: ‘Ossenhaas uit de kerststal’ (1999: 84), ‘Een kanjer van een ruwe-bolster-blanke-pit’ (1999: 142), ‘Kerstfeest der vissers’ (1999: 194) ... Dit heeft onder andere te maken met het feit dat *Zeepijn* uitgaat van een welomlijnde vraag, met name de vraag wat een dennentakje te zoeken heeft op een zout-, peper- en mosterdstel in de vorm van een vis (1999: 9) of anders gezegd de vraag naar de bijzondere samenhang tussen dennenbomen en de zee. Misschien is de welomlijnde uitgangsvraag een mogelijke reden voor het feit dat in *Zeepijn* de antagonistische dimensie ietwat minder sterk aanwezig is. Naar mijn idee zijn het echter vooral twee andere factoren die kunnen verklaren dat de ‘oppositie’ in *Kersebloed* zo’n cruciale rol speelt.

Een eerste factor lijkt mij het gegeven dat *Kersebloed* één van Mutsaers’ vroege essaybundels is⁶⁹. *Het circus van de geest*, *Hazepeper* en *De Markiezin* bevatten ook duidelijk metapoëtische uitspraken en passages, maar in *Kersebloed* zijn de poëtische⁷⁰ verhalen of stukjes wel zeer talrijk. Het is Mutsaers’ eerste boek dat een groot aantal stukken over andere auteurs en boeken bevat, en zoals kan worden verwacht worden in die stukken een groot aantal poëtische uitspraken gedaan. Daarnaast bevat *Kersebloed* een aantal stukken waarin Mutsaers haar eigen literatuuropvatting construeert. Vandaar ook dat in *Kersebloed* vele poëtische metaforen zijn terug te vinden, zoals theepoëet, plaatstaal, logica van het gevoel, kersebloed, factor-C... Zoals gezegd doet Mutsaers in deze essays meer dan alleen een aantal van haar opvattingen omtrent de aard en de functie van literatuur uiteen zetten. Haar essays zijn dikwijls ook een soort ‘performance’ van deze poëtische inzichten. Aangezien *Kersebloed* Mutsaers’ eerste boek is waarin poëtische⁷¹ overwegingen zo’n significante rol spelen, kan men de bundel ook lezen als een vorm van poëtische zelfrechtvaardiging. W. J. Van den Akker (1985: 27) schrijft in *Een dichter schreit niet* dat de meeste essays van dichters over poëzie voor een groot deel gelezen kunnen worden als *oratio pro domo*:

Bij sommige vormen is dit direct duidelijk: manifesten en andersoortige geschriften met een uitgesproken programmatisch karakter vormen de kritische voorbereiding, begeleiding of verantwoording van het eigen werk. Poëzie ontstaat niet in een vacuüm, maar in een literair klimaat waarin min of meer vastomlijnde poëtische opvattingen heersen. Dat klimaat zal echter niet iedere dichter even welgezind zijn.

⁶⁹ Vóór *Kersebloed* (1990) had Mutsaers weliswaar al een aantal boeken gepubliceerd (in 1983 de emblematabundel *Het circus van de geest*, in 1985 de essaybundel *Hazepeper*, in 1986 het stripverhaal *Meneer Donselaer zoekt een vrouw*, in 1988 de ‘roman’ *De Markiezin* en in hetzelfde jaar het beeldverhaal *Hanegeschrei*), maar geen ander boek waarin poëtische overwegingen zo’n cruciale rol spelen.

⁷⁰ Onder andere ‘To the lighthouse, maar zwaar bepakt’, ‘The whole tree or not a cherry on it’, ‘Le plaisir aristocratique de déplaire’, ‘Copyright werkelijkheid’, ‘Plaatstaal, bloed en de logica van het gevoel’ en ‘Moedermelk’.

⁷¹ Zoals zal blijken heeft Mutsaers met haar roman *Rachels rokje* (1994) later een boek geschreven dat eveneens in hoge mate poëticaal is.

Van den Akker heeft het hier over poëzie, maar prozaschrijvers koesteren allicht ook deze behoefte om binnen het literaire klimaat hun eigen weer te verantwoorden. Wie wil kan Mutsaers' nogal polariserende teksten ook lezen als een soort impliciete handleiding voor de lezer. Het ligt voor de hand dat Mutsaers een dergelijke poging tot 'plaatsbepaling' in de eerste fase van haar schrijverschap onderneemt. Hierdoor kan zij zich ten opzichte van een aantal voorgangers en tijdgenoten situeren en zich als het ware een pad effenen voor haar literaire toekomst.

Een tweede reden voor het feit dat er in *Kersebloed* opvallend veel antagonistische relaties geconstrueerd worden, zou de affaire rond Mutsaers' boek *De Markiezin* kunnen zijn. Na het verschijnen van *De Markiezin* had Renate Rubinstein in haar Tamar-column in *Vrij Nederland* Charlotte Mutsaers immers van plagiaat beschuldigd. Een aantal verhalen die in *De Markiezin* staan, zouden niet van Mutsaers zelf komen, maar van haar collega-schrijver en vriendin Fritzi ten Harmsen van der Beek. Harmsen van Beek zou Mutsaers deze verhalen aan de telefoon hebben verteld en Mutsaers zou die dan zonder dat Harmsen van Beek dat wist in *De Markiezin* opgenomen hebben. Tamar beweert dat *De Markiezin* voor de helft van Harmsen van Beek afkomstig is. Mutsaers (1989d) beschouwde deze grove beschuldigingen aan haar adres als een regelrechte 'poging tot schrijversmoord'. Ze wees de beschuldigingen vehement van de hand, waar Rubinstein dan opnieuw op reageerde. Zo onstond een felle polemiek rond Mutsaers' roman, waarin ook talrijke andere personen het woord namen om ofwel Mutsaers' ofwel Rubinsteins argumenten te verdedigen. Mutsaers heeft echter niet enkel direct (in een aantal polemische krantenartikelen) op de betichtingen van Tamar gereageerd, maar naar mijn idee ook op een meer indirecte manier, met name door een aantal polemische poëtische stukken in *Kersebloed* en in *Paardejam* op te nemen. In sommige essays gaat zij immers - soms op een zijdelingse manier, dan weer vrij direct - op de thematiek van de 'letterdieverij' in. Vanuit een discours-theoretisch perspectief zijn dergelijke stukken uiteraard interessant. Je zou ze immers kunnen lezen als reacties op een poging iemands literaire identiteit te blokkeren. Uit sommige polemische stukken kan dan duidelijk worden hoe in het literaire domein de strijd om poëtische opvattingen woedt. Interessant is onder meer hoe Mutsaers probeert haar literatuuropvattingen kracht bij te zetten en hoe ze in dat 'gevecht' over poëtische opvattingen de Ander construeert, vorm geeft.

Zo staat in *Kersebloed* een stuk met de veelzeggende titel 'Copyright werkelijkheid' (1990: 94). Ik zal hier niet uitgebreid op dit nogal complexe essay ingaan, maar vermeld het wel, omdat het onder andere het idee verdedigt dat de werkelijkheid eigenlijk van niemand is en bijgevolg op een bedekte manier ook het idee dat een kunstenaar de 'werkelijkheid' in zijn kunst mag gebruiken zoals hij dat wil. Uitgangspunt van het essay is een foto waarop een interieur te zien is. Het copyright van de foto berust bij de fotograaf Theo Baart. Mutsaers vindt dat eigenlijk niet helemaal rechtvaardig, omdat het een foto is van het interieur van de boer C⁷². Ze drijft het idee van het

⁷² C staat hier voor Copyright, het herinnert echter ook aan de eerder besproken factor-C waar Mutsaers het in

copyright en de oorsprong van de dingen tot het uiterste door en verbeeldt zich hoe het zou zijn wanneer men bij alle voorwerpen die op de foto te zien zijn (planten, kussens, ...) de oorsprong zou moeten vermelden. De achterkant van de foto zou met copyrightvermeldingen bezaaid zijn. Deze overwegingen zijn zonder al te veel moeite ook poëticaal te lezen. Mutsaers (1990: 97) associeert het idee van de met copyrights overdekte foto immers met de taal en het schrijven. Wat zou het immers voor een boek betekenen als men van elke zin, elk woord het copyright zou moeten vermelden?

Niet alleen zouden alle boeken minstens tien keer zo dik en zo duur worden doordat hun voorwerk zou uitpuilen van bedankjes, bronvermeldingen en copyrights (warmee een eind zou komen aan het onbillijke feit dat je de gewone mens vrijelijk in je boeken mag laten opdraven of citeren – zie Carmiggelt – terwijl de hele goegemeente moord en brand schreeuwt als iemand het waagt één zin gratis op te tekenen uit de mond van de bijzondere mens), maar ook zou elk peper-en-zout-stel, elke bloempot, broodtrommel, vleesplank [...], kortom elk voorwerp dat voor een groot deel de sfeer van je leven bepaalt en in de regel stukken moeilijker te maken is dan, om maar iets te noemen, de gemiddelde foto, evenveel recht krijgen op een handtekening, een copyright of een interessante rugtekst in de trant van *all rights reserved, no publication without credits*.

Het is Mutsaers hier vooral te doen om het in haar ogen onredelijke onderscheid tussen de bijzondere mens (de kunstenaar) en de gewone mens (in Mutsaers' tekst vertegenwoordigd door boer C). Zoals vaak schrijft ze dus tegen bestaande rangordes aan om ze te bevragen en zo te ondermijnen. Naar mijn idee roept deze poëtische passage echter ook Julia Kristeva's inmiddels klassieke idee op dat alle teksten interteksten zijn en dat boeken derhalve geen gemakkelijk af te bakenen eenheden vormen maar in zekere zin altijd 'collectief' zijn. Ik zal hier niet uitgebreid ingaan op Mutsaers' opvattingen over intertekstualiteit⁷³. Men zou ze sterk simplificerend kunnen samenvatten met de stelling dat het in Mutsaers' poëtica niet zo zeer belang heeft bij welke schrijver een auteur 'pikt'. Interessant zijn voornamelijk de speciale manier waarop de bewuste auteur dat doet en de extra betekenissen die hij daardoor weet te creëren. Ik verwijs hier naar 'Copyright werkelijkheid', omdat men dit essay mijns inziens ook kan lezen in het licht van de affaire rond de roman *De Markiezin*. Per slot van rekening hebben sommigen 'moord en brand' geschreeuwd toen ze ontdekten dat *De Markiezin* passages bevatte die aan Harmsen van der Beek werden toeschreven. In de discussie rond *De Markiezin* ging het overigens niet slechts om inhoudelijke aspecten (sommige verhalen zouden van Fritzi Harmsen van der Beek zijn), maar ook om formele aspecten. Mutsaers kreeg onder meer het verwijt een aantal woorden bij Harmsen van der Beek gejat te hebben. Zo insinueert Tamar (1989d) dat Mutsaers de combinatie 'ouwe dweil' uit Harmsen van der Beeks *Wat knaagt?* zou hebben. Naast de provocerende vraag 'Het gaat mij alleen hierom: van wie is eigenlijk de werkelijkheid?' (Mutsaers 1990: 96) is ook het motto van Mutsaers' essay 'Copyright werkelijkheid' wellicht een allusie op deze en soortgelijke betichtingen van Tamar: 'Er lijkt, mensen, momenteel wel een dievenplaag gaande. Ze jatten om je heen in het wilde weg. Er is gewoonweg geen mens meer te vinden bij wie nog niets is gepikt' (Mutsaers 1990: 94).

