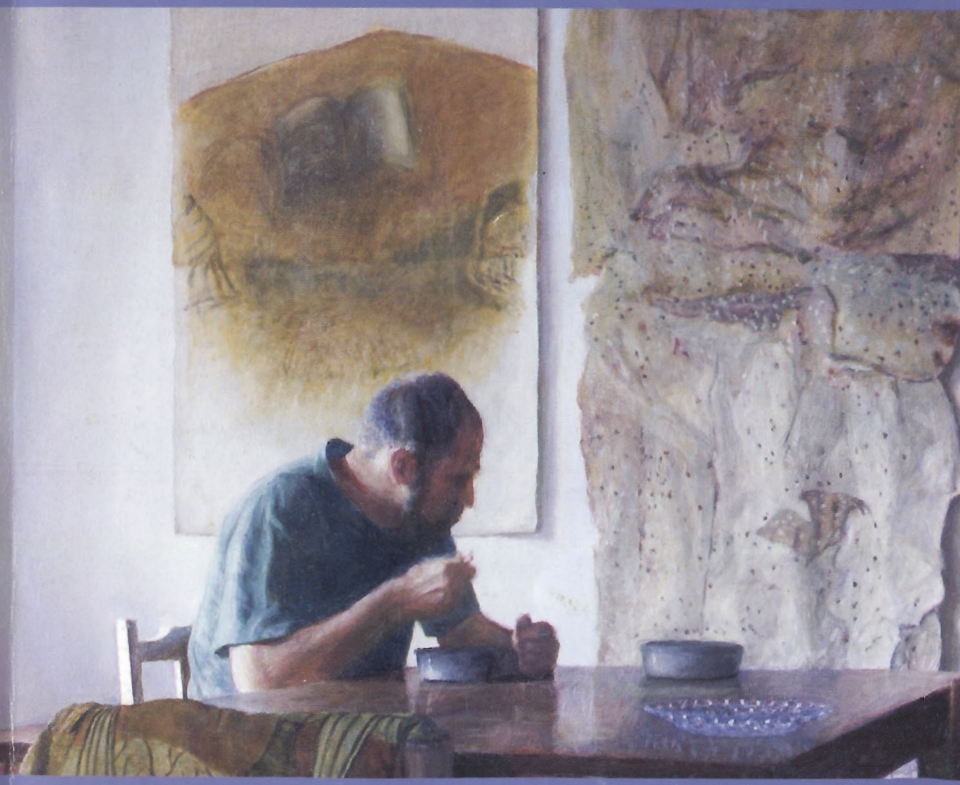
T.N&A

TYDSKRIF VIR NEDERLANDS EN AFRIKAANS
12DE JAARGANG NR. 2 2005



T.N&A

Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans

T.N&A is 'n geakkrediteerde tydskrif en word uitgegee deur die Suider-Afrikaanse Vereniging vir Neerlandistiek, met finansiële steun van die Nederlandse Taalunie. T.N&A wil die studie van die Nederlandse taal-, letterkunde en kultuur bevorder, ook in sy verhouding tot die Afrikaanse taal- en letterkunde. Daarbenewens wil die tydskrif die Afrikaanse taal- en letterkunde in Nederlandstalige gebiede bevorder. Die tydskrif verskyn twee keer per jaar.

Redaksie: M. Brink, S. Huigen (hoofredakteur), E. Jansen, W.F. Jonckheere, A.G. Visagie

Redaksie-sekretariaat: S. Huigen, Departement Afrikaans en Nederlands, Universiteit van Stellenbosch, 7600 Stellenbosch, Suid-Afrika
Faks: *27 (0)21-808 3815; tel.: *27 (0)21-808 2158; e-pos: sh@akad.sun.ac.za

Redaksie-assistent: Lizette Grobler

Inskrywings en betalings:

Vir intekenaars in Suid-Afrika
Stuur 'n tjek van R75 uitgemaak aan die SAVN na Heidi de Villiers, Dissipline Afrikaans en Nederlands, "School of Language, Culture and Communication", Universiteit van Natal, Privaatsak X01, Scottsville, 3209 Pietermaritzburg, Suid-Afrika.
Faks: +27 (0) 33 260 6213; tel.: +27 (0) 33 260 5563 (w); +27 (0) 33 346 1443 (h)

Vir intekenaars buite Suid-Afrika
Stort R100 in:
Bank: ABSA
Rekeningnommer: 1190 1546 76
Tak: Pietermaritzburg
Takkode: 630 125

Redaksieraad:
H. Ester (Katholieke Universiteit Nijmegen)
C.R. Groeneboer (Universitas Indonesia)
M. Janssens (Katholieke Universiteit Leuven)
R.S. Kirsner (University of California)
G. Olivier (Universiteit van die Witwatersrand)
A.N. Paasman (Universiteit van Amsterdam)
F.A. Ponelis (Universiteit van Stellenbosch)
M.A. Schenkeveld-van der Dussen (Universiteit Utrecht)
H.P. van Coller (Universiteit van die Oranje-Vrystaat)
F.P. van Oostrom (Rijksuniversiteit Leiden)
J. van der Elst (Potchefstroomse Universiteit vir C.H.O.)
A.T. Zuiderent (Vrije Universiteit Amsterdam)

ISSN 1022-6966 http://www.sun.ac.za/afrndl/tna

Redactioneel

Deze aflevering van *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* is gewijd aan artikelen op het raakvlak van autobiografie en seksuele identiteit. In eerdere vorm zijn deze artikelen voorgedragen als referaat tijdens het Derde Colloquium over Nederlandse en Zuid-Afrikaanse Autobiografische Teksten, dat op 16 september 2005 werd gehouden aan de Universiteit van Tilburg. Dit colloquium kwam voort uit het samenwerkingsverband tussen de sectie Afrikaans en Nederlands aan de Universiteit van KwaZulu-Natal in Durban en de sectie Theorie en Geschiedenis van de Literatuur van de Universiteit van Tilburg. De twee gastredacteuren van deze aflevering van *TNA*, tevens coördinatoren van het genoemde samenwerkingsverband, traden op als organisatoren van het colloquium. Hun Tilburgse en Durbanse collega's Sander Bax, Léon Hanssen, Odile Heynders en Vasu Reddy namen ook deel aan het colloquium.

Nadat de eerste twee colloquia (gehouden te Durban in 2001 en 2003) in het teken hadden gestaan van diverse aspecten van de biografie en autobiografie, werd het thema van het derde colloquium toegespitst op een specifieker invalshoek. De organisatoren van het colloquium stelden als thematische richtlijn de diverse representaties van seksuele identiteit in autobiografische teksten. Daarbij gold de volgende overweging. Schrijvers die op wat voor manier dan ook autobiografische elementen in hun teksten verwerken, construeren daarmee, bewust of onbewust, een *persona*, een in taal gerepresenteerde identiteit. Hoewel deze talige *persona* nooit voor honderd procent samenvalt met de buiten de tekst existerende persoon van de schrijver, is het streven van de meeste autobiografisch opererende auteurs er wel degelijk op gericht een zo adequaat en consistent mogelijk beeld van zichzelf te scheppen.

In de loop van de twintigste eeuw is, ongetwijfeld onder invloed van Sigmund Freud en zijn psychoanalytisch paradigma, het aspect van de seksuele identiteit een steeds sterker rol gaan spelen bij het beantwoorden van vragen als: Hoe werd ik degene die ik ben? Op welke oorzaken en motieven berusten de handelingen en gedragingen die bepalend zijn voor mijn identiteit? Koos ik ervoor man of vrouw te zijn, hetero-, homo- of biseksueel? Of werd ik als zodanig gekozen door de omstandigheden, door mijn genen, sociale factoren, de klasse van mijn opvoeders, mijn scholing?

Het overgrote deel van de bijdragen aan deze aflevering van *TNA* is ten nauwste gerelateerd aan de hierboven aangeduide thematiek. Maaike Meijer gaat in op het werk van de dichter Gerrit Achterberg, dat ze direct in verband brengt met zijn psychopathologische geaardheid. Het structurele en tenslotte ook moorddadige geweld dat door Achterberg tegen vrouwen werd gebruikt (in 1937 reden voor jarenlange gevangenisstraf en psychiatrische dwangverpleging) heeft in Meijers visie een parallel in gedichten waarin de dode vrouw wordt geïdealiseerd.

Overigens sluit Achterberg zich hier aan bij prominente voorgangers als Poe, Henry James en J.H. Leopold.

Elke Brems gaat in op het motief van de seksuele initiatie, zoals dat gestalte krijgt in de autobiografisch getinte romans van de Vlaamse auteurs Erwin Mortier, Tom Lanoye en Jef Geeraerts. Daarbij besteedt ze bijzondere aandacht aan de aspecten van het – in Vlaanderen zeer frequent beoefende – genealogische schrijven en van de masculiniteit.

Het artikel van Andrea Lion richt zich op een soortgelijk onderwerp. Ze beschouwt *Dubbelliefde* van Adriaan van Dis als een *coming out*-roman, die net als andere representanten van dit genre wordt gekenmerkt door een retrospectief vertelperspectief, en die dus, in de bewoordingen van Jens Brockmeier, een 'retrospectieve teleologie' kent.

Sander Bax verbindt het autobiografisch genre met de gender-problematiek. In dat verband confronteert hij teksten van Anja Meulenbelt en Hannes Meinkema, twee prominente feministische auteurs uit de jaren zeventig, met het werk van de anti-feministische schrijver Maarten 't Hart. Dertig jaar later blijken de overeenkomsten tussen de drie genoemde auteurs verrassend genoeg veel groter dan de verschillen.