Kersebloed over heeft.

⁷³ Zie in dat verband Sereni (2004).

Het is typerend voor Mutsaers' poëtica dat dit motto niet van Mutsaers zelf stamt, maar dat ze het 'gepikt' heeft bij een ander auteur, met name Michail Zosjtsjenko. Het gaat hier meer bepaald om de eerste zinnen van Zosjtsjenko's verhaal *Dieven* (!), waaruit Mutsaers (1996: 159-160) in *Paardejam* een langere passage citeert.

Kortom, wie wil kan 'Copyright werkelijkheid' lezen in het licht van de affaire rond *De Markiezin*. De felle polemiek die is ontstaan naar aanleiding van Mutsaers' roman, is dan ook één mogelijke verklaring voor het feit dat *Kersebloed* zoveel polemische stukken bevat waarin antagonistische relaties geconstrueerd worden. Opmerkelijk is overigens dat ook in 'Copyright werkelijkheid' het eerder besproken haardmotief gehanteerd wordt om een antagonistische relatie op te roepen. Mutsaers besluit haar essay immers met de verklaring van de raadselachtige letters N.O.P. waar in het essay naar wordt verwezen. N.O.P blijkt dan de afkorting te zijn van een bouwproject uit de Noordoostpolder (Mutsaers 1990: 99). Interessant is dat dit bouwproject het zoveelste concrete voorbeeld is van wat Mutsaers als de allesverpletterende 'consensus' beschouwt. Het gaat immers om een project dat werkt volgens de principes van het 'Nieuwe Bouwen'. De architecten van het project hadden echter niet bedacht dat de toekomstige inwoners van het nieuwe dorp boeren zouden zijn die deze moderne, rationele manier van bouwen (en van leven) niet gewend waren:

Boeren moesten nu eindelijk maar eens het stedelijk cultuurpatroon van een woonkamer met zit-en-eethoek leren accepteren. Dus weg met de grote keuken en weg met het grote fornuis. Een piepklein keukentje met centrale verwarming kwam ervoor in de plaats. En het is navrant om te lezen hoe heel wat van die boeren toch nog een eettafel met stoelen in hun keukentje wisten te proppen, zodat ze met veel pijn en moeite tenminste nog iets van de oude gezelligheid konden behouden (Mutsaers 1990: 100)

Andermaal wordt het vooruitgangdenken hier door de centrale verwarming gesymboliseerd. Het bouwproject verstoort de gezelligheid die in de oude boerenkeukens heerste en symboliseert de in Mutsaers' werk van alle kanten dreigende depoëtisering (de van buitenaf toeslaande kou).

Ook een aantal passages uit *Paardejam* zouden in het licht gelezen kunnen worden van de zaak Mutsaers - Rubinstein. Ik denk onder meer aan het programmatische essay 'Zo steels als een zwaluw'. Ik zal hier niet ingaan op de poëtische inzichten die Mutsaers in dit stuk verdedigt. Mij gaat het vooral om het idee dat Mutsaers hier een poging tot plaatsbepaling doet via de discursieve constructie van een antagonisme. Dat het stuk allusies bevat op de zaak Mutsaers - Rubinstein blijkt al in het begin van het essay. Mutsaers schrijft daar immers (1996: 147) dat ze 'stééls' wil schrijven: 'De titel wist ik al: *De dievenkoningin*. Helaas, een boek met die titel bestond al en ik ben geen dief. Dus schreef ik een ander boek: *De Markiezin*'. Het boek *De Markiezin* een 'stééls' boek noemen is na de plagiaataffaire uiteraard provocerend. Mutsaers geeft het woord 'steels' in haar essay echter een speciale invulling: ze associeert het hier niet in de eerste plaats met 'roven', ontvreemden, maar vooral met 'iets schalks, iets zijdelings, iets geheimzinnigs, iets verborgens, iets opwindends, iets erotisch bijna' (1996: 149). Het geheimzinnige, het erotische van het 'stéélse schrijven' roept Roland Barthes' theorie van de erotische teksten op. Vermeldenswaardig lijkt mij

vooral dat Mutsaers haar inzichten omtrent het ‘steelse schrijven’ niet alleen toelicht maar zoals ik herhaaldelijk heb laten zien ook fel verdedigt tegen de in haar werk haast omnipresente ‘oppositie’ en daarmee weer een antagonistische relatie construeert. Opvallend is dat de ‘oppositie’ in het essay ‘Zo steels als een zwaluw’ ook expliciet ‘oppositie’ genoemd wordt:

‘Maar waarom,’ zo luidt waarschijnlijk de reactie van de kant der oppositie (die nog steeds denkt dat de wetten van de wereld-in-woorden dezelfde zijn als de wetten van wat zij ten onrechte beschouwt als haar bloedeigen, onvervreembare, eenduidige werkelijkheid), ‘waaróm moet die dievenkoningin zich dan zo nodig verstoppen? Wat steekt daarachter? Wat hebben we aan dat leugenachtige gedoe? Waarom wordt ons de waarheid onthouden?’ (Mutsaers 1996: 147-148)

Het feit dat Mutsaers hier zelfs spreekt van de ‘kant der oppositie’ heeft een vervreemdend en tegelijk grappig effect. In deze passage wordt ook duidelijk dat Mutsaers zich hier voorstelt hoe de ‘oppositie’ op haar ideeën reageert (cf. het woord ‘waarschijnlijk’). In de zinnen tussen aanhalingstekens parodieert ze dus de ‘oppositie’. De ‘oppositie’ gaat dan nog een hele alinea door met haar insinuaties. Het merendeel van deze verwijten zijn ambigu in het licht van de polemieken rond *De Markiezin*. De venijnige commentaren van de ‘oppositie’ roepen immers de commentaren van Renate Rubinstein op Mutsaers’ roman op.

Andermaal poogt Mutsaers (1996: 148) haar poëtische inzichten te verduidelijken door de constructie van een antagonisme. Ditmaal gaat het daarbij om het conflict tussen de Rekkelijken en de Preciezen. Terwijl de Preciezen volgens Mutsaers de pretentie koesteren dat ze dé werkelijkheid bezitten gaan de Rekkelijken ervan uit dat dé werkelijkheid niet bestaat. Wanneer Mutsaers (1996: 148-9) - allicht in naam van de Rekkelijken - schrijft: ‘Schrijvers plunderen de werkelijkheid (kan een werkelijkheid die niet bestaat geplunderd worden?), doen de waarheid tekort of geweld aan (geldt er binnen de literatuur een andere waarheid dan die op papier?) en stelen je zelfs de woorden uit je mond (houd die mond dan dicht)’, is dat laatste advies wellicht ook te lezen als een advies aan het adres van Harmsen van Beek en Renate Rubinstein.

Het thema van het ‘stelen’, het ‘zich met andermans veren tooien’ wordt in *Paardejam* ook nog elders uitgewerkt. *Paardejam* bestaat uit vier reeksen essays. In de derde reeks, ‘Vogels van andere pluimage’, komt het motief van het ‘dieven’ herhaaldelijk aan bod. Deze reeks bevat naast het zonet aangehaalde poëtische en programmatische ‘Zo steels als een zwaluw’ ook het essay ‘Dubbelgeroofde veren’. Dit essay gaat over Indianenkunst, meer bepaald over voorwerpen die de Indianen uit veren vervaardigden. De veren zijn ‘dubbelgeroofd’ omdat de Indianen eerst de vogels van hun veren hebben beroofd en de Indianen vervolgens verdreven werden en dus ook van hun veren werden beroofd. Mutsaers (1996: 172) schrijft dat de Indianen hun veren weliswaar gestolen hebben van de vogels, maar dat ze er achteraf iets volstrekt eigens en unieks van hebben gemaakt: ‘Ze [de Indianen] hebben zich de vogelveren dermate toegeëigend dat het van de weeromstuit Indianenveren zijn geworden. Nee, dat was geen pronken met andermans veren wat je daar zag, het was een herschepping van de eerste orde’. Aangezien het essay over de indianenkunst bijna direct op het poëtische ‘Zo steels als een zwaluw’ volgt ben ik geneigd deze zinnen naar een poëtisch

niveau te transponeren. Wellicht suggereert Mutsaers hier dat een schrijver bij andere schrijvers mag 'jatten' op voorwaarde dat hij er achteraf iets eigens, iets anders van maakt. Waar het bij het plunderen van de 'werkelijkheid' dus op aankomt, is dat het niet om een kopie gaat maar om een herschepping, een metamorfose, een creatie. Misschien zijn de titels 'Vogels van andere pluimage' en 'Flauberts distelvink' uit *Paardejam*, die alle twee refereren aan titels van bestaande literaire werken (*Vogels van diverse pluimage* van Carel Vosmaer en *Flauberts parrot* van Julien Barnes), meteen ook illustraties van deze 'intertekstualiteitstheorie'.

Het gegeven dat *Kersebloed* en *Paardejam* tot Mutsaers' vroege bundels behoren en dat ze kort na de polemiek rond *De Markiezin* geschreven zijn, kunnen helpen te verklaren dat de twee bundels polemischer zijn dan latere bundels als *Zeepijn*. Toch wil ik beklemtonen dat antagonismen typerend zijn voor Mutsaers' *hele* werk. Ook al varieert de intensiteit van de antagonistische dimensie in Mutsaers' boeken, de stem van de 'oppositie', de Ander is in een groot aantal van Mutsaers' teksten aanwezig. Dat deze antagonismen in het werk van Mutsaers zoals gezegd niet enkel een destructieve maar ook en vooral een constructieve rol vervullen, blijkt ook uit de volgende zin uit 'Zo steels als een zwaluw': 'Hiermee zijn we dan vanzelf weer beland midden in het oeverloze maar vruchtbare (vruchtbaar vanwege de weerstand waartegen de schrijver steeds opnieuw moet opboksen) conflict tussen de Rekkelijken en de Preciezen' (Mutsaers 1996: 148).