Odile Heynders leest recent werk van de twee zeer uiteenlopende dichters, Mustafa Stitou en Henk van der Waal, in autobiografisch kader. Ze stelt vast dat het autobiografisch schrijven in de poëzie niet per definitie, zoals de gangbare mening wil, gepaard hoeft te gaan met anekdotiek en expliciete verwijzingen, maar ook kan worden ingebed in een meer hermetische poëtica.

In zijn artikel over de omstreden Zuid-Afrikaanse teksten *Man-Bitch* van Johan van Wyk en *Kontrei* van Kleinboer maakt Andries Visagie voorstellen voor een typologie van de seksuele autobiografie. Als structureel principe van de seksuele autobiografie is seksualiteit voor de autobiografische verteller een doorlopend aandachtspunt in zijn of haar tekst. Er is verder een spanning tussen enerzijds de exuberante bevestiging van seksueel plezier (Eros) en anderzijds de sombere representatie van seksualiteit samen met dood en gevaar (Thanatos). Volgens Visagie bestaat er ook een nauwe associatie tussen de seksuele autobiografie en de confessionele literatuur.

H.P. van Coller en Anthea van Jaarsveld schrijven in hun artikel over de autobiografische elementen in *Boesman, my seun*, een drama van de Zuid-Afrikaanse dramaturg Deon Opperman. In *Boesman, my seun* representeert Opperman het conflict tussen vader en zoon dat bepalend is in de vorming van de mannelijke identiteit van de zoon. Van Coller en Van Jaarsveld stellen vast dat Opperman reeds in zijn vroegere teksten de vaderfiguur voorstelt als een patriarch die zijn machtsbelustheid in het gezin laat botvieren in de onderdrukking van zijn vrouw en zoon.

Dit nummer van *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* is het derde dat in geheel gewijd is aan egodocumenten. In 2002 stond het eerste nummer van jaargang 9 in het teken van Nederlandse en Afrikaanse egodocumenten. Ena Jansen trad toen op als redactrice. De tweede aflevering van *TNA* in 2003 (jaargang 10), onder de redactie van Andries Visagie, was een bundeling van artikelen die als referaat tijdens het Tweede Colloquium over Nederlandse en Zuid-Afrikaanse Autobiografische Teksten in Durban (Universiteit van Natal, 2003) voorgedragen waren.

De twee gastredacteuren zijn dank verschuldigd aan de Universiteit van Tilburg, de Universiteit van KwaZulu-Natal en het Noordelike Kennisnetwerk vir Neerlandistiek in Pretoria die allemaal bijdroegen tot het succes van het Derde Colloquium in Tilburg in 2005. Ook Siegfried Huigen, hoofdredacteur van *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* en Lizette Grobler, zijn redactionele assistente, werkten mee aan de verzorging van de artikelen voor publicatie. De redactie van *TNA* bedankt ook de Durbanse kunstenaar Andries Gouws (http://www.andriesgouws.com) voor de vergunning een détail uit zijn schilderij, "Breakfast table" (2003), op de omslag van dit nummer af te drukken.

Jaap Goedegebuure (Universiteit Leiden)

Andries Visagie (Universiteit van KwaZulu-Natal)

Volstrekt herkenbaar. Ironisch realisme, autobiografisch schrijven en feminisme in de jaren zeventig

Sander Bax

In 1976 two female Dutch writers publish outspokenly feminist novels: Anja Meulenbelt, De schaamte voorbij (Beyond the shame)*, and Hannes Meinkema,* En dan is er koffie (And then there is coffee)*. These two writers represent a growing number of Dutch feminist writers, working in the context of the literary magazine* Chrysallis*. Dutch feminist prose of the seventies can be described as 'autobiographical realism' or 'ironic realism'. Meulenbelt, Meinkema and others intend to write prose that will help the average woman recognize her own problems. In this essay I draw a comparison between these feminist authors and another group, publishing in the literary magazine* Maatstaf*. The latter group has a highly critical opinion of feminism. Maarten 't Hart, for example, writes a polemical essay,* De vrouw bestaat niet *(1982)* (The woman doesn't exist)*. In this publication I deal with the paradoxical situation that these male novelists, criticising feminism, have an almost identical conception of literature: a novel should be realistic and recognizable. What does this say about the relation between authors' ideological perspectives and their aesthetic choices?*

"Als dat vulgaire, egocentrische, banale werk, hét boek was, wat dan nog aan te vangen met het feminisme?"

('t Hart, 1982: 118)

Hét boek van het feminisme is natuurlijk *De schaamte voorbij* (1976) van Anja Meulenbelt. De kritische stem in het bovenstaande fragment is die van Maarten 't Hart. Met zijn beruchte *De vrouw bestaat niet* (1982) roept deze provocerende essayist voorgoed de toorn van de vrouwenbeweging over zich af. Het lange essay – een betoog van 156 pagina's waarin 't Hart de vrouwenbeweging tracht te ontmaskeren als een religieuze beweging, die bovendien 'bevrouwd' wordt door beschermde elitaire en hoog opgeleide vrouwen – wordt na verschijnen bijkans verketterd. Vrouwenboekhandels weigeren het te verkopen en feministische opinieleidsters roepen alle vrouwen op het boek niet aan te schaffen (D. Schouten, 1986: 121-130). Vanaf dat moment wordt de auteur ervan gezien als een notoire vrouwenhater.

't Hart staat met zijn anti-feministische pamflet niet alleen in de gepolariseerde jaren zeventig. Bekend is de typering van Gerrit Komrij, die de feministen 'de onwelriekende gleuvenbrigade' noemde. Ook de wat oudere auteur F. B. Hotz, door 't Hart c.s. zeer bewonderd, staat in deze tijd te boek als een vrouw-

onvriendelijk auteur. Bij hem gaat het eerder om passages in zijn verhalen dan om essayistische filippica's. In zijn oeuvre treffen we regelmatig mannelijke personages aan die zich neerbuigend uitlaten over 'de vrouw' (vaak die waarmee hij gehuwd is) en die kritiek uiten op 'modieuze' fenomenen als de vrouwenbeweging. Het is op zijn minst opmerkelijk te noemen dat deze drie auteurs alle drie verbonden zijn (als redacteur of als medewerker) aan het literaire tijdschrift *Maatstaf* (1954-1999), een tijdschrift dat in de jaren zeventig publicatieruimte bood aan auteurs die literair-historisch worden getypeerd als 'ironisch realistisch'.

Deze *Maatstaf*-auteurs herkennen hun natuurlijke vijand in een groep schrijfsters die nauw verbonden is met de tweede feministische golf in de jaren zeventig. In die beweging is van meet af aan een bijzondere plaats ingeruimd voor schrijfsters. Dat is niet verwonderlijk voor wie beseft dat toonaangevende feministen als Annie Romein-Verschoor, Joke Kool-Smit en Andreas Burnier altijd al veel belangstelling hadden voor literatuur of zelf literair werk schreven. Als in de jaren zeventig *De schaamte voorbij* (Meulenbelt, 1976) veel aandacht krijgt in de kritiek en in het publieke debat, begint er een eigen literaire richting te ontstaan en wordt de weg gebaand voor veel feministisch georiënteerde schrijfsters. Deze ontwikkeling mondt in 1978 uit in de oprichting van een feministisch literair tijdschrift: *Chrysallis* (1978-1981) (Snetselaar, 1987). In dat tijdschrift publiceren expliciet feministische schrijfsters als Hanneke van Buuren, Ethel Portnoy en Hannes Meinkema naast verwante auteurs als Mensje van Keulen (*Maatstaf*) en Lidy van Marissing (*Raster*). Al vrij snel classificeren critici deze groep auteurs als 'de feministische schrijfsters'. Als zodanig zijn zij nog in een enkele literatuurgeschiedenis terug te vinden (Van Bork & Laan, 1986: 231-248; Schenkeveld-Van der Dussen, 1993: 819-824). De polemische uitvallen van de *Maatstaf*-auteurs zijn gericht tégen deze literaire stroming.

De discussie omtrent feministische literatuur is onder meer interessant omdat er gereflecteerd wordt op de relatie tussen literatuur en engagement. De prozaïsten uit *Chrysallis*, Meinkema voorop, ontwikkelen een poëtica met een duidelijk pragmatisch oogpunt: men wil iets teweegbrengen bij de lezer. In het essay 'Plot', in de bundel *Wie weegt de woorden*, legt Meinkema (1985: 193-215) uit waarom zij altijd schrijft over personages die zichzelf voor de gek houden. Dat is nodig omdat we in een wereld leven waarin iedereen zichzelf voortdurend voor de gek houdt: sommige culturele patronen zijn zo ingesleten dat we ons er niet van bewust zijn. Meinkema wil laten zien hoe die culturele patronen het leven van vrouwen beïnvloeden. Een personage dat niet liegt, is 'cultuurloos', wekt de indruk een metapositie in te kunnen nemen ten aanzien van de cultuur waardoor het bepaald wordt. Maar dat is misleidend, vrouwen immers zitten gevangen in een culturele hiërarchie, een hiërarchie die door mannelijke critici niet eens al zodanig herkend wordt (Meinkema, 1985: 197):

> En daarom blijven verhalen over seksisme voor de (on)critici zo dikwijls onzichtbaar. Saai, schrijven ze dan, niet beseffend dat ze daarmee meer van hun 'mauvaise foi' getuigen dan van een eventueel kwalitatief tekort in het besproken werk.
>
> Iemand uit een minderheidsgroep beschrijven zonder aan die beschrijving iets toe te voegen, betekent dat personage onzichtbaar maken, inspelen op de vooroordelen waarmee onze cultuur is doordrenkt. Hoe dan? Lezers af en toe een schok toedienen, ze even laten schrikken. (En dan worden ze boos.)