8 'Beweeglijkheid rond een onverzettelijke kern'⁷⁴. Over de continuïteit van sommige knooppunten in Mutsaers' werk

In wat voorafging heb ik duidelijk proberen te maken dat er in Mutsaers' werk sprake is van een evolutie van meer programmatische, polemiserende teksten naar wat minder 'antagonistische' teksten. Ik ben echter nog niet ingegaan op de vraag of er discursieve verschuivingen in Mutsaers' werk kunnen worden aangewezen. Auteurs construeren hun werk rond een aantal knooppunten. Soms vervangen ze sommige van deze *nodal points* door andere. In dat geval is er sprake van (meer of minder fundamentele) discursieve verschuivingen. In dergelijke gevallen is het interessant om na te gaan of deze verschuivingen achteraf door de auteur gelegitimeerd worden, en waar en op welke manier dat dan gebeurt. Relevant is dan ook de vraag in hoeverre de verschuivingen binnen het discours de literaire praktijk van de bewuste auteur hebben beïnvloed? Men kan ook een poging doen om de eventuele redenen voor deze discursieve verschuivingen aan te wijzen. In het tegenovergestelde geval, van een werk waarin relatief weinig discursieve verschuivingen zitten, zou men onderzoek kunnen verrichten naar de functies van zo'n oeuvre met een grote interne samenhang.

Na zorgvuldige lectuur van Mutsaers' teksten - ik heb het hier in de eerste plaats over de essaybundels *Hazepeper*, *Kersebloed*, *Paardejam* en *Zeepijn* en de 'romans' *De Markiezin* en

⁷⁴ Kregting (2000: 109).

Rachels rokje - meen ik te kunnen concluderen dat men in verband met Mutsaers' werk moet spreken van een vrij grote continuïteit. Zo zijn vele semantische tegenstellingen die in Mutsaers' meest recente essays een significante rol spelen in Mutsaers' vroege teksten dikwijls al in de kiem aanwezig. Dat geldt zowel voor de wereldbeschouwelijke *nodal points* (bijvoorbeeld een knooppunt als 'voortgang', dat in Mutsaers' werk zoals we hebben gezien gedefinieerd wordt als een 'teruggang') als voor de 'poëtische' knooppunten. Mutsaers zet haar literatuuroppvatting stukje voor stukje als een puzzel in elkaar. Uiteraard worden de diverse knooppunten telkens genuanceerd en op allerlei verschillende manieren verwoord en uitgewerkt. Vandaar ook dat Kregtings metafoor 'beweeglijkheid rond een vaste kern' me een treffend beeld lijkt om Mutsaers' schriftuur te typeren. Mutsaers' werk cirkelt immers rond een aantal thema's en vraagstukken die steeds weer terugkeren, maar op vele verschillende manieren worden uitgebeeld.

Het zou hier allicht te veel plaats in beslag nemen en weinig vruchtbaar zijn om de continuïteit van de meeste knooppunten in Mutsaers' teksten aan de hand van concrete voorbeelden te illustreren. Bovendien zijn tal van knooppunten al eerder aan bod gekomen in de analyse van de constructie van antagonismen. Zo is inmiddels gebleken dat de tegenstelling lichte literatuur versus zware literatuur tot de belangrijkste knooppunten in Mutsaers' oeuvre behoort. Toch wil ik aan de hand van één concreet voorbeeld van een 'poëtisch' knooppunt illustreren hoe het merendeel van de knooppunten bij Mutsaers door haar hele werk heen terugkeren. Om deze opvallende bestendigheid van de knooppunten te laten zien heb ik voor het *nodal point* 'realisme/verbeelding' gekozen. De oppositie tussen een meer mimetische literatuur en een literatuur waarin niet de referentiële functie primeert maar veeleer de poëtische, is immers een oppositie die deel uitmaakt van de kern van Mutsaers' literatuuroppvatting. Het knooppunt 'realisme versus verbeelding' keert dan ook niet alleen in sommige (poëtische) essays terug, maar ook in de romans *De Markiezin* en *Rachels rokje*. In wat volgt commentarieer ik een aantal passages waarin het een fundamentele rol speelt. Ik hoop op die manier duidelijk te kunnen maken waarom men in het geval van Mutsaers van relatief constante knooppunten kan spreken.

Het eerste tekststuk dat ik in dit verband zou willen bespreken komt uit *De Markiezin*. Het is een van de vijftien korte prozastukjes en draagt de titel 'Nature morte'. Aangezien 'Nature morte' over een tekenles gaat, kan het zonder veel moeite als een poëtisch stuk gelezen worden. *De Markiezin* bevat overigens nog meer stukjes waarin opvattingen over de aard en de functie van literatuur worden geformuleerd, ik denk hierbij bijvoorbeeld aan de stukjes 'Hoe dan ook' (Mutsaers 1988: 19) en 'Zandkasteeltjes' (1988: 58). In 'Nature morte' bevindt de protagoniste van het boek zich in een schilderlokaal en moet ze net als de andere leerlingen een stilleven tekenen. Het onderwerp is een lam⁷⁵. De opvattingen van de docent worden hier duidelijk gekarikaturiseerd.

⁷⁵ Het gegeven dat het onderwerp van het stilleven een lam is, roept overigens een aantal associaties op. Zo is het lam vaak een symbool voor Christus en voor het lijden. De connotatie van het lijden kan zelf weer gerelateerd worden aan Mutsaers' tegenstelling tussen lichte en zware literatuur: wellicht heeft de 'zij' hier immers getracht het lijden

Hij beweert immers dat het helemaal niet om het lam zelf gaat: ‘Er had bij wijze van spreken voor hetzelfde geld een stronk hout kunnen liggen of een stapeltje stenen. Het gaat erom hoe jullie het weergeven’ (1988: 93). Ook al ligt het accent in Mutsaers’ literatuuropvatting zoals we hebben gezien duidelijk op de vorm - de manier waarop iets wordt weergegeven is cruciaal - de inhoud mag volgens haar ook niet verwaarloosd worden. In Mutsaers’ poëtica zijn vorm en inhoud onlosmakelijk met elkaar verbonden. De ‘zij’ houdt zich in zekere zin aan de aanwijzingen van de docent. Zij geeft het lam op een hoogstpersoonlijke manier vorm: ze schildert immers een rood vierkant van een meter bij een meter en daaromheen zet ze aan elke zijde zes hoorntjes. Ze maakt met andere woorden geen realistische afbeelding van het lam, maar poogt het op een unieke manier vorm te geven. De docent kan zich echter blijkbaar zijn eigen advies – ‘Het gaat erom hoe jullie het weergeven’ - niet meer herinneren. De creatieve, niet-mimetische manier van werken van de ‘zij’ wordt dus niet beloond. Integendeel, de docent lijkt zich zelfs van haar af te wenden: ‘Achter haar rug vraagt de leraar zich hardop af waarom men zich voor iemand als zij eigenlijk nog zou uitsloven met het opstellen van ingewikkelde en kostbare stillevenen. Houdt ze dan helemaal niet van het leven zelf?’ (Mutsaers 1988: 94). Hier wordt een idee uitgewerkt dat in Mutsaers’ werk herhaaldelijk een fundamentele rol speelt, met name het idee dat een kunstenaar die de dingen op een persoonlijke en dus dikwijls alternatieve manier bekijkt, vaak in een outsider-positie terechtkomt. De meerderheid van de leerlingen heeft het lam waarschijnlijk op een meer natuurgetrouwe manier voorgesteld. Misschien slaat de zin: ‘Dit stilleven moet in een middag omgezet worden in twintig kunstwerken. De *ezels* staan er al in een halve kring omheen’ (1988: 93) [ik cursiveer] niet alleen op de toestellen maar ook op de leerlingen zelf.

Een andere passage in Mutsaers’ werk waarin het knooppunt ‘realisme/verbeelding’, mimetisch/anti-mimetisch op een soortgelijke manier wordt geconstrueerd, is te vinden in de essaybundel *Kersebloed*. In ‘Plaatstaal, bloed en de logica van het gevoel’ vertelt Mutsaers een anekdote met een sterk poëtische inslag, die wellicht geïnspireerd is door haar ervaringen als docente schilderkunst aan de Rietveldacademie in Amsterdam. Op een dag geeft ze haar leerlingen de opdracht het Paleis op de Dam te schilderen. Mutsaers stelt dat er in een gewone academiëklas van 25 leerlingen meestal niet meer dan drie kunstenaars zitten. Interessant is vooral aan welke eigenschappen ze de echte kunstenaars herkent. Terwijl de meeste leerlingen het Paleis op een realistische manier (‘benauwende, brave en vooral saaie manier’ (1990: 106)) benaderen, wijken de tekeningen van de ‘kunstenaars’ duidelijk van deze waarheidsgetrouwe afbeeldingen af: ‘het was de vertekening die de inhoud vorm gaf’ (1990: 107). Opmerkelijk is ook dat de vertekeningen

op een lichte manier te vatten. Het lam in de vorm van een vierkant in *De Markiezin* kan ook geassocieerd worden met de bekende passage uit Saint-Exupéry's *Le petit prince*, waar de kleine prins de protagonist bidt een schaap voor hem te tekenen. Als de protagonist daar na meerdere pogingen niet in slaagt tekent hij gewoon een doos en beweert hij dat het schaap daar in zit (1956: 9). Tot zijn grote verbazing is de kleine prins heel tevreden met dit imaginaire schaap. De kleine prins met zijn grote fantasie staat uiteraard voor het creatieve, de verbeelding. Men zou het opvallende stilleven uit ‘Nature morte’ kunnen lezen als een intertekstuele allusie op *Le petit prince*.

blijkbaar soms ten nauwste samenhangen met gevoelens, ervaringen en herinneringen van de kunstenaar. Zo tekent een jongen de achterkant van het gebouw. De atlas op die achterkant schildert hij buitensporig groot omdat zijn vader op zijn bureau een Atlasbeeldje had staan. Bijzondere gevoelens ten opzichte van bepaalde objecten, plaatsen enzovoorts maken dus dat het accent verschuift, dat de kunstenaar bepaalde dingen gaat overbeklemtonen, terwijl hij andere dingen verwaarloost. De poëtische anekdote van de jongen die de enorme Atlas schildert, is een variatie op Mutsaers' 'theorie' van de nauwe blik van de kunstenaar, die ze in haar open brief aan Eric de Kuyper uiteenzet. Ik citeer een passage uit deze brief: 'Hoe beperkter zijn [van de kunstenaar] blikveld, hoe beter. Hoe meer obstakels erin staan, hoe beter. Hij zal altijd willen uitvissen wat ze verborgen houden. Erom heen trachten te kijken, eronder, erachter, ernaast, erin of erbovenop. Hij zal altijd willen achterhalen welk geheim die voorwerpen verbindt, wat hun samenhang is' (Mutsaers 1999: 99). Deze poëtische uitspraak kan men zonder veel moeite ook betrekken op de schrijftuur van Mutsaers zelf. Mutsaers nam de brief aan Eric de Kuyper op in *Zeepijn*, een boek dat vanwege zijn 'beperkte' uitgangspunt ook vanuit een 'nauwe blik' is geschreven.

Ook in de passage over de tekening met de kolossale atlas wordt gesuggereerd dat de 'nauwe blik' van de kunstenaar hem in een buitenstaander-positie manoeuvreert. De oppositie, de stem van de Ander - hier de leerlingen die het realisme vertegenwoordigen - laat opnieuw niet lang op zich wachten. De jongen met de atlastekening krijgt immers het volgende commentaar: 'Stomme terrorist, zei iemand met een jaloers en vijandig gezicht, vanwege die ene stomme fixatie van je heb je blijkbaar nooit belangstelling op kunnen brengen voor de architectonische schoonheid van dit gebouw, want moet je kijken hoe grauw en eentonig het erbij staat, net een bunker' (1990: 167).

Het *nodal point* 'mimetisch/niet-mimetisch' en het hierboven uitgewerkte idee dat een kunstenaar vaak op onbegrip stuit, resoneren ook in een passage in *Paardejam*. De bewuste passage staat in het eerder genoemde sterk poëtische getinte essay 'Zo steels als een zwaluw'. Deze keer wordt het motief van de kunstenaar als zonderling onder meer opgeroepen met behulp van de intertekst *Le petit prince*. Mutsaers refereert immers aan de bekende openingspassage van Saint-Exupéry's boek. De protagonist van het verhaal, de piloot, vertelt daar hoe hij als kind eens een boa constrictor schilderde die bezig is een olifant te verteren. De nuchtere volwassenen herkenden in zijn tekening echter alleen een hoed. Hij stuitte permanent op onbegrip en werd een buitenstaander. Alleen de fantasievolle kleine prins begrijpt zijn boatekening meteen. Naar analogie met dat bekende verhaal maakt Mutsaers (1996: 155) ook een tekening. Grappig genoeg heeft haar tekening ongeveer dezelfde vorm als de boa constrictor. Alleen Mutsaers' tekening stelt Napoleons steek voor en Napoleon die zich onder zijn steek verschuilt⁷⁶. Omdat ze al een vermoeden heeft hoe de communis opinio hierop zal reageren, voegt ze uitleg bij haar tekening. Typerend voor het dichotomische Mutsaersiaanse universum is dat de buitenwereld, de verklarende tekst ten spijt,

⁷⁶ Deze passage roept wellicht ook de bekende passage op van het schaap dat zich in de getekende doos bevindt.

inderdaad geen begrip heeft voor de tekening:

Zij zeiden: 'Je tekening klopt niet, want regen is niet zwart maar helder en transparant.'

Ik: 'Hoe komt die hoed dan zo zwart?'

Zij: 'Omdat er een gore fascist onder zit, die door jou godbetert tot de Groten der aarde wordt gerekend!' (Mutsaers 1996: 156)

Andermaal wordt de oppositie, de Ander vertegenwoordigd door de 'realisten'. Het 'mimetische' discours wordt hier bovendien gekoppeld aan het discours van de *political correctness*. Mutsaers wijdde een aanzienlijk deel van haar essaybundel *Hazepeper* aan de figuur Napoleon. Ze construeert hier nu een oppositie die het blijkbaar niet verantwoord vindt een dergelijke omstreden figuur als inspiratiebron van een literaire tekst te hanteren. Vermeldenswaardig lijkt mij ook het feit dat in de drie passages die ik tot nu toe besproken heb, het tekenen centraal staat. Het moet hier allicht als een metafoor worden gelezen voor het weergeven in het algemeen. Het kan dus uiteraard ook geassocieerd worden met het schrijven.

Een andere tekst die men aan de drie tot nu toe besproken passages kan relateren en die naar mijn idee eveneens de tegenstelling realisme versus verbeelding tot thema heeft, is het korte stuk 'Kerstfeest der vissers' uit *Zeepijn*. Ik zal hier niet uitgebreid op deze tekst ingaan, het gaat mij er slechts om de continuïteit van het knooppunt realisme/verbeelding in Mutsaers' werk te laten zien. Het uitgangspunt van de tekst is de vraag wat vissers in de kerstnacht doen. Mutsaers vertelt dat ze op een dag een boek ontdekte waarin onder meer het verhaal 'Het kerstfeest der vissers' stond. Dit verhaal blijkt echter niet op een directe manier over vissers die kerstmis vieren te gaan. Het is veeleer het verhaal van een tekenles - het motief van het tekenen keert hier dus andermaal terug. De verteller van het verhaal wil een aparte tekening maken, maar aangezien hij niet goed kan tekenen, kiest hij voor een noodoplossing. Hij kleurt driekwart van het tekenvel blauw en schildert daarbovenop een minuscuul bootje. Hij geeft zijn tekening de titel 'Kerstfeest der vissers'. Deze tekening, die de fantasie van de toeschouwer prikkelt, omdat die zich moet voorstellen hoe de vissers op dat bootje kerstmis vieren, roept wellicht ook de tekening van de piloot in *Le petit prince* in gedachten. Ditmaal volgt op de fantasievolle aanpak echter geen afwijzende maar een positieve reactie: de tekenleraar neemt voor de originele tekening immers zijn pet af. De strekking van Mutsaers' stuk lijkt erin te bestaan dat suggestieve kunst de kracht heeft om de verbeelding van de kijker te stimuleren: 'En de kerstfeest vierende vissers dan? Ach, dacht ik, als wij het geheim van hun kerstfeest met rust laten blijft onze fantasie vanzelfsprekend ook intact' (Mutsaers 1999: 199).

Een ander facet van het knooppunt 'realisme versus verbeelding' binnen Mutsaers' poëtica is het eerder besproken idee dat men bepaalde dingen nu eenmaal niet op een 'realistische' manier kan weergeven. De enige mogelijkheid om ze op een adequate manier te representeren is ze op te roepen, ze voelbaar te maken. Het *nodal point* 'mimetisch/niet-mimetisch' kan in Mutsaers' literatuuropvatting dan ook gekoppeld worden aan de tegenstelling 'beschrijven/schrijven'. Deze oppositie wordt onder meer in een ander poëticaal essay in *Paardejam* articuleerd, met name in 'Op

zeebenen, blauwvoeten en knieën van dennenhout'. Mutsaers schrijft dit stuk naar aanleiding van een oproep van het tijdschrift *Raster*, dat auteurs vroeg om een beschrijving van iets te maken. Mutsaers grijpt die gelegenheid aan om een aantal van haar opvattingen omtrent de aard en de functie van literatuur uiteen te zetten. Zoals uit de bespreking van de vorige passages is gebleken biedt waarachtige 'kunst' volgens Mutsaers' poëtica geen realistische representatie van de werkelijkheid, maar een creatieve vertekening ervan. Vandaar ook dat het in haar ogen enigszins paradoxaal is een schrijver om een (realistische) beschrijving te vragen. Mutsaers stelt dan ook programmatisch: 'Nee, *beschrijven* dat doe je bij de politie (de boef), op een reisbureau (de zon in diverse prijsklassen), op de schrijversvakschool (je gevoel), op de ijsbaan (een acht), om de aarde (een baan), maar niet in een boek' (Mutsaers 1996: 105).

Typend voor Mutsaers' schriftuur is dat ze de tegenstelling schrijven versus beschrijven niet op een zakelijke, theoretische manier toelicht: ze brengt haar meteen in de praktijk, ze voert haar als het ware uit en op. Haar uitgangspunt daarbij is een poging om haar teen en de stad Oostende te beschrijven. Vanwege haar anti-realistische literatuuropvatting is dat uiteraard niet mogelijk. Deze onmogelijkheid blijkt niet alleen op het niveau van de inhoud van haar tekst, waarbij Mutsaers onder meer ingaat op een aantal kunstenaars die een vergelijkbare literaturopvatting koesteren, zoals Karel Jonckheere, Daniil Charms en Wallace Stevens, maar ook op het niveau van de vorm. Mutsaers saboteert bij haar beschrijving van haar teen immers een aantal regels en geeft zo op een bedekte manier te verstaan dat een dergelijke beschrijving voor haar uitgesloten is.

Mutsaers begint haar tekst al op een ongewone manier. De eerste zin luidt: 'We bevinden ons niet op een politiebureau en mijn teen is geen verdachte' (Mutsaers 1996: 102). Bij de verdere lectuur wordt duidelijk waarom ze hier naar een politiebureau verwijst: het is immers onder meer op een politiebureau dat men realistische beschrijvingen maakt. Vervolgens begint ze haar teen te beschrijven, maar deze beschrijving wordt permanent onderbroken door commentaren van iemand anders. De tekst (of beter het begin van de tekst) heeft dus een dialogische structuur⁷⁷. Het is niet helemaal duidelijk wie die andere is die de beschrijving van de teen voortdurend verstoort. Het zou een vertegenwoordiger van het 'realistische' discours kunnen zijn, die een zo natuurgetrouw mogelijke beschrijving van de teen eist, en de beschrijving onderbreekt zodra ze dreigt te ontsporen: '*Mijn teen is precies 3, 8 cm lang en steekt recht uit mijn voet naar voren. Welke teen? Opnieuw!*' (Mutsaers 1996: 102). Een andere mogelijkheid is dat de stem tot de auteursinstantie behoort en dus een soort alter ego of innerlijke stem is die constateert dat geen enkele 'realistische' beschrijving de teen werkelijk kan vatten: '*Mijn linkerteen is precies 3, 8 cm lang en wijst... Daar is de wijsvinger voor. Dit draait allemaal op niets uit, gooi het maar over een andere boeg*'. Vast staat in ieder geval dat al deze onderbrekingen en uitweidingen (zo wordt de teen bijvoorbeeld vergeleken met een

⁷⁷ We zullen later nog zien (hoofdstuk 3B 3) dat de dialoog tot Mutsaers' technisch arsenaal behoort.

vrouw die een rokje draagt) ervoor zorgen dat de realistische beschrijving van de teen uiteindelijk niet tot stand komt en de tekst bijna als vanzelf uitmondt in een poëticaal stuk dat het cruciale verschil tussen schrijven en beschrijven *performt*.