Het is een pleidooi voor realisme. Meinkema wil in haar werk de vrouw zo beschrijven dat zichtbaar wordt welke maatschappelijke (onderdrukte) positie zij inneemt, er mag niets aan 'toegevoegd worden'. In dit citaat wordt engagement (de wil om iets bij de lezer te veranderen door middel van een schokeffect) verbonden aan 'realistisch schrijven': het laten zien van maatschappelijk onrecht. Meinkema bepleit hier niet alleen realisme, maar een specifieke vorm ervan. Doordat er volgens haar altijd afstand moet zijn tussen de *implied author* en de personages, ofwel tussen wat auteur en lezers weten en de personages, ontstaat er een lichte vorm van ironie – ik zal dat zo dadelijk illustreren aan de hand van *En dan is er koffie* (Meinkema, 1976). Het werk van Anja Meulenbelt, de tweede auteur die in mijn verhaal centraal zal staan, is niet zo zeer ironisch realistisch als wel 'autobiografisch realistisch'. Meulenbelt schrijft niet autobiografisch omdat ze daarmee een allerindividueelste expressie van een dito emotie willen creëren, maar omdat ze "iets wilde doen met al die ervaringen" (1985: 164):

> De grote doos met brieven van vrouwen die ik overhield na 'De schaamte voorbij' liet [..] me zien dat ik niet de enige was, en dat het zin had om die ervaringen om te zetten in tekst. [...] Natuurlijk had ik datzelfde materiaal om kunnen zetten in een 'echte' roman. Het is mogelijk autobiografisch te schrijven zonder dat het leest als een autobiografie. Ik vond het toen niet nodig. Ik had haast. Ik had geen literaire pretenties. Het direkte, ruwe, niet mooi gemaakte beviel me.

Een hardcore avant-gardist, doorgaans niet gespeend van enig maatschappelijk engagement, zou stijl achterover slaan van de poëticale uitspraken van Meinkema en Meulenbelt. Niets geen autonome literatuur, geen *l'art pour l'art*. Het schrijven heeft volgens Meulenbelt zin omdat lezers in brieven reageren. En Meinkema wil de lezer 'schokken' met realistische teksten. Wie durfde te beweren dat de pragmatische poëtica met het einde van de negentiende eeuw zo goed als uitgestorven was, krijgt hier het tegenargument op een presenteerblaadje.

Omdat het persoonlijke politiek is, kan het politiek geëngageerde doel van de schrijfsters in de jaren zeventig het best bereikt worden door het schrijven van 'realistische' literatuur – literatuur waarin herkenbare en geloofwaardige representaties van een wereld worden gegeven en waarin niet of nauwelijks wordt geëxperimenteerd met de verhaalvorm. Maar op welke manier geven deze auteurs het realisme vorm? En waarom kiezen ze voor deze verhaalvorm – die door sommige critici en literatuurbeschouwers als achterhaald wordt beschouwd?

Ik wil dit illustreren aan de hand van twee – overigens sterk verschillende – kernteksten uit de feministische literatuur van de jaren zeventig: Anja Meulenbelts *De schaamte voorbij* (1976) en Hannes Meinkema's *En dan is er koffie* (1976). Ondanks de onderlinge verschillen staat in de poëtica's van beide auteurs het begrip 'herkenning' (door inleving of identificatie) centraal. Maaike Meijer (1993: 822) zegt daarover het volgende:

> Meulenbelt biedt haar personage "Anja" nadrukkelijk aan als identificatiefiguur, door haar ervaringen te veralgemenen, en te vergelijken met de belevenissen en interpretaties van andere vrouwen. Identificatie wordt gestimuleerd door het "echt gebeurde" van het beschrevene. *De schaamte voorbij* nodigt uit tot het adopteren – door de lezeres – van deze visie, tot het begrijpen van de eigen ervaringen in dit feministisch licht.

De schaamte voorbij wordt verteld door een ik-verteller, die de naam Anja Meulenbelt draagt. In de tekst wordt herhaaldelijk verwezen naar elementen uit het leven van de auteur. Daarmee is de roman een 'autobiografie'. Dat is de roman ook omdat hij het verhaal bevat van de *Bildung* van de hoofdpersoon. Wat de tekst verteltechnisch interessant maakt, is dat er sprake is van drie verschillende vertelniveaus die in de onvoltooid tegenwoordige tijd worden verteld. Het hoogste vertelniveau vinden we in het allerlaatste hoofdstuk, dat gedateerd is op 21 april 1976.[1] In dat laatste hoofdstuk reflecteert de ik-figuur op het boek dat zij in 1975 geschreven heeft en dat zij in de negen (!) maanden tussen augustus 1975 en april 1976 heeft uitgetikt en omgewerkt.

Die tekst bestaat uit twee vertelniveaus: in verschillende passages onder de titel Gordes 1-15 vertelt de ik-figuur over haar vakantie met Hans in het Franse plaatsje Gordes. Daar schrijft ze het boek en reflecteert ze op datgene wat ze aan het schrijven is én op haar relatie met Hans. Tussen de Gordes-passages in staan allerlei hoofdstukken, verdeeld over drie delen, waarin de ik-figuur haar leven vertelt: de opvoeding, de zwangerschap als tiener, het huwelijk op jonge leeftijd, haar tweede huwelijk, haar leven met zoon Armin, het studeren in Amsterdam, haar werkzaamheden in feministisch-socialistische bewegingen, het ontdekken van vrouwen met dezelfde ervaringen, het daarbij horende oprichten van praatgroepen en haar buitenechtelijke relatie met Ton (de man van Anna) die er uiteindelijk toe leidt dat zij Anna ontmoet, de vrouw met wie zij haar eerste serieuze lesbische relatie heeft. Het is een verhaal dat vooral draait om de vele relaties die Anja heeft met allerlei mannen (waarmee ze maar zelden naar tevredenheid het bed deelt) en de ontdekking van 'andere vrouwen', in de eerste plaats als mensen met dezelfde ervaringen waarmee gepraat kan worden, en in de tweede plaats als mogelijke liefdespartner.

Onderweg in het verhaal komen er herhaaldelijk momenten van inzicht. Aan het einde van het tweede deel, is de lezer(es) getuige van een doorbraak. We

ontwaren de eerste sporen van 'bewustwording' bij Anja wanneer zij merkt dat ze haar ervaringen kan delen. Ze leest een tekst van Shulamith Firestone over de schaduwzijden van de seksuele revolutie (Meulenbelt, 1976: 141):

> We kunnen beter seksuele relaties opbouwen met onszelf en onszelf bevredigen, ons er bij neerleggen dat seks met iemand anders niet ons is weggelegd.
>
> Ik huil. Om de hardheid waarmee het er staat. Er is geen prins op het witte paard. Er is geen oplossing. Maar ik ben de enige niet die worstelt met dezelfde dillema's.
>
> Ik ben niet alleen.
>
> Ik ben niet alleen.
>
> Ik ben niet alleen.

De schaamte voorbij heeft, anders dan de titel wellicht doet vermoeden, niet echt een overwinning als eindpunt. Het personage Anja blijft angstig, aarzelend en ongelukkig, al heeft ze dan ontdekt dat andere vrouwen hetzelfde doormaken. De moeite die zij heeft met het verbreken van haar relatie met Hans, geeft al aan dat zij nog altijd dezelfde relationele problemen heeft. Zoals ook haar twijfels over haar moederschap illustreren dat zij nog allerminst tevreden is met haar identiteit. Het eindpunt van het boek is dan ook eerder aarzelend dan jubelend (Meulenbelt, 1976: 285):

> Oplossingen, ik heb geen oplossingen. Ze zijn er nog niet. Maar ik leef, zie vrouwen om me heen wakker worden. Mijn wereld wordt steeds bewoonbaarder.

Aan het einde van de roman blijkt dat er in dit boek weliswaar geen individuele overwinning is geboekt, maar dat het ontdekken van 'de vrouwen' als gemeenschap van belang is (Meulenbelt, 1976: 291):

> Wie denkt dat dit alles was, één vrouw die zich aan haar schaamte heeft ontworsteld, één unieke geschiedenis los van alle andere, die heeft het niet goed begrepen. Als vriendschap zo eenvoudig is dan heb ik te weinig gezegd.

Ute Langner (2002) schreef een mooie dissertatie over het werk van schrijvende feministen in de jaren zeventig. Zij ziet in *De schaamte voorbij* de literaire verbeelding ('Verarbeitung') van het 'ervaringsconcept' dat werd ontwikkeld in het politiek-maatschappelijke fenomeen van de 'praatgroepen' (103-112). Voor wie het niet meer weet: in 'praatgroepen' kwamen vrouwen bij elkaar om de leuze 'het persoonlijke is politiek' in de praktijk te brengen. Zij wisselden ervaringen uit. Centraal staat daarbij de trits: ervaring – herkenning – bewustwording. Het verwoorden van de eigen ervaring én het herkennen van de ervaringen van andere vrouwen, leidt ertoe dat vrouwen zich bewust worden van hun onderdrukte positie in de samenleving.

Langner ziet het plot van *De schaamte voorbij* als een ontwikkelingsproces. Hoofdpersonage en ik-vertelster Anja begint als een naïeve vrouw, maar ontwikkelt een feministische bewustzijn en kiest voor een lesbische levensvorm. Ze wordt seksueel bewust én politiek bewust. In de roman ervaart ze herhaaldelijk een frictie tussen haar individuele ervaring (het persoonlijke) en haar positie als representante van een groep (de politiek). De oplossing ligt in 'zichtbaar worden'. Door haar verhaal als boek te publiceren, wordt haar individuele ervaring tot een identificatiemodel. Zij maakt haar ik-ervaring tot een wij-ervaring (96-102).

Het ontwikkelingsproces van Anja maakt duidelijk hoe deze roman wil functioneren naar het model van een literaire 'praatgroep'. Meulenbelt wil in haar werk authentieke ervaringen verwoorden (hetzij autobiografisch, hetzij fictioneel) die door lezeressen herkend moeten kunnen worden. Die herkenning leidt dan tot 'bewustwording' of 'bewustmaking': lezeressen worden zich bewust van hun positie als vrouw. Zij zien in hoe zij geconditioneerd zijn door de patriarchale burgerlijk-kapitalistische ideologie en hoe zeer zij de daarbij horende waarden verinnerlijkt hebben. Door de herkenning krijgen zij het inzicht dat zij niet alleen staan, maar dat er veel meer vrouwen zijn die hetzelfde doormaken. De individuele ervaring wordt daarmee een 'collectieve vrouwelijke ervaring'. Hoe we ons deze vorm van 'herkennend lezen' moeten voorstellen, kan ik illustreren met Meulenbelts verslag (in Costera Meijer, 1996: 224) van haar lezing van Kate Milletts *Flying* (1975):

> Wanneer ze vertelt over haar bi-sexualiteit is dat voor mij volstrekt herkenbaar, ik ben het zelf. Haar ervaringen in de beweging lijken op de mijne. Eigenlijk is het nog steeds hetzelfde effekt als de eerste praatgroepen hadden: "Opeens wist ik dat ik niet gek was. Ik heb altijd gedacht dat ik de enige was, nu niet meer."

Meulenbelt kiest voor de vorm van de 'autobiografie'. Ze vertelt het verhaal van haar leven en presenteert dat als een verhaal dat begint in onwetendheid en naïviteit en dat eindigt bij bewustwording. Het verhaal doet in de verte denken aan modernistische romans als *Het land van herkomst* (Du Perron, 1935) of *Eva* (Van Bruggen, 1927) waarin auteurs de chaos van hun leven in een zinvol verband proberen te brengen. Ook is het in verband gebracht met het bekentenisproza van Gerard Reve (*Nader tot U*, 1966, *Op weg naar het einde*, 1963). Het verschilt van al deze voorbeelden, omdat het de stilistische en compositorische complexiteit van die teksten ontbeert. Dat kan ook niet anders, want het vertelde verhaal moet herkenbaar zijn voor een groot publiek. Niet het individuele leven van één persoon staat centraal, maar het voorbeeld voor andere vrouwen. Het lijkt mij dan ook het beste de roman te typeren als 'autobiografisch realistisch'.

En dan is er koffie (Meinkema, 1976) is een heel ander boek. In dit fictionele verhaal wordt een week beschreven uit het leven van een sterk versplinterde familie. Zo ongeveer volgens het procédé van *De avonden* (Reve, 1947), een

hoofdstuk per dag, van maandag tot zondag, volgen we het leven van een uiteenvallend gezin. De roman eindigt met het verjaardagsfeest van Jacques, de vader van het gezin. In dat laatste hoofdstuk komen de verschillende leden van de familie, die we daarvoor telkens apart hebben leren kennen, samen in één ruimte. Het perspectief kan men typeren als 'multiple selective omniscience' ofwel: meervoudig personaal. Er zijn acht personages die focaliseren. Ieder hoofdstuk – en dus iedere dag van de week – volgen we vanuit het perspectief van meerdere personages. Hierdoor wordt de roman een relaas van wat de familieleden (en enkele bijpersonages) tijdens de hele week – die natuurlijk 'het dagelijks leven' uitdrukt – bezighoudt. Zij hebben verschillende visies op elkaar en beleven de gedeelde verjaardag zeer uiteenlopend. Wat daarbij opvalt, is dat zij niet het bewustzijn hebben dat de (onzichtbare) verteller wél heeft. De personages worden bekeken 'in hun ellende'. Er wordt getoond hoe de personages gebukt gaan onder hun maatschappelijke rol, maar zij zijn zich er zelf niet of nauwelijks van bewust. Er wordt in deze tekst bewust distantie gecreëerd tussen het normen- en waardecomplex dat de tekst lijkt te willen uitdrukken en de gedachtes en overwegingen van de personages over hun eigen situatie. Hierdoor krijgt de tekst een ironische dimensie.[2]

Het belangrijkste personage is dochter Rosa, de passages waarin zij focaliseert (18), nemen de meeste pagina's in. Zij woont in een studentenstad en leeft een vrij losbandig studentenleven – veel *sex, drugs en rock'n'roll*, zal ik maar zeggen. Naast haar onprettige gevoelens jegens het thuisfront en haar vervelende ervaringen als lerares Nederlands, krijgen we veel gemijmer mee over haar knipperlichtrelatie met hippie Douwe, die er niet voor terugdeinst om zijn aandacht zo nu en dan te verplaatsen naar studente Louise. Verder zijn er haar zusje Arja, die nog thuis woont en worstelt met ontluikende lesboseksuele gevoelens, broer Jaap, die net als vader arts wil worden en zijn vriendin Josien, die met hem samen woont, daar zo nu en dan over twijfelt, maar toch het liefst burgerlijk en braaf is. Moeder Cora is een gescheiden vrouw die Rosa uit een vorig huwelijk heeft 'overgehouden' en zich nu schikt onder de tirannie van huisarts en vader Jacques, die zich het liefst van helemaal niemand wat aantrekt. Eigenlijk heeft hij een hekel aan zo ongeveer al zijn kinderen.

Als 'herkenbaarheid' één van de basiskenmerken is van feministische literatuur, dan is deze roman een prototype. De verschillende focaliserende vrouwelijke personages (Rosa, Arja, Josien, Cora en Louise) reflecteren allemaal op alledaagse problemen die het leven van een vrouw in de jaren zestig kenmerkten. Het zijn allemaal eenzame personages, Arja in het bijzonder: "Dus er is niemand. Daar komt het op neer. Er is niemand" (Meinkema, 1976: 88).

Hoewel het nergens expliciet gezegd wordt, is al snel duidelijk dat Arja verliefd is op haar vroegere lerares Marion. Zij staat met haar lesboseksuele gevoelens alleen. Haar familieleden denken allemaal dat ze frigide is en haar beste

vriendin Meta gaat trouwen – natuurlijk omdat ze zwanger is – en is alleen maar daar mee bezig. Zowel halfzus Rosa als vader Jacques denken (en spreken) zeer negatief over Arja 'als iemand die nog niets van seksualiteit weet'.

Rosa op haar beurt leeft weliswaar een zeer vrij leven – niet getrouwd, losgemaakt van haar dorpse familie – maar worstelt met de problematiek die dat vrijzijn met zich meebrengt. Bovendien maakt zij zich in haar verliefdheid toch weer afhankelijk van een man. In het personage Rosa zien we de worsteling van iemand die zich losmaakt van de eigen familie (Meinkema, 1976: 155):

> Ze kan het van zichzelf niet uitstaan. Die hele rotfamilie zou haar niets moeten kunnen schelen, geen moer.
>
> En toch doet het pijn.
>
> Bij ze horen zou rampzalig zijn.
>
> Uitgekotst worden is erger.

Via deze vrouwelijke personages wordt er een scala aan problemen voor het voetlicht gebracht: ongewenste zwangerschap die leidt tot een huwelijk (Meta) of tot een abortus (Josien), een gescheiden vrouw (Cora) die zich, uit schuldgevoel zo lijkt het, afhankelijk heeft gemaakt van een dominante huisarts. Alle vrouwen in deze roman zijn in zekere zin typen, al maken zij stuk voor stuk een geestelijke ontwikkeling door waar de lezer getuige van is. Samen representeren zij het dagelijks leven van een vrouw in de jaren zeventig. Hiermee biedt Meinkema mogelijkheden tot inleving voor verschillende vrouwen: ongelukkig getrouwde huisvrouwen, met seksualiteit worstelende jonge meisjes en losgeslagen studentes die de lasten en lusten van de seksuele revolutie moeten ondergaan.

De mannelijke personages komen er niet best vanaf. Zij dienen eigenlijk alleen maar als negatief tegenbeeld en als personificatie van het burgerlijke patriarchaat. Broer Jaap is een kloon van zijn vader: hij wil ook arts worden en ziet in Josien dan ook eerst en vooral een representatieve partner die zijn huishouden kan doen. Beide mannelijke personages lezen liefst de krant als zij thuiskomen en ergeren zich aan hun echtgenotes als die iets vertellen over hun dag. De boodschap is duidelijk: voor deze mannen is hun vrouw niet meer dan een sloof die maar het beste bij het aanrecht kan vertoeven. In het bijzonder geldt dat voor Jacques die pas in het laatste hoofdstuk voor het eerst focaliseert. Door die perspectiefwisseling wordt voor de lezer duidelijk hoe illusoir het beeld is dat Jaap en Arja van hun vader hebben (Meinkema, 1976: 145):

> Arja heeft een pappiecomplex. Dat zit 'm daar met een volle mond aan te kijken alsof ze iets op d'r lever heeft maar d'r niet mee voor de dag durft te komen, omdat ie immers jarig is. Nu hij erover nadenkt, gisteren had ze ook al zoiets, zo'n problematische blik in d'r ogen. Dat moet er nog bijkomen dat is precies wat 'm nog ontbreekt: emoties.