Iets dergelijks gebeurt ook in Mutsaers' beschrijving van een stukje van Oostende. De stad op een realistische manier beschrijven is onmogelijk en kan bovendien geenszins verhelleren waar Mutsaers' fascinatie⁷⁸ ervoor vandaan komt. Wanneer Mutsaers (1996: 110) schrijft dat men om een klein stukje Oostende uit het alfabet te doen oprijzen al bijna een heel boek nodig heeft, is dit niet alleen een verwijz naar *Aan zee* van Eric de Kuyper, maar wellicht ook een anticipatie op haar eigen bundel *Zeepijn*, waarin ze onder meer haar fascinatie voor Oostende (op een anti-realistische manier) onder woorden probeert te brengen. Aangezien een realistische beschrijving de sfeer van de stad niet kan evoceren, lijkt de opsomming een meer geschikt procédé. Zo somt Mutsaers in 'Op zeebenen, blauwvoeten en knieën van dennehout' (1996: 103) een aantal dingen op die ze met Oostende associeert: 'de Nacht van het Paard, het bal du Rat Mort, de orde van de Garnaal, de drapeau Belge met de fiere Vlaamse leeuw erop, de kraaiende nabijheid van De Haan aan Zee, het haantje op de Peperbusse'. Mutsaers beëindigt haar stuk dan ook met een poëtisch eindejaarsmenu⁷⁹ uit Oostende. Dit suggestieve menu heeft de vorm van een opsomming. Wanneer Mutsaers (1996: 110) tautologisch afsluit met: 'Niet te *beschrijven* hoe *onbeschrijfelijk* lekker. Tast toe, vreemdeling, smakelijk eten' [ik cursiveer], beklemtoont ze nog eens haar anti-realistische houding.

Ook in 'Als het woord vlees wordt, hinnikt het paard' gaat het om het knooppunt schrijven/beschrijven. In dit belangrijke poëticaal stuk gaat Mutsaers onder meer in op de verschillende mogelijkheden die het schilderen en het schrijven bieden. Ze heeft het daarbij onder meer over een paard dat op schoot wil. Toen ze zestien was, maakte ze het mee dat haar paard Petit bij haar op schoot wilde. Later probeerde ze deze ervaring te schilderen, maar dat lukte haar niet. Daarom probeerde ze de gebeurtenis op te schrijven. In haar essay illustreert Mutsaers haar verschillende pogingen om dat te doen. Mutsaers wil het paard niet *beschrijven* maar *schrijven*, wat voor haar uiteindelijk neerkomt op een paardwording⁸⁰. Ze illustreert haar betoog onder andere door middel van een 'woordspel'. Ze (1996: 194) merkt immers op dat men in het normale taalgebruik een brief, een gedicht of een boek kan schrijven, maar geen paard. Zoals we inmiddels hebben

⁷⁸ Op Mutsaers' teksten over Oostende ga ik in aan het einde van het tweede hoofdstuk (2.9) uitgebreid in.

⁷⁹ 'Apéritief 'Bethlehem' met startbordje mondstrekers
Halve kreeft in zijn kersthendje
Helder rundernat uit de hemel
Huwelijk van Noordzeevis met zwarte parels uit de Kaspische zee
Pijnappelsorbet 25 december
Fazantvrouwtje geparfumeerd met calvados,
Groentenwaaier en duinaardappelen in veldkleed
Normandische brie op zijn stro
De schoen van de Kerstman in ambachtelijk roomijs
Moka en een kribbe vol pralines' (Mutsaers 1996: 110)

⁸⁰ Op het Deleuziaanse concept van de 'wording' ga ik in het derde hoofdstuk (3 B 6) nader in. Hier wil ik alleen laten zien dat Mutsaers voor de zoveelste keer het *nodalpoint* beschrijven/schrijven oproept.

gezien is een kunstenaar in Mutsaers' poëtica echter iemand die graag tegen regels ingaat en dat geldt soms ook voor grammaticaregels. Wanneer Mutsaers (1996:194) schrijft: 'Een schrijver die werkelijk wat wil, ontwerpt zijn eigen grammatica en binnen die grammatica mag het object bij een overgankelijk werkwoord natuurlijk naar believen worden ingevuld', dan kan dat wellicht ook gelezen worden als een uitspraak over haar eigen schriftuur. Zoals ik al een paar keer heb opgemerkt maakt het overtreden van de regels (van een realistische schriftuur) het Mutsaers vaak mogelijk dingen op een in haar ogen adequatere manier uit te beelden. De tekst waarin Mutsaers het verhaal van het paard dat op schoot wil uiteindelijk onder woorden heeft gebracht is overigens 'Plooi tien' van Mutsaers' roman *Rachels rokje*. De passage in *Paardejam* kan dus gelezen worden als een metapoëticaal commentaar op deze roman. Hier wordt al duidelijk dat *Rachels rokje* een boek is waarin het 'schrijven' en niet het 'beschrijven' primeert.

Een laatste poëticaal anekdote die ik in dit verband wil vermelden is zowel in *Bont* als in *Paardejam* terug te vinden, maar dan wel in gewijzigde versies⁸¹. Ze gaat over een schilderij van Mutsaers. Het motief van het tekenen als metafoor voor het vormgeven, speelt dus ook hier een belangrijke rol. Het schilderij in kwestie is 'Nachtboot Oostende', dat Mutsaers in 1980 geschilderd heeft en dat door het Scheepvaartmuseum aangekocht werd. De directeur van het Scheepvaartmuseum had echter een bezwaar bij het schilderij. De ferry die Mutsaers geschilderd had, draagt immers twee vlaggetjes. Dat kan volgens hem niet, want boten vlaggen na zonsondergang nu eenmaal niet. Mutsaers commentaar luidt: 'Ook het onbestaande kan geschilderd worden' (Mutsaers 2002: 53). Het commentaar aan het adres van de waarheidslievende directeur zou als een soort motto kunnen fungeren bij Mutsaers' werk.

Kortom, uit de besproken poëticaal passages die afkomstig zijn uit verschillende boeken van Mutsaers, wordt duidelijk hoe fundamenteel de rol is die de tegenstelling mimetisch/anti-mimetisch binnen Mutsaers' literaturopvatting speelt. De hierboven genoemde tekststukken zijn uiteraard niet de enige passages⁸² waarin dit knooppunt nader gedefinieerd wordt. Ik hoop in ieder geval dat ik duidelijk heb kunnen maken dat men bij het knooppunt realisme versus verbeelding van een opmerkelijke continuïteit kan spreken. Dat geldt ook voor een groot aantal andere *nodal points* in Mutsaers' werk, dat hierom als bijzonder samenhangend kan worden beschouwd. Dit neemt uiteraard niet weg dat er in de toekomst nog een aantal discursieve verschuivingen in Mutsaers' teksten kunnen optreden. Ik meen echter te mogen stellen dat Mutsaers' schriftuur waarschijnlijk altijd rond een beperkt aantal relatief sterk gefixeerde knooppunten zal cirkelen. Zo worden in Mutsaers' recente toneeltekst *Cheese!* (2003) bekende knooppunten als 'de liefdeloze moeder', 'realisme versus verbeelding', 'dood', 'depoëtisering', en 'het volwassen-worden' verder uitgewerkt.

⁸¹ De verschillen spelen echter geen rol voor de poëticaal essentie van de passage.

⁸² Men zou hier ook nog kunnen verwijzen naar andere passages, ik denk bijvoorbeeld aan (Mutsaers 1996: 148), (Mutsaers 1996: 162), (Mutsaers 1999: 54), (Mutsaers 1999: 76) en (Mutsaers 1999: 78).

9 (De)constructie van antagonismen. Over een schriftuur die berust op tegenstrijdige bewegingen

Zoals ik heb laten zien schrijft Mutsaers geregeld tegen bestaande hiërarchieën aan, bijvoorbeeld tegen het feit dat dieren over het algemeen onder de mens geplaatst worden of tegen de opvatting dat figuratieve kunst minder complex en waardevol is dan abstracte kunst. Vaak gaat het er Mutsaers om dergelijke vastgeroeste opposities te deconstrueren.

Zo staat er in *Bont* een kritisch stukje over vrouwen met een baard. Mutsaers argumenteert dat men ofwel van baarden in het algemeen houdt ofwel niet, maar dat men het slachtoffer van een esthetische conventie is als men niet van een baard houdt omdat het de baard van een vrouw is. Het stukje heeft ook een poëtische dimensie. Mutsaers schrijft immers: ‘Uitgestoten schonen [de vrouwen met baard], ik voelde me dadelijk solitair. Zo vreemd is dat niet. Zodra ik schrijf, heb ik het gevoel dat ik me moedwillig een zwarte baard aanmeet. Toch zou ik me een hoedje schrikken als die op de foto kwam’ (Mutsaers 2002: 107). Mutsaers voert zich hier als een ‘vrouw met baard’ op suggereert onder meer dat zij zich door het schrijven geregeld in een outsiderpositie manoeuvreert. Dat komt niet in de laatste plaats doordat ze dikwijls nogal extreme standpunten verdedigt. Zij besluit het stuk met de zin: ‘Ik hoop dat hiermee het laatste over vrouwen-versus mannenliteratuur is gezegd’. In het stuk over vrouwen met baarden poogt Mutsaers bestaande tweedelingen te doorprikken. Ze deconstrueert hier immers onder andere de tegenstelling tussen zogenaamde mannenliteratuur en vrouwenliteratuur. Men kan de argumenten in verband met de schoonheid van baarden immers ook op de problematiek van mannen - vrouwenliteratuur betrekken. Mutsaers lijkt in haar tekst te suggereren dat de kwaliteit van een literaire tekst afhangt van zijn formele eigenschappen, en niet van het feit dat hij van een vrouw of van een man komt. Deze neiging om bestaande tweedelingen te deconstrueren is in vele teksten van Mutsaers te bespeuren.

Soms gaat Mutsaers bij het ondermijnen van tegenstellingen ietwat minder ver. Ze ondergraaft de tegenstelling dan niet, maar keert de bestaande hiërarchie binnen de oppositie om. Dit herinnert aan de eerder genoemde eerste stap in Derrida’s ‘deconstructieve methode’, die erin bestaat ‘binaire opposities’ te identificeren en ze om te keren. Derrida probeert daarbij de pool, de pijler die traditioneel gedeprimeerd wordt, te revaloriseren. Als men de tweedelingen bekijkt die Mutsaers in haar boeken bespreekt, dan blijkt ook zij in vele gevallen de zogenaamd minder belangrijke pool binnen de semantische tegenstelling te herwaarderen. Ik denk hierbij aan tegenstellingen als mens/dier, normaal/abnormaal, lineair/niet-lineair, het grote gebaar/het detail, realisme/verbeelding, abstract/concreet, meerderheid/minderheid... Een groot aantal van Mutsaers’ teksten kunnen dan ook gelezen worden in het licht van het verlangen het ongewichtige gewicht te geven, het veronachtzaamde weer onder de aandacht te brengen en in zijn waarde te herstellen.

Mutsaers blijkt dus een zekere afkeer van het denken in binaire opposities⁸³ te hebben. Ze is zich maar al te goed ervan bewust dat bij dergelijke tweedelingen altijd een pool geprivilegeerd wordt ten koste van de andere pool. Toch neemt Mutsaers zelf in haar schriftuur geregeld tweedelingen voor. Naast de passages waarin Mutsaers tegenstellingen ondermijnt of de verwaarloosde pijler van de oppositie poogt te revaloriseren zijn er zoals ik aangetoond heb immers ook een hele reeks passages waar zich precies de tegenovergestelde beweging voordoet, omdat Mutsaers er antagonismen *construeert*. In de meeste gevallen gaat het hier om teksten waarin Mutsaers wereldbeschouwelijke en poëtische opvattingen naar voren wil brengen. Ik denk hierbij bijvoorbeeld aan de tegenstelling tussen de Theepoëten en de Typoëten, of die tussen de leden van de C-familie en de mensen die de factor-C niet bezitten.

Mutsaers hanteert in haar essays verschillende procédés om haar wereldbeschouwelijke en poëtische inzichten te verwoorden. Zo schrijft ze geregeld over andere auteurs en formuleert zo op een indirecte manier haar eigen poëtische inzichten⁸⁴. Bovendien hanteert ze geregeld poëtische metaforen zoals de inktvis, de zeepijn, het bont, de haas, het rokje of de plooi. Ook de constructie van antagonismen fungeert als een middel om haar wereldbeschouwelijke opvattingen en haar opvattingen omtrent de aard en functie van literatuur te uiten. Een mogelijke manier om affiniteiten te laten blijken, bestaat er immers in zich af te zetten van andere vertogen, standpunten, auteurs, stromingen... Door middel van contrasten kan Mutsaers zich dus profileren. De constructie van antagonismen lijkt misschien vreemd in een schriftuur van een auteur die het denken in binaire opposities afwijst. Maar met Laclau hebben we gezien dat het niet anders kan. Subjecten zijn nu eenmaal in identiteitsconstructies verwickeld. Het construeren van antagonismen maakt deel uit van deze identiteitsconstructies. Subjecten articuleren antagonismen om de wereld om zich heen te ordenen, te herstructureren.

Beide tegenstrijdige, maar onderling samenhangende bewegingen (opposities deconstrueren maar ook construeren) verlenen Mutsaers' schriftuur een opvallende, paradoxale dimensie. Terwijl Mutsaers' schrijverschap gemotiveerd wordt door haar ambitie om bestaande rangordes te verzwakken en op losse schroeven te zetten, roept ze anderzijds steeds weer nieuwe tegenstellingen in het leven, waarmee ze zich binnen het literaire veld kan positioneren.

10 'Het weefsel licht én zwaar'⁸⁵. Hoe Mutsaers op de grens tussen licht en zwaar balanceert

De constructie van antagonismen heeft ook invloed op de 'lichtheid' van Mutsaers' teksten. Eerder heb ik gezegd dat Mutsaers' voorkeur uitgaat naar 'lichte' literatuur. Het is duidelijk dat ze ook zelf de ambitie koestert om op een 'lichte' manier te schrijven. De constructie van antagonismen maakt

⁸³ We zullen in het derde hoofdstuk (3 B 2.1, 2.2, 2.3) zien hoe Mutsaers het binaire denken in *Rachels rokje* met behulp van het beeld van het rizoom bekritiseert.

⁸⁴ Op dit procédé ga ik in het tweede hoofdstuk (2. 7) over identiteitsconstructies uitgebreid in.

⁸⁵ Mutsaers (1994: 124).

echter dat de toon van Mutsaers' teksten soms nogal defensief is, waardoor ze iets van hun lichtheid verliezen. Ik zal proberen dit verlies van 'lichtheid' - dat echter meestal weer wordt gecompenseerd door een aantal formele procédés - aan de hand van een concreet voorbeeld te illustreren. In *Zeepijn* (1999: 14) staat een stuk met de titel 'Spoorzoeken'. 'Spoorzoeken' kan een poëticaal stuk genoemd worden aangezien *Zeepijn* eigenlijk ook een speurtocht is. Ook in 'Spoorzoeken' gaat het erom de geheimzinnige samenhang tussen dennenbomen en de zee op te sporen. Het begin van het stuk zou 'licht' genoemd kunnen worden vanwege de manier waarop Mutsaers deze samenhang hier probeert te evoceren:

Dit klinkt misschien raadselachtig en dwaas maar vormen vele dennennaalden niet samen een groene vissengraat? En veel van die vissengraten niet samen een den? En is de den niet de enige boom van vurenhout en de enige met een vacht? En lijkt zijn geschubde nageslacht niet sprekend op vissengebroed? En ruisen een paar van die bomen bij elkaar je niet verrukkelijk in de slaap? En droom je dan niet vanzelf dat je gewiegd wordt in de armen van een zeemeermin? Dat bedoel ik. (Mutsaers 1999: 14)

Na een korte ode aan de dennenboom wil Mutsaers vier passages uit vier verschillende boeken citeren waarin dennenbomen aan bod komen. Zoals gezegd wil ze haar 'obsessie' voor dennenbomen in *Zeepijn* niet beschrijven maar oproepen, en dat probeert ze onder meer te doen met behulp van de vier aangehaalde passages. Mutsaers bespreekt de vier boeken waaruit de passages komen verder niet, maar concentreert zich veeleer op één 'detail', met name de dennenboom. Opvallend en typerend voor Mutsaers' werkwijze is echter dat ze, voordat ze de vier passages citeert, over deze in haar ogen alternatieve aanpak - een benadering via het detail en niet via de 'grote lijnen' - reflecteert en haar aanpak daarbij fel verdedigt. En hier verliest het stuk naar mijn idee van zijn lichtheid, omdat Mutsaers al te zeer de nadruk legt op haar voorkeur voor het 'detail' boven wat ze in *Kersebloed* en *De Markiezin* het 'grote gebaar' noemt. De semantische oppositie 'detail' versus het 'grote gebaar' behoort tot de opposities die Mutsaers in haar teksten in vele variaties heeft uitgewerkt. De bijzondere manier waarop Mutsaers haar in 'Spoorzoeken' uitbeeldt, geeft de tekst echter iets van zijn oorspronkelijke 'lichtheid' terug:

Of misschien moet ik het breder formuleren: is het detail wel altijd een detail. Dáár gaat het om. De Prinses op de Erwt zei vierkant: Nee. Maar wie luistert er naar een prinses. Robert Walser met zijn sneeuwvlok zei vierkant: Nee. Maar wie luistert er naar een gek. Szymborska met haar zandkorrel zei vierkant: Nee. Maar wie luistert er naar een dichteres. Sherlock Holmes met zijn vergrootglas zei vierkant: Nee. Maar wie luistert er naar een detective. Frank Ankersmit met zijn navel zei vierkant: Nee. Maar wie luistert er naar een filosoof. Bul Super met zijn speurmeus blafte vierkant: Nee. Maar wie luistert er naar de hondstem. Toch hebben al deze excentriekelingen het bij het rechte eind gehad. (Mutsaers 1999: 15)

Mutsaers laat in deze opsomming allerlei figuren aan het woord die ze construeert als 'minderheidsidentiteiten' waar niemand naar luistert. Sommige van deze 'excentriekelingen' zijn niet toevallig vertegenwoordigers van discoursen waarvoor Mutsaers het ook in haar andere teksten geregeld opneemt. In de bovenstaande opsomming wordt met andere woorden niet alleen de oppositie 'klein' versus 'groot' uitgebeeld maar ook andere tegenstellingen die als knooppunten in Mutsaers' werk kunnen worden beschouwd zoals 'gek' versus 'gezond – normaal', 'literaire,

artistieke wereld' versus 'normale wereld', 'filosofie' versus de 'exacte wetenschappen' en dier versus mens. Andermaal construeert Mutsaers hier een equivalentieketen om zich tegen de Ander (hier de vertegenwoordiger van 'het grote gebaar') te verdedigen.

Ook al verdedigt Mutsaers in deze opsomming vehement haar 'detailistische' werkwijze, toch vertoont deze passage kenmerken die met wat Mutsaers 'literaire lichtheid' noemt geassocieerd kunnen worden. De ernst van het pleidooi voor het 'detail' wordt immers afgezwakt doordat Mutsaers hier uiterst heterogene figuren bij elkaar haalt. Het enige wat deze personages met elkaar gemeen hebben, is immers hun belangstelling voor 'details'. Nobelprijswinnaares Szyborska op één rij zetten met de prinses op de erwt en de striphond Bul Super heeft een humoristisch effect en maakt Mutsaers' verdediging lichter. Ook de ontregelende vorm van de opsomming⁸⁶ en het procédé van de herhaling op syntactisch en semantisch niveau zwakken de verdedigende toon af en verlenen de passage iets 'lichts' wat uiteraard niet wegneemt dat de problematiek die in het tekststuk aan de orde wordt gesteld, wel degelijk serieus is.

Na deze opsomming heeft Mutsaers het over een andere 'voorspreker' van het detail, de kunsthistoricus Giovanni Morelli. Mutsaers heeft Morelli ontdekt in een boek van Carlo Ginzburg dat de veelzeggende titel *Omweg als methode* draagt⁸⁷. Morelli poneert onder meer dat de persoonlijkheid, de originaliteit en het genie van een kunstenaar zich vooral tonen in de details, een stelling waar Mutsaers zich blijkbaar mee kan identificeren. Typerend voor Mutsaers' dialogische schrijftuur is dat ze niet nalaat te vermelden dat Morelli met deze stelling op weerstand stootte en dat dergelijke 'tegenstanders' van het detail helaas nog steeds bestaan. De alomtegenwoordige 'oppositie' laat dus ook in 'Spoorzoeken' niet lang op zich wachten. De tegenstelling 'klein', 'detail' versus 'groot', 'het grote gebaar' wordt in het vervolg van Mutsaers' stuk nog verder uitgewerkt. Mutsaers vraagt de lezer immers wat hij van zijn lievelingsboeken heeft onthouden: 'Meer atmosfeer dan gebeurtenissen? Meer oorlelletjes dan abstracte theorie? Meer dennennaalden dan boodschappen? Meer geruis dan worstvulling?' (Mutsaers 1999: 16).