> Gisteravond Cora huilen in bed omdat ze d'r zo tegenop zag. Waarom organiseer je die onzin dan? vroeg ie. Voor jou. Hij had 'r gespaard, hij had 'r niet uitgelegd dat dat nergens op sloeg. Voor hem, jawel. Voor d'r eigen gefrustreerde familiegevoel, daarvoor. Alle kuikens bij elkaar en dan spelen we dat we net een echt kippenhok zijn met z'n allen.

En dan is er koffie (Meinkema, 1976) is een feministische roman omdat alle aandacht er in uitgaat naar het herkenbaar in beeld brengen van de alledaagse problemen van vrouwen in de jaren zestig, en daarbij benadrukken dat de mannen (i.c. Jaap en Jacques) daarbij nog altijd een onderdrukkende rol spelen. Aan de roman blijkt uiteindelijk een vrij eenvoudig schema ten grondslag te liggen: de twee mannen representeren het patriarchaat, de vrouwen verbeelden de onderdrukte in al haar facetten. Meinkema wil de lezer niet confronteren met de complexe psychologische problemen van de verschillende personages. Nee, ze wil niets meer en niets minder dan het literair verbeelden van een maatschappelijke toestand, maar dan zodanig dat iedere lezer de inherente slechtheid van die toestand onmiddellijk herkent.

Bij Meulenbelt zien we een vorm van autobiografisch realisme en bij Meinkema kunnen we eerder spreken over ironisch realisme. Hoe moeten we de teksten van deze feministische schrijfsters literair-historisch positioneren? Gek genoeg sluiten Meulenbelt en Meinkema aan bij misschien wel de breedste stroming in de literatuur van de jaren zeventig, bij wat Rob Schouten (1986: 22) noemt het 'realistisch-anekdotisch doe-maar-gewoonproza'. Dit realistische proza uit de jaren zeventig heeft verschillende kenmerken waarvan autobiografisch schrijven en ironisch schrijven wel de belangrijkste zijn. Met haar autobiografisch realisme bevindt Meulenbelt zich in hetzelfde kamp als Maarten 't Hart en Jeroen Brouwers, wier werk negatief wordt bestempeld als 'subjektivisme' (Mertens, 1979). Meinkema bevindt zich met haar ironisch realisme ook in dat kamp, waar naast 't Hart ook F. B. Hotz, Maarten Biesheuvel, Heere Heeresma en Mensje van Keulen zich bevinden. Op een globaler niveau lijken beide romans zich bezig te houden met wat Ruiter en Smulders (1996: 317) *terugschrijven* noemen:

> In hun werk creëerden de Zeventigers iets nieuws: de jaren-zeventig-perceptie van de jaren vijftig. Ze beschrijven niet de jaren vijftig, maar uitsluitend hoe deze periode eruitziet in het licht van de culturele transformatie, die daarna heeft plaatsgevonden.

Je zou kunnen zeggen dat in het realistische proza uit de jaren zeventig het 'trauma' van de culturele transformatie in het decennium ervoor literair verwerkt wordt. Dat literair verwerken van het 'grote culturele drama van ver- en ontzuiling' gebeurt niet alleen in het werk van de zeventigers en dat van de feministische schrijfsters, maar ook in het werk van andere realistische auteurs waar-

onder, en dat is opmerkelijk, *Maatstaf*-prozaïsten als Maarten 't Hart, F. B. Hotz en Maarten Biesheuvel. Zoals het ook opmerkelijk is dat feministische *angehauchte* schrijfsters als Ethel Portnoy en Mensje van Keulen in *Chryssalis* én in *Maatstaf* publiceren.

De feministische schrijfsters met hun pragmatisch-politieke opvattingen over literatuur en maatschappij en de notoire 'anti-feministen' met hun – wat ik zal noemen – 'esthetisch-democratische' ideeën bedienen zich van overeenkomstige formele en inhoudelijke kenmerken. Blijkbaar kunnen auteurs die een diametraal tegengestelde ideologische positie innemen, een poëtica verwoorden die vrijwel identiek is. Wat is dat voor poëtica die Hannes Meinkema samenbrengt met Maarten 't Hart? Laten we eens kijken naar hoe deze verschillende auteurs het realisme invullen. In hoeverre lijken de teksten van Meulenbelt en Meinkema op die van andere realistische auteurs?

Ik begin met de laatste vraag. Ik gebruik Maarten 't Hart als 'illustratiemateriaal', maar had evengoed kunnen putten uit het werk van de andere genoemde *Maatstaf*-auteurs. Het werk van Maarten 't Hart benadert dat van Meulenbelt en Meinkema nogal sterk. Waar Meulenbelt in *De schaamte voorbij* (1976) de ontwikkeling schetst van een jonge vrouw die moeite heeft met relaties, met seksualiteit en die uiteindelijk onder meer haar lesboseksuele identiteit ontdekt, zo schetst 't Hart in zijn debuutroman *Stenen voor een ransuil* (1971) het verhaal van een homoseksuele jongen in een christelijk milieu. We volgen de lange weg van vertwijfeling, via een voorzichtige 'coming out', naar zelfacceptatie. Het al dan niet 'anders zijn' van de jongen is in zekere zin verwant aan het 'anders zijn' dat de ik-figuur uit Meulenbelts roman ervaart. Meneer Brikke, de organist die de jonge Ammer Stol inwijdt in de klassieke muziek, spreekt al in het begin van de roman in verkapte termen over homoseksualiteit.

De homoseksuele Brikke is gefascineerd door de jonge Ammer – die hij enkele keren betast en aan wie hij tot twee keer toe vraagt om zijn broekje naar beneden te doen. In Ammer ziet hij een 'Cherubino' zoals die voorkomt in één van Mozarts liederen. 'Het is een sopraan die voor jongen speelt maar eigenlijk toch een meisje is.' Daar komt het zo ongeveer op neer ('t Hart, 1971: 38):

> Het is een meisje, zie je, het is liefde, die niet normaal is, nee wel normaal, wel normaal. Zij houdt van de gravin en de gravin houdt van haar, het is een echte liefde van twee vrouwen voor elkaar. Ja, dat begrijp je niet, nog niet, maar je zult het begrijpen, nietwaar, dat een ouder iemand van een jonger iemand houdt en omgekeerd [...] Ze houden van elkaar, maar er kan niets gebeuren, iedereen staat ze in de weg om van elkaar te houden en als ze toch van elkaar houden, zijn er dadelijk honderd, duizend mensen die zeggen dat het niet mag, dat het tegennatuurlijk is, terwijl het echt is en zuiver en gewoon menselijk en helemaal niet onnatuurlijk, maar heel natuurlijk, natuurlijk.

Vanaf dat moment spelen de noties (on)gezond zijn, schuld en zonde een belangrijke rol in het verhaal. In het tweede deel – vanuit het perspectief van Ammers studievriend Jakob Valler – blijkt dat Ammer homoseksueel is. Tijdens een gezamenlijke vakantie vraagt Valler zich voortdurend af hoe het nu zit met Ammers homoseksualiteit, tot die een zeer voorzichtige coming out heeft. Valler vlucht onmiddellijk weg, bang als hij is dat Ammer verliefd op hém is.

Een andere roman van 't Hart, *De droomkoningin* (1980), is te lezen als een literair onderzoek naar de voors en tegens van 'het huwelijk'. In deze roman verkeert muziekcriticus Metten Anker in een staat van verwarring omdat hij zijn vrouw heeft bedrogen – een verwarring die verbeeld wordt door een nachtelijke dwaling door een volkstuinencomplex. Herinneringen aan de vrouwen in zijn leven, de beginperiode met zijn echtgenote en het vreemdgaan verhinderen hem een uitweg te vinden uit dit labyrint. In de roman worden verschillende opvattingen over het huwelijk tegenover elkaar geplaatst, zonder dat er een duidelijke keuze wordt gemaakt.

Dit verhaal wordt verteld door ik-figuur Metten Anker die sterke twijfels heeft aan zijn huwelijk met violiste Renske. Aan het begin van de roman verlaat hij het huisje van muziekcritica Angela Groot-Enzerink in het volkstuinencomplex. Allengs wordt duidelijk dat Metten in dat huisje zijn vrouw heeft bedrogen. Hij zoekt de weg terug naar huis, maar verdwaalt terwijl hij herinneringen ophaalt aan alle vrouwen in zijn leven. In het complex ontmoet hij een jurist aan wie hij vertelt over zijn huwelijk, zonder zijn vreemdgaan op te biechten. Metten vertelt over zijn kennismaking met Renske, het verloop van hun relatie en vooral de problemen met haar streng christelijke ouders die hem in eerste instantie geen goede partij vonden en die, toen de relatie maar aan bleef houden, herhaaldelijk aandrongen op een huwelijk en op kinderen. Uiteindelijk blijkt Renske een vrijgevochten en zelfstandige violiste die haar leven niet wil opofferen aan kinderen – ze weigert. Metten en Renske trouwen wel, maar kinderen komen er niet. En er ontstaat frictie. Ze blijken erg van elkaar te verschillen en Metten ergert zich aan allerlei kleine dingen ('t Hart, 1980: 129):

> [...] - zou het waar zijn? Zouden alle vrouwen zijn zoals zij is, nu eens vrolijk en geestig, dan weer prikkelbaar en humeurig, zonder dat te voorspellen valt wanneer het goede humeur zal wijken voor een slechte luim?

Metten twijfelt er aan of zij wel echt van hem houdt, maar Renske laat er geen twijfel over bestaan. Zij heeft lang gezocht naar haar toekomstige echtgenoot en hij is de ware geworden: "Al die mensen die weer gaan scheiden hebben de verkeerde genomen, hebben niet afgewacht" ('t Hart, 1980: 131).

De jurist waarmee Metten praat, wacht op een echtelijk drama, maar dat komt niet. Het blijft bij kleine ergernissen, die volgens de jurist niet belangrijk zijn. Uiteindelijk concludeert hij dat er met dit huwelijk niets mis is, maar dat komt

vooral omdat Metten verzwijgt wat zich de afgelopen dag en nacht heeft afgespeeld: hoe hij Angela ontmoet bij een persbijeenkomst, met haar aan de praat raakt en, licht aangeschoten, met haar meegaat. Natuurlijk eindigt dit alles in een wilde liefdesscène, die Metten het idee geeft 'dat er werkelijk een vrouw bestaat die het verlangen naar alle anderen kan stillen'. Het is Angela zelf die hem dit idee uit het hoofd praat ('t Hart, 1980: 194):

> Och, degeen waarmee je trouwt hoeft niet altijd degeen te zijn met wie je het best kan vrijen, je trouwt tenslotte niet om het vrijen, je trouwt omdat je in je leven één persoon nodig hebt aan wie je je ook in je slechtste momenten kan tonen zonder dat die ander wegloopt.

Metten komt er niet echt uit. Als hij uiteindelijk naar huis loopt, voert hij een innerlijke dialoog. Aan de ene kant houdt hij zichzelf voor dat ook met Angela de sleur de liefde zal vernietigen en dat zijn liefde voor Renske op een veel 'hoger' principe is gebaseerd, namelijk zijn maniakale liefde voor de muziek van Bach die zij zo mooi kan vertolken. Aan de andere kant heeft hij nu de overtuiging dat het 'kunnen vrijen' van groot belang is in een relatie. Uiteindelijk eindigt dit boek met een wat vage scène die naar mijn idee wil zeggen dat Metten uiteindelijk kiest voor zijn huwelijk met Renske en zijn verlangen naar het 'vrijen' aan de kant schuift. Hij vindt het antwoord in de roman *Dokter Glas* van Hjalmar Söderberg. Daarin converseren drie heren over wat het belangrijkste is in een vrouw, waarop het antwoord van de laatste luidt: "dat ze van me houdt" ('t Hart, 1980: 212):

> Ik bukte mij, ik had beide handen nodig om de losse bladzijden en katernen weer op te rapen en samen te voegen tot één boek, voor ik het kon terugzetten in de kast.

Metten is er uiteindelijk in geslaagd om van zijn huwelijk een zinvol en coherent verhaal te maken.

Deze roman is de literaire verbeelding van een maatschappelijk probleem dat ook in *De schaamte voorbij* (Meulenbelt, 1976) aan de orde komt: de schaduwkanten van het 'traditionele' huwelijk. In Meulenbelts roman is er sprake van een driehoeksverhouding waarin naast Anja, haar minnaar en haar latere minnares Anna een rol spelen. Daarmee wordt geïllustreerd hoe het traditionele huwelijk onder druk komt te staan doordat Anna zich bewust wordt van haar lesboseksuele kant. Uiteindelijk echter kiest Anna tóch voor haar echtgenoot, en blijft Anja alleen achter. Een zelfde eenzaamheid vinden we bij Metten Anker, die na een nacht dwalen en denken zijn vrouw verkiest boven zijn maîtresse.

Niet alleen thematisch, maar ook literair-technisch lijkt het werk van 't Hart op dat van Meulenbelt. Anja uit *De schaamte voorbij* (1976) en Metten uit *De droomkoningin* (1980) zijn allebei ik-vertellers. Zij creëren in de tekst een verhaal over hun verleden. Het vertellen van het verleden en het reflecteren daarop in het vertelheden lopen telkens door elkaar. In beide gevallen gaat het om personages die in een fase van verwarring in het verleden graven om 'het verhaal' rond te krijgen, wat

in beide gevallen lukt. Anja maakt haar boek af, Metten sluit aan het einde van de roman het boek dat hij op de grond vindt. Hoe *De droomkoningin* besluit hebben we zojuist gezien en in *De schaamte voorbij* lezen we (Meulenbelt, 1976: 283-284):

> Het laatste hoofdstuk. Negen maanden heb ik erover gedaan om deze stapel papier vol te tikken, 271 velletjes. [...] Een evaluatie van mijn leven waarbij ik terechtkwam in donkere hoekjes die ik al was vergeten, oud gevoel dat ik met de andere troep onder het kleed had geveegd en dat nu te voorschijn kwam.

Hoofdpersoon Ammer Stol uit *Stenen voor een ransuil* doet niet alleen denken aan Meulenbelts Anja, maar lijkt evengoed op Rosa en Arja uit *En dan is er koffie*. Jonge mensen die moeite hebben met het milieu waaruit ze voortkomen, in het geval van 't Hart is dat een streng gereformeerd gezin waarvan de vader dominee is. De volgende uitspraak van Ammer brengt de eerder geciteerde verzuchting van Rosa uit Meinkema's boek in herinnering ('t Hart, 1971: 155):

> Morgen vertrek ik naar Leiden. Ik blijf niet langer bij mijn krankzinnige moeder en mijn gemartelde vader. Ik denk aan de afgelopen dagen. Met mijn vader kan ik geen gesprek voeren omdat ik medelijden met hem heb, met mijn moeder en zuster heb ik steeds ruzie gehad, wat natuurlijk wel een zeker contact is, maar een heel slecht contact.

Hoewel de rollen in dit gezin anders liggen (de moeder wordt neergezet als de godsdienstige tiran, die de zwakke vader domineert) dan in het gezin uit *En dan is er koffie* (Meinkema, 1976), zijn er parallellen tussen de hoofdpersonen. Het zijn jonge mensen uit de babyboomgeneratie die in conflict komen met hun omgeving – en dan vooral de ouders. Het is de literaire verwerking van wat Righart (1995) 'de dubbele generatiecrisis' in de jaren zestig noemt. De waarden van de oude generatie (zuinigheid, bescheidenheid en christendom) komen in botsing met de vrijere moraal van de jeugd (mondigheid, secularisering en ook een nieuw denken over seksualiteit). Niet alleen de jongeren (Ammer Stol, Rosa, Arja), maar ook de ouderen (Brikke, de vader van Ammer Stol en de moeder van Rosa) leven in twee werelden.

Meulenbelt en Meinkema vertrekken vanuit een feministische literatuuropvatting en komen van daaruit bij een vorm van realisme die herkenbaarheid wil nastreven. Om die reden komen er in hun werk eigentijdse personages voor die met eigentijdse problemen worstelen. 't Harts literatuuropvatting heeft geen duidelijke politieke verankering, al is hij er wel op gericht om literatuur te schrijven die niet slechts door een academische elite gelezen kan worden.[3] Hij pleit regelmatig voor leesbaarheid voor de 'gewone lezer'. Vanuit die literatuuropvatting komt hij tot een vorm van realisme waarin veel herkenbaarheid te vinden is. Ook hier eigentijdse personages die met eigentijdse problemen worstelen, waarvan secularisering en verwarring rondom seksuele identiteit een belangrijke rol spelen.

Het werk van Meulenbelt, Meinkema en 't Hart is verwant omdat de auteurs bewust kiezen voor een *mimetische* literatuuropvatting – in het werk wordt een

geloofwaardige en herkenbare wereld gecreëerd. Ook behandelen ze overeenkomstige thema's: veranderend denken over 'het huwelijk', 'het gezin' en het verwerken van de culturele transformatie die sinds de jaren zestig Nederland diepgaand aan het veranderen is. Verder ligt aan beide literatuuropvattingen de gedachte ten grondslag dat de auteur in de eerste plaats 'gelezen' wil worden.'t Hart pleit voor wat hij noemt 'leesbare teksten' (versus 'academistische' teksten), Meulenbelt vraagt om 'herkenbare' teksten. De beide schrijversgroepen delen niet alleen de voorkeur voor realistische literatuur, maar hebben ook op ideologisch vlak raakvlakken. Bij beide groepen is de gedachte dat literatuur moet emanciperen. Bij 't Hart c.s. gaat het daarbij om wat zij noemen 'de gewone lezer' en bij Meulenbelt en Meinkema gaat het om de 'vrouwelijke lezer'. Alles bij elkaar zijn er nogal wat overeenkomsten tussen de twee schrijversgroepen. Het wordt hoe langer hoe moeilijker om te begrijpen dat juist déze twee groepen zo vijandig tegenover elkaar komen te staan in de jaren zeventig...

Ik besluit mijn verhaal met een voorzichtig antwoord op die laatste vraag. Er is namelijk één groot verschil tussen de twee poëtica's. Het is duidelijk dat beide schrijversgroepen geëngageerd zijn, maar zij denken *anders* over de verhouding tussen literatuur en engagement. Maarten 't Hart stelt zijn eigen literaire werk in dienst van 'de grote literatuur'. Het is zijn overtuigde liefde voor de schoonheid van die literatuur en zijn geloof in de emanciperende kracht ervan die ten grondslag ligt aan het geëngageerde element in zijn literatuuropvatting. Feministische schrijfsters echter stellen hun literatuur niet in dienst van een *literair* ideaal, maar van een *politiek-maatschappelijk* ideaal. Bij hen gaat het leven boven de literatuur.

Het verschil kan herleid worden tot een andere opvatting over het maatschappelijk functioneren van literatuur: waar 't Hart c.s. hun engagement in dienst stellen van de literatuur, daar maken Meulenbelt c.s. hun literatuur ondergeschikt aan hun engagement. Met die literaire houding plegen de feministen in de ogen van 't Hart hoogverraad aan het allerhoogste: de Literatuur. En als er dan ook nog eens vanuit feministisch perspectief (door onder meer Andreas Burnier en Hannemieke Stamperius, alias Hannes Meinkema) op 'De Canon' geschoten wordt, is voor 't Hart en zijn literatuurminnende vrienden de maat vol. Het is ongetwijfeld de ergernis geweest over de in hun ogen grove veronachtzaming van de literatuur die verschillende *Maatstaf*-auteurs, 't Hart en Komrij voorop, hun pen in het gif deed dopen. De feministische schrijfsters op hun beurt stelden zich teweer tegen het wat al te grote gemak waarmee hun tegenstrevers voorbij gingen aan de maatschappelijke problemen die het hart vormen van hun poëticale opvattingen. Deze wederzijdse ergernissen zorgden er voor dat beide schrijversgroepen uiteindelijk blind bleven voor wat zij gemeenschappelijk hadden.

Universiteit van Tilburg / Vrije Universiteit Amsterdam

Bibliografie

Bax, S. 2004. Vorm is als het wiel van een auto. Over realisme, postmodernisme en commercialisering in Nederlandse literatuur uit de jaren zeventig. *Nederlandse letterkunde* 9 (4): 361-379.

Costera Meijer, I. 1996. *Het persoonlijke wordt politiek. Feministische bewustwording in Nederland 1965-1980.* Amsterdam: Het Spinhuis.

Du Perron, E. 1935. *Het land van herkomst.* Amsterdam: Querido.

Hutcheon, L. 1994. *Irony's edge. The theory and politics of irony.* London en New York: Routledge.

Langner, U. 2002. *Zwischen Politik und Kunst. Feministische Literatur in den Niederlanden – die siebziger Jahre.* Münster: Waxmann.

Meijer, M. 1993. 15 oktober 1976. Anja Meulenbelt publiceert 'De schaamte voorbij'. De tweede feministische golf en de literatuur. In: M. A. Schenkeveld – Van der Dussen (red.). *Nederlandse literatuur. Een geschiedenis.* Groningen: Martinus Nijhoff Uitgevers: 819-824.

Meinkema, H. 1985. Plot. In: A. Meulenbelt, (samenst.). *Wie weegt de woorden. De auteur en haar werk.* Amsterdam: Feministische Uitgeverij Sara: 193-215.

Meinkema, H. 1976. *En dan is er koffie.* Amsterdam: Elsevier.

Mertens, A. 1979. Panoptikum. Het subjektivisties proza van de jaren zeventig. In: *Raster. Tijdschrift in boekvorm* 9: 100-108.

Meulenbelt, A. 1985. Meer dan één engel. In: A. Meulenbelt (samenst.). *Wie weegt de woorden. De auteur en haar werk.* Amsterdam: Feministische Uitgeverij Sara: 155-172.

Meulenbelt, A. 1976. *De schaamte voorbij.* Amsterdam: Van Gennep.

Righart, H. 1995. *De eindeloze jaren zestig. Geschiedenis van een generatieconflict.* Amsterdam: De Arbeiderspers.

Ruiter, F., en W. Smulders. 1996. *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840-1990.* Amsterdam: De Arbeiderspers.

Schenkeveld-van der Dussen. M. A. e.a. (reds.). 1993. *Nederlandse literatuur. Een geschiedenis.* Groningen: Martinus Nijhoff Uitgevers.

Schouten, D. 1986. La querelle des dames. De discussie over de vrouwelijke stem. In: T. van Deel, N Matsier en C. Offermans (reds.). *Het literair klimaat 1970-1985.* Amsterdam: De Bezige Bij: 121-130.

Schouten, R. 1986. Driestromenland. In: T. van Deel, N Matsier en C. Offermans (reds.). *Het literair klimaat 1970-1985.* Amsterdam: 9-29.

Snetselaar, M. 1987. *Chrysallis* 1978-1981. Leiden: Nijhoff.

't Hart, M. 1982. *De vrouw bestaat niet.* Amsterdam: De Arbeiderspers.

't Hart, M.1971. *Stenen voor een ransuil.* Amsterdam: De Arbeiderspers.

't Hart, M.1980. *De droomkoningin.* Amsterdam: De Arbeiderspers.

Van Bork, G. J. en N. Laan (reds.). 1986. *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis. Poëticale opvattingen in de Nederlandse literatuur.* Groningen: Wolters-Noordhoff.

Van Bruggen, Carry. 1927. *Eva.* Amsterdam: Querido.

Noten

1 Na dit hoofdstuk volgt nog een epiloog van één pagina, die van nog later datum zou kunnen zijn.

2 Zie Hutcheon 1994. Het is bij deze tekst overigens maar de vraag of de ironie als zodanig bedoeld is. Het gaat mij er hier om dat de tekst 'ironisch werkt' in het communicatieproces tussen tekst en lezer. De normen en waarden die aan de tekst kunnen worden toegeschreven zijn in de roman 'unsaid' en contrasteren met wat er wel gezegd wordt. Aan de spanning tussen die twee dimensies ontleent de roman naar mijn idee haar werking, en die werking valt binnen Hutcheons definitie van ironie.

3 Zie hierover: Bax 2004.

Deugnieten en leugenaars. Seksuele initiatie in Vlaams proza

Elke Brems

The roots-novel is considered to be a very important and even typical genre in Flemish literature. An important element in the genre is the idea of Bildung*: The narrator reconstructs his past by selecting crucial and exemplary episodes and anecdotes. The attention is thereby focused on 'first experiences'. One of those is sexual awakening, which plays an important role in the* Bildungsstories*. It is usually described by using a set of recognizable, conventional episodes and motives which makes the theme literary rather than anecdotic.* Bildung *as a narrative pattern and sexual awakening as a motive are typically male. In my article I focus on the novels of three male contemporary Flemish writers: Erwin Mortier, Tom Lanoye and Jef Geeraerts. I analyze how they use the well-known topoi and stereotypes but also how they comment on it and insert it into their own thematics and poetics.*

Vlaams proza

"Het gekoesterde ego" is de toepasselijke titel die de Vlaamse hoogleraar Anne Marie Musschoot geeft aan een bijdrage over de sterke opkomst van genealogisch-autobiografisch proza in Vlaanderen vanaf de jaren zeventig (Musschoot, 1999: 62-73). Zij verbindt het succes van dat literaire genre met een maatschappelijke tendens tot individualisering en zelfbetrokkenheid: "Op de euforie en het geloof in maatschappelijke verandering en betrokkenheid van de jaren zestig volgden desillusie, het teruggeworpen zijn op zichzelf, de zoektocht naar de eigen identiteit" (65). Ze haalt als één van de eerste voorbeelden de roman *Aantekeningen van een stambewaarder* aan van Walter van den Broeck (1977): "Van den Broeck bleek een variant te brengen van het uit de Verenigde Staten overgewaaide 'back-to-the-roots' fenomeen" (65). Ze ziet in Vlaanderen auteurs als Hugo Claus en Monika van Paemel dat rootsverhaal vormgeven als "een zoektocht naar de eigen identiteit en het eigen verleden (...) ingebed in het grotere geheel van de sociale en politieke geschiedenis" (65). Verderop noemt ze onder meer Eric de Kuyper als representatief voor "het 'nieuwe' autobiografische schrijven, waarin het graven naar het eigen verleden aanleiding geeft tot een suggestieve evocatie van een familiale, sociale en cultuurhistorische achtergrond." (66). De term "genealogisch proza" lijkt hier het best van toepassing: het gaat om proza dat zich bezighoudt met afstamming en herkomst.

Intussen wordt het genealogische proza in Vlaanderen zo druk beoefend dat in de literaire kritiek en bij heel wat lezers de term "Vlaams proza" vaak wordt gelijkgesteld met herinneringsproza dat volgens een vast stramien en in een al te herkenbare toonaard steeds weer dezelfde thema's en motieven behandelt: de jeugd van de verteller, de verbondenheid met de geboortestreek, de relatie met ouders en voorouders, de verhouding tot de moedertaal. In de kritiek komt dan de nadruk te liggen op de herkenbaarheid en de voorspelbaarheid. Zo verzucht de Nederlandse criticus Jacques Kruithof dat hij de ingrediënten van zulke Vlaamse romans moeiteloos kan voorspellen (1992):

> een roomse omgeving met alle wierookgeur en beklemming van dien; het plaatselijke 'vulgaire dialect' dat in de knel zit tussen het Hollands van de verteller en het Frans; betrekkelijke armoede; de traditionele school en de onvermijdelijke jeugdbeweging; het Vlaamse nationalisme, van provinciale snit; de ontluikende seksualiteit, die tegelijk verboden en aanlokkelijk is, kortom: overbekend repertoire.

Kruithof is daarmee zeker niet de enige die er zo'n clichébeeld van de Vlaamse literatuur, in casu het Vlaamse proza, op nahoudt (Brems, 2004: 260-270).

Zoals reeds gezegd herkent de literaire kritiek dat genealogische proza duidelijk als een soort van coherente literatuurvorm, als een genre dus. Dat de literaire kritiek de ganse Vlaamse prozaproductie tracht te reduceren tot dat genre is uiteraard volledig onterecht en is te wijten aan de drang tot etikettering en homogenisering die de literaire kritiek eigen is.

Het herkennen en erkennen van een genre is niet zonder gevaar. Zoals Dirk De Geest het uitdrukt: "de identificering van bepaalde generische patronen geeft noodzakelijk aanleiding tot een zekere miskenning – of op zijn minst toch reductie – van de tekst als een idiosyncratisch, onherhaalbaar semiotisch feit" (1989: 25). Het stuurt onze lectuur van een boek, wanneer wij bij aanvang menen met een typisch Vlaamse, dus genealogische roman, te maken hebben. In mijn onderzoek naar het genealogische proza in Vlaanderen tracht ik echter op een dynamischere manier met het genrebegrip om te gaan en aan te tonen dat dat prototype in geen enkele roman gestalte krijgt, maar dat integendeel juist elke nieuwe roman het genre een nieuwe invulling geeft en de grenzen ervan aantast en verschuift. Het genre is daardoor zeker geen afgesloten, homogene groep teksten, maar een beweeglijk corpus van romans die zich geenszins willen conformeren aan de verwachtingen van de lezers. Hugo Claus' *Het Verdriet van België* is daar een heel mooi voorbeeld van: aan de ene kant heeft die roman uit 1983 het genre van het genealogische proza geconsolideerd en status gegeven en aan de andere kant ondergraaft net die roman het hele genre door er niet alleen exemplarisch voor te zijn, maar meteen ook een commentaar erop. Ik ga er vanuit dat èlke genealogische roman een commentaar is op het genre.

Genealogisch-autobiografisch proza

Het genealogische proza leunt aan bij het autobiografische proza, maar valt er zeker niet mee samen, zoals al uit het voorbeeld van *Het Verdriet van België* (1983) mag blijken. Veel genealogische romans laten in elk geval een autobiografische lectuur toe.

De autobiografie die het genealogische pad bewandelt, zoekt de constructie van de identiteit in de "oorsprong". De verteller die zijn huidige bestaan tracht te verklaren en zin te geven door het te verbinden met zijn oorsprong is een typisch westers idee, vindt Christine van Boheemen in haar boek *The Novel as Family Romance* (1987: 23):

> That the epigenetic plot presenting the relation of the individual to origin should have been so popular in the novel has to do with the valorization of the idea of origin in our culture. Origin is the key principle, the condition of meaning and signification. Once we know the origin of a person or a phenomenon, we know its meaning and identity. 'Origin is the source of the nature in which the being of an entity is present,' Heidegger explains. In Western thought, origin – having and knowing the relation to the transcendant beginning – conveys essence, presence, and authority.

De inzet is dus hoog: volgens het westerse wereldbeeld ligt in de oorsprong heel onze identiteit vescholen. Het is dan ook niet verwonderlijk dat steeds weer in verhalen de oorsprong op alle mogelijke manieren gethematiseerd wordt: de verteller traceert voorouders en stelt zijn stamboom op, onderzoekt de relatie tot de ouders en andere familieleden, beschrijft de band met de geboortegrond of het geboortehuis, memoreert de kindertijd. In dat soort verhalen is steeds veel aandacht voor het/de eerste, als een anekdotische manifestatie van dat oorsprongsidee: de eerste schooldag, de eerste vriendschap, de eerste keer seks, het eerste opstel. Anekdotes die door de verteller een plaats krijgen in het/zijn verhaal, worden opgeladen met een ruimere betekenis die past binnen het ontwikkelingstraject dat het verhaal meestal uitdrukt. De verteller reconstrueert zijn verleden (en dat van zijn naasten) om uiteindelijk bij zichzelf uit te komen als een soort van resultaat van al die gebeurtenissen en evoluties. De volwassen verteller kent bepaalde episodes uit het leven van het kind dat hij ooit was extra betekenis toe in en door zijn verhaal. Er zijn bepaalde anekdotes die de status van sleutelmoment krijgen in de Bildung van personage en verteller (die natuurlijk één zijn). Het vertellen van het verhaal mondt uit in de constructie van een identiteit, het verhaal wordt de identiteit. Zoals Nicola King zegt in *Memory, Narrative, Identity*: "the ability to tell a coherent story of our life – obviously based on our memories of it – seems synonymous with our concept of identity" (2000: 23). In dat coherente verhaal dat veel (maar zeker niet alle) genealogische vertellers willen vertellen, speelt het motief van de seksuele ontluiking vaak een

belangrijke rol. Dat motief wil ik nu nader bekijken, waarbij ik noodgedwongen en doelbewust heel wat andere analysemogelijkheden onbenut laat in dit artikel. De vraag die ik hier stel is: hoe functioneert het thema van de seksuele initiatie in dit autobiografisch-genealogisch proza?

Seksuele ontluiking

Er is een aantal stereotiepe scènes in dit proza met betrekking tot het thema van de seksuele initiatie: de ontdekking van het meisjeslichaam door seksuele spelletjes met het buurmeisje, nichtje of zusje, de ver- en bewondering van het reeds volwassen lichaam van oudere broer of neef, de experimenten met dieren, de vuile praat die verkocht wordt onder vriendjes (op school), het vaak onbegrepen seksueel vocabularium dat de jongen ter ore komt en hem vaag prikkelt, de impliciete en verbloemde verbodsbepalingen op seksualiteit vanwege ouders, leraars, priesters, de verleidelijkheid en sensualiteit van de oudere vrouw, de opwinding bij het zien van naakte lichamen in de kleedkamers, het masturberen in het geniep, enzovoort. Uiteraard komen al deze aspecten niet steeds voor, maar ze behoren alle tot het register van de seksuele ontluiking zoals dat in deze ontwikkelingsromans voorkomt. Ik geef enkele concrete voorbeelden. In de roman *Vuile was* van Koenraad Goudeseune uit 1993 onderzoekt de protagonist het lichaam van zijn nichtje Linda, hij telt de botjes van haar hand:

> Linda, van haar kant, telt daar waar ook niet één botje te bespeuren valt. Mijn piemel. Ze onderzoekt mijn piemeltje zeer nauwkeurig, duwt op mijn olijfjes. Nee daar zitten geen botjes. Of toch? Wacht even. Misschien moet ik eerst even plassen en komen ze dan te voorschijn? Ik toon haar hoe ik plas. Linda wil dat ook kunnen. Ze trekt met haar beide handen zozeer aan haar onderbuik dat haar plasmondje inderdaad naar buiten steekt (21).

Hij test ook dieren uit: steekt een potlood in het gat van de kat "totdat het beest krols snuivend plat op haar buik ging liggen" (57). Hij is ook een meer dan aandachtige toeschouwer wanneer het varken gecastreerd wordt en de koe gemelkt. Dit soort ontdekkingen van de seksualiteit, door observatie of experimenten, is legio in dit genre. De reacties van de omgeving, ouders, pastoors, onderwijzers zijn altijd heel normatief en negatief. Het gaat duidelijk om grensoverschrijdend, abnormaal gedrag.

In *Holleweg* van Jef Blancke uit 2000 stuit de seksuele ontdekkingsdrang van de jongen op groot protest van zijn ouders:

> Niets kon ma tegenhouden in haar kruistocht tegen de vernietigende kracht die haar zoon in zijn macht hield. Op een avond kwam ze als een kat de trap opgeslopen, sprong onverwachts mijn slaapkamer in en rukte de dekens van me af. Mijn onderbroek zat onder mijn knieën. Mijn eikeltje glom nog na van de verboden pret. Ik kreeg zelfs geen tijd om een smoes te verzinnen die

> deze ongemakkelijke situatie enigszins kon verklaren. Zonder een woord te zeggen snelde ze mijn kamer uit. Beneden hoorde ik haar huilen en jammeren en Maria de Onbevlekte aanroepen: 'Waaraan heb ik het verdiend, zo'n kind?'.

En vader reageert: "Ge moet van uw spel afblijven, dat is tegen de natuur. Subiet teert ge nog helemaal uit!" Vanaf dan binden zijn ouders zijn polsen vast aan het bed en moet hij naar de wc met de deur open. Op retraite met de school wordt de zonde van het vlees eveneens duchtig verketterd. Uit schuldbesef geselt hij zijn penis, "zetel van alle kwaad" tot bloedens toe (43-45). "Verketteren", "schuldbesef", "zonde" zijn termen die uit het katholieke register komen, dat in Vlaamse ontwikkelingsromans vaak samen met dat van de seksualiteit optreedt. Het normenstelsel en vocabularium dat de katholieke kerk ontwikkelde om met seksualiteit om te gaan, blijkt in veel van deze romans dominant en wordt uitgedragen door de school, de ouders en andere gezagsdragers. Daardoor gaat het motief van de seksuele intitiatie vaak gepaard met motieven als schuld en schaamte, met geheim en openbaring (biecht), met verbod, overtreding en straf. In het fragment hierboven blijkt die straf niet zelden excessief te zijn en maken ook begrippen als "pijn", "lijden" en "bloeden" deel uit van het register. Seksualiteit die niet op voortplanting gericht is, is onnatuurlijk en het lichaam staat in de hiërarchie mijlenver onder de geest.

Dit soort seksuele initiatiescènes – al dan niet in combinatie met het katholieke register – is steeds zeer herkenbaar en ik bedoel niet als referentie aan de werkelijkheid (dat hebben we allemaal meegemaakt), maar als referentie aan gelijkaardige teksten. De episodes bevestigen door dat intertekstuele gehalte hun verwantschap met andere teksten en dus hun relatie tot het genre. Zulke scènes zijn dus evenzeer literaire conventies