Na deze (zoals ik heb laten zien tegelijk 'lichte' en 'zware') poëtische rechtvaardiging citeert Mutsaers dan ten slotte de vier 'dennenpassages' uit de vier boeken. En ook al heeft ze haar op het detail gerichte aanpak al vooraf op een extensieve manier gelegitimeerd, toch laat de Andere na de citaten ook weer even zijn stem horen:

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

⁸⁶ We zullen in het derde hoofdstuk (3 B 3) nader ingaan op het procédé van de opsomming. Daarbij zal duidelijk worden dat de stijlfiguur van de opsomming in een literaire tekst vele verschillende functies kan hebben, waaronder zeker ook subversieve functies. Ik zal proberen aan te tonen dat bepaalde opsommingen in Mutsaers' schrijftuur ontregelende functies hebben.

⁸⁷ Zoals nog zal blijken is het overigens niet toevallig dat Mutsaers de titel van dit boek vermeldt. Deze titel is in de context van *Zeepijn* ambigu. Men zou immers kunnen stellen dat 'omweg als methode' ook het onderliggende compositieprincipe van *Zeepijn* en van vele andere teksten van Mutsaers vormt.

moet ik daarop zeggen. Voorlopig dit: *look at the fish and then the theory*. (Mutsaers 1999: 18-9)

Mutsaers karikaturiseert hier klaarblijkelijk de sympathisanten van het ‘grote gebaar’. Het gegeven dat de Ander in sommige van Mutsaers’ teksten zo nadrukkelijk aanwezig is heeft soms tot gevolg dat deze teksten aan lichtheid verliezen, hoewel de subversief-speelse manier waarop de Ander in Mutsaers’ teksten soms wordt opgeroepen dit verlies van lichtheid meestal weer tot op zekere hoogte compenseert. Het raadselachtige antwoord aan het adres van de voorvechters van het ‘grote gebaar’: *‘look at the fish and then the theory’* is overigens een bedekte hint⁸⁸ op het feit dat *Zeepijn* opteert voor het concrete in plaats van het abstracte. Typerend is vooral dat Mutsaers haar op het detail gerichte, concrete aanpak zo nadrukkelijk tegen een ‘vijand’ verdedigt.

Dit balanceren op de grens tussen ‘licht’ en ‘zwaar’ vormt een wezenlijk bestanddeel van Mutsaers’ literaire universum. Het gegeven dat de conflicten in Mutsaers’ teksten vaak getransponeerd worden naar een ander niveau – zo wordt de strijd tegen het kapitalistische utiliteitsdenken opgevoerd als een oorlog tussen de aanhangers van de centrale verwarming en de sympathisanten van de haard - versluiert soms dat deze teksten meestal gelezen kunnen worden als pogingen om hegemonische discoursen (op verschillende niveaus, zowel op maatschappelijk, filosofisch, cultureel en poëticaal niveau) te subverteren. Het idee dergelijke controversen als het ware te verpakken in ‘plaatstaal’ – Mutsaers herformuleert de controversen op een eigenzinnige wijze - maakt dan deel uit van haar persoonlijke manier om zich bepaalde discoursen toe te eigenen.

11 ‘Een heimelijke dialoog met de stem van de Ander’⁸⁹. Het dialogische in Mutsaers’ teksten

Het idee dat in Mutsaers’ schriftuur dikwijls de stem van de Ander doorklinkt, roept Bakhtins

⁸⁸ Mutsaers alludeert met deze zin immers op een anekdote uit Ezra Pounds *ABC of Reading*. Jan Fontijn (2003: 24), Mutsaers’ echtgenoot heeft het in zijn essaybundel ‘Kijk naar de vis’ over de anekdote in Pounds boek. Volgens de anekdote geeft de Amerikaanse bioloog Agassiz een student de opdracht om een vis te beschrijven. De student, die meteen heeft gezien dat deze vis een zonnevis is levert een beschrijving in die lijkt op een beschrijving in een handboek. Agassiz geeft de student opnieuw de opdracht de vis te beschrijven. Deze schrijft deze keer een vier pagina’s lang essay. Maar Agassiz is nog steeds niet tevreden en zegt hem dat hij goed naar de vis moet kijken. Na enkele weken is de vis in staat van ontbinding, maar volgens Pound wist de student er nu iets van. Volgens Pound is deze anekdote over de vis interessant voor iedereen die literatuur leest, onderwijst en erover schrijft. Hij vindt (Fontijn 2003: 24) immers dat men meer over poëzie kan leren wanneer men enkele gedichten heel aandachtig leest dan door bijzonder veel te lezen of heel veel informatie over een schrijver en zijn oeuvre te verzamelen. Charlotte Mutsaers zou hem waarschijnlijk toestemmen. Ook zij leest liever aandachtig enkele teksten van een schrijver zelf in plaats van veel secundaire literatuur te lezen die vaak een verkeerd beeld van de auteur en zijn teksten geeft. De anekdote van de vis kan dus worden gelezen als een pleidooi voor het aandachtige lezen, voor de terugkeer naar de tekst: ‘Ezra Pound [...] wil het lezen van literatuur zo concreet mogelijk houden. Geen kreten, geen sweeping statements, geen generalisaties die niet door feiten worden gedekt. Dat wil zeggen, steeds terugkeren naar de tekst, naar de woorden op de pagina’ (Fontijn 2003: 25). Wanneer Mutsaers in *Zeepijn* naar de anekdote uit Pounds boek verwijst verdedigt ze dus een dergelijke ‘concrete’ lectuur van literatuur. Jan Fontijn (2003: 123) gebruikt het motief van de vis overigens ook elders in *Kijk naar de vis*: ‘Wie naar de diepere betekenis van een schilderij zoekt, ziet de oppervlakte niet meer. Ziet bijvoorbeeld niet meer dat de schilder een vis schilderde met een prachtig blauwe kleur en dat alleen deed, omdat hij daar zin in had en dat mooi vond’. Ook in deze passage wordt het accent gelegd op het ‘concrete’. Wie naar een boodschap, een diepere zin van een schilderij zoekt, gaat niet meer echt naar het schilderij zelf kijken.

De uitspraak ‘look at the fish’ kan in *Zeepijn* uiteraard ook in verband worden gebracht met de gele vis van steen die de concrete aanleiding van de bundel vormde (1999: 9).

⁸⁹ Mertens (1990: 5).

concept van de ‘dialogiciteit’ op. Bakhtin, de belangrijke voorloper van de intertekstualiteitstheorie, poneert in *La poétique de Dostoïevski* dat ‘polyfonie’, veelstemmigheid, het hoofdkenmerk van Dostojevski’s romans vormt. Bij zijn poging tot karakterisering van Dostojevski’s romans doet Bakhtin een aantal ontdekkingen die voor de literatuurtheorie van groot belang zijn. Zo introduceert hij het verschil tussen monologische en dialogische discoursen. Met de term ‘monologisch taalgebruik’ duidt hij de dogmatische taal aan van de autoriteit, van de officiële instanties zoals de staat, de kerk en de wetenschap: ‘Het is de taal die geen tegenspraak duldt, die de betrekkingen tussen het woord en de betekenis autoritair vastlegt’ (Mertens 1990: 8-9). Terwijl monologische discoursen gekenmerkt worden door eenduidigheid, zijn dialogische discoursen meerduidelig: ‘De dialogische taal is bij uitstek een subversieve taal, een die zich tegen de machtsstaat verzet, die de betekenissen ervan relativeert, parodieert, ironiseert’ (Mertens 1990: 9). Dialogische teksten verzetten zich met andere woorden tegen meer autoritair-totalitaire, hiërarchiserende discoursen en hebben bij gevolg altijd iets ontregelends, iets ondermijnends.

Naar mijn idee zou men Mutsaers’ schriftuur dialogisch kunnen noemen omdat Mutsaers in veel van haar teksten een dialoog aangaat met de Ander. Deze Ander is zoals ik heb laten zien dikwijls de ‘communis opinio’, die op de meest diverse manieren geconcretiseerd wordt. Ik zal het idee dat Mutsaers’ teksten dialogisch van aard zijn illustreren aan de hand van een aantal concrete voorbeelden. Ten eerste bespreek ik echter een voorbeeld van ‘dialogiciteit’ dat Bakhtin geeft en dat Anthony Mertens in *Intertekstualiteit in theorie en praktijk* aanhaalt. Nadien trek ik parallellen met het werk van Charlotte Mutsaers. Bakhtin verduidelijkt het principe van de ‘dialogiciteit’ aan de hand van een passage uit Dostojevski’s brievenroman *Arme mensen*. Hij laat zien dat de aangehaalde passage die op het eerste gezicht op een monoloog lijkt, in feite een verkapte dialoog is. De bewuste passage luidt:

... ik bén niemand tot last. Ik verdien mijn eigen stukje brood; ik geef toe, een eenvoudig stukje brood, soms zelfs wat oudbakken; maar het is met hard werken verdiend, ik heb er recht op en niemand kan mij er iets op aanmerken. Nou, wat doe je eraan! Ik weet zelf ook wel, dat het niet zoiets geweldigs is, dat ik klerkenwerken doe; maar toch ben ik er trots op: ik werk, ik werk me in het zweet. Nou, wat is daar eigenlijk voor verkeerd aan, dat ik klerkenwerken doe! Is dat soms een misdaad dat ik stukken netjes overschrijf? (Dostojevski, geciteerd in Mertens 1990: 5)

In de hierboven geciteerde passage is het personage Makar Devuskin aan het woord. Hij schrijft zijn geliefde een brief. Bij nauwkeurig lezen blijkt zijn monoloog eigenlijk een soort repliek op wat Devuskin aanneemt dat de ‘communis opinio’ over hem denkt. De toon die Devuskin hier aanslaat is vrij defensief. Een dergelijke apologetische houding impliceert uiteraard de aanwezigheid van iemand anders, die de verdedigde waarden in twijfel trekt. Mertens illustreert dat een herschrijving van de monoloog tot een dialoog de stem van deze Ander beter te voorschijn brengt:

De Ander: ‘Je moet in je eigen levensonderhoud kunnen voorzien en niet op andermans zak teren.’

Devuskin: 'Ik bén niemand tot last. Ik verdien mijn eigen stukje brood.'

De Ander: 'Ja, maar wat is dat nou voor stukje brood. Vandaag heb je misschien nog een stukje brood, morgen waarschijnlijk al niet meer. En het is nog droog brood ook.'

Devuskin: 'Ik geef toe, een eenvoudig stukje brood, soms zelfs wat oudbakken, maar het is met hart werken verdiend, ik heb er recht op en niemand kan er mij iets op aanmerken.'

De Ander: 'Maar wat is dat nou helemaal voor werk dat je doet. Uiteindelijk schrijf je maar wat over, tot veel meer ben je ook niet in staat.'

Devuskin: 'Nou, wat doe je eraan! Ik weet immers zelf ook wel dat het niet zoiets geweldigs is, dat ik klerkenwerk doe, maar toch ben ik er trots op.'

De Ander: 'Je hebt nogal reden om trots te zijn. Overschrijven! Dat is toch een schande!'

Devuskin: 'Nou, wat is daar eigenlijk voor verkeers aan dat ik klerkenwerk doe! Is het soms een misdaad dat ik stukken netjes overschrijf?' (Mertens 1990: 5-6).

De herschrijving van de monoloog tot een dialoog maakt duidelijk dat de Ander in het stuk van Dostojevski aanwezig is. Het gegeven dat Devuskin in deze passage niet gewoon over zijn klerkenwerk praat, maar dat hier ook fel verdedigt tegen de publieke opinie, verleent de passage een zekere tweeslachtigheid. De intensiteit van de stem van de Ander binnen een dialogische tekst kan uiteraard variëren. Ook zijn er verschillende 'stemmencombinaties' mogelijk. Zo zijn er teksten waarin de stem van de verteller en de stem van de Ander min of meer harmoniëren, terwijl de stemmen van de verteller en die van de Ander in andere teksten met elkaar in strijd zijn. Dat laatste is het geval bij parodiëring en polemisering (Mertens 1990: 6). De hierboven geciteerde passage uit *Arme mensen* is een voorbeeld van polemisering. De opvattingen van de publieke opinie worden hier immers gerelativeerd en belachelijk gemaakt.

Ik meen te mogen stellen dat men vanwege de nadrukkelijke tegenwoordigheid van de Ander sommige teksten van Mutsaers tot dialogen zou kunnen herschrijven. Mutsaers' roman *Rachels rokje* bijvoorbeeld, bevat vele passages die men tot dialogen zou kunnen omvormen om de op het eerste gezicht verborgen stem van de Ander aan het licht te brengen. Al in de 'Wandeling vooraf', die een soort introductie tot *Rachels rokje* vormt, is de Ander (omni)present. Ik denk bijvoorbeeld aan een passage als:

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. Heb ik gelijk? Denken jullie zo? Prima. De verrassing zal des te groter zijn. (Mutsaers 1994: 12)

Ook al is de situatie hier enigszins anders dan bij Dostojevski, omdat de verteller van *Rachels rokje* de Ander (hier geconcretiseerd als de 'doorsneezer') eigenlijk zelf al citeert, toch kan men de passage zonder al te veel moeite als een dialoog (re)construeren. Het commentaar van de Ander zou dan ongeveer als volgt kunnen luiden:

De Ander: 'Wat is dit voor een vreemd begin van een roman. Er is weliswaar sprake van een zekere Rachel S. maar voor de rest snappen we er bijna niets van. Hoe komt het dat je zo wantrouwig bent? En je overdrijft toch wat bij het vertellen. Bovendien doe je net alsof je precies weet wat wij denken terwijl dat natuurlijk niet het geval is. Van een captatio verwachten wij echt iets anders!'

In de hierboven aangehaalde passage is Ander de 'gemakzuchtige' doorsneezer die een lineair

verhaal met een duidelijk herkenbaar begin en einde verwacht. Overeenkomstig met haar literatuuropvatting heeft Mutsaers met *Rachels rokje* echter een suggestieve, niet-lineaire roman geschreven. Wat bij het lezen van Mutsaers' meest bekende roman opvalt, is echter niet alleen deze bijzonder associatieve, niet-traditionele manier van vertellen, maar ook het feit dat deze 'ordeverstorende' vertelstrategie herhaaldelijk nadrukkelijk verdedigd wordt tegen meer gebruikelijke narratieve procédés. De figuur van de luie lezer die het liefst een rechtlijnig, makkelijk te volgen verhaal leest, komt dan ook niet slechts aan het begin van de roman aan bod maar is in de hele roman aanwezig. Een voorbeeld daarvan vinden we in de volgende passage, die men eveneens probleemloos in een dialoog kan omzetten:

Onderwijl ligt misschien menige lezer in het schijnsel van zijn beddelampje het doorploegde gelaat vol crème, de ledematen gestrekt na de echtelijke plichten, te snakken naar leesvoer met ietsje meer vaart. Of er nog wat van komt wil hij weten. Maar het gaat al zo hard. Sneltrainvaart 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'. (Mutsaers 1994: 63)

Andermaal gaat de verteller hier een dialoog aan met de al te gemakzuchtige lezer, die al wordt getypeerd door de omstandigheden waarin hij leest: hij leest in bed, wat vooral connotaties als 'lui' en passief oproept. Het idee dat de lezer zich elke avond met crème insmeert en de uitdrukking 'echtelijke plichten' kenmerken hem of haar als een routinemens, die waarschijnlijk geen begrip zal hebben voor de passie die Rachel Stottermaus voor Douglas Distelvink koestert. De verteller van *Rachels rokje* heeft echter voor het omcirkelen als compositieprincipe gekozen. Deze houding kan in zekere zin elitair worden genoemd. De verteller matigt zich immers aan de 'werkschuwe' lezer naar bed te sturen. En hier wordt duidelijk dat naast de verteller en het prototype van de gemakzuchtige, sensatiezuchtige lezer ook nog iemand anders in deze passage aanwezig is, maar dan op een heel impliciete manier, met name de 'erudiete', veeleisende lezer, die bereid is om bij het lezen actief te zijn en die de slingerende bewegingen van de verteller juist waardeert. Door de gemakzuchtige lezer uit te beelden roept de verteller met andere woorden tegelijkertijd ook zijn tegendeel op. De verteller gaat in sommige passages dan ook een dialoog aan met een in zijn ogen meer 'voorbeeldige' lezer, die wellicht begrip heeft voor Rachels gevoelsuitbarstingen en voor de chaotische manier van vertellen van de verteller: 'Maar als jullie zo vriendelijk zouden willen zijn haar te volgen, achter haar rokje aan te lopen, misschien dat je er dan op die manier achter komt wat het behelst, wat haar behekste' (Mutsaers 1994: 94).

Nadat de verteller de luie lezer naar bed heeft gedirigeerd, gaat hij gewoon door met zijn 'ongeregelde' verhaal. De lezer die doorgaat met het lezen van Mutsaers' verhaal, voelt zich dus blijkbaar niet aangesproken door de verwijten van de verteller. Men zou deze manier van vertellen strategisch kunnen noemen, omdat de verteller door de constructie van het beeld van de gemakzuchtige lezer als het ware een soort intieme relatie creëert tussen hemzelf en de geestverwante, meer 'gelijkgezinde' lezer. Door dit procédé ontstaat er een zekere samenhang

tussen de verteller en de lezer, die zich (tot op zekere hoogte) met het beeld van de meer ‘alternatieve’ lezer identificeert. In het geval van *Rachels rokje* wordt deze samenhang nog eens extra beklemtoond door het feit dat de nadruk wordt gelegd op het horen, het luisteren. Strict genomen is het natuurlijk zo dat de lezer het verhaal van *Rachels rokje* leest. Toch wordt herhaaldelijk de suggestie gewekt dat hij het verhaal *hoort*. Zo luidt de eerste zin van de roman: ‘Sta stil, hou u vast. Rachel S. komt eraan’ (Mutsaers 1994: 11). En verderop: ‘Vooruit, kom maar met me mee, sluip 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). Bart Vervaeck (1999a: 119) noemt dit procédé het ‘mondelinge pact van de postmoderne vertelling’. Een effect van deze verteltechniek is dat de verteller de lezer duidelijk maakt wat hij van hem verwacht, hoe het boek gelezen dient te worden. Passages zoals de hierboven aangehaalde hebben uiteraard een poëtische functie.

Waar het mij hier echter vooral om gaat is te laten zien dat Mutsaers’ teksten dialogisch genoemd kunnen worden. De ‘communis opinio’ wordt in *Rachels rokje* uiteraard niet alleen door de gemakzuchtige, op sensatie beluste lezer geconcretiseerd, maar ook door vele andere figuren zoals de politiek correcte, geëmancipeerde feministe, van wie de stem in de volgende passage doorklinkt:

Trouwens, zoals zij daar naast hem staat, zou je zweren dat ze hem bewaakt. Wat nu, hondetrouw? Natuurlijk! Met alles wat daarbij hoort: toewijding, adoratie, apporteerlust, afhankelijkheid, onstuimigheid, onderworpenheid, achteloosheid, redeloosheid en verlatingsangst, kortom het hele liefdesgamma 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. (Mutsaers 1994: 53-4)

Zonder al te veel moeite kan men zich hier een dialoog tussen de romantische verteller enerzijds en de geëmancipeerde feministe anderzijds voorstellen. Mijn eerdere opmerking dat Mutsaers’ schrijftuur soms tussen ‘licht’ en ‘zwaar’ balanceert, is overigens ook hier van toepassing. De roman *Rachels rokje* voldoet volgens mij aan de meeste criteria voor literaire lichtheid die Mutsaers in *Kersebloed* noemt. De passages waarin de stem van de Ander duidelijk te horen is en waar de verteller zijn ‘ordeverstorende’ manier van vertellen met klem verdedigt, boeten naar mijn idee echter iets van hun ‘lichtheid’ in.

Hoe dan ook zijn *Rachels rokje* en vele andere teksten van Charlotte Mutsaers vanwege de vele dialogen die ze aangaan met de Ander, een voorbeeld van (intertekstuele) polyfonie. Vanwege hun subversieve karakter brengt Bachtin dialogische teksten in verband met de folklore van het carnaval. Het carnavalsfeest is immers eigenlijk ook een soort van uitzonderingstoestand: ‘De officiële cultuur wordt bespot, de normen en waarden van het dagelijks leven raken in de uitzonderingssituatie van het carnaval ontspoord, wat als heilig geldt of verheven, wordt geprofaniseerd en geparodieerd: alle carnavalsbeelden zijn dubbelzinnig’ (Mertens 1990: 9). De vele karikaturen (de bekrompen doorsnee-lezer, de geëmancipeerde feministe, de pragmatische en rationele rechters, de politiek correcten, de aanhangers van de vooruitgang, de liefdeloze moeder, de

monomane Rachel...) zorgen ervoor dat ook in *Rachels rokje* iets te bespeuren is van zo'n 'carnavalesk discours'. Mijns inziens bieden Bakhtins concepten interessante aanknopingspunten voor een discursieve literaire analyse van Mutsaers' werk. Ik hoop immers met mijn analyse van Mutsaers' teksten inzicht te kunnen verschaffen in de complexe manier waarop Mutsaers probeert meer monologische discourses te ondermijnen. In het derde hoofdstuk zal ik mij dan toespitsen op enkele ordeversturende procédés in Mutsaers' schriftuur die onder meer het effect hebben dat ze meer monologische discourses subverteren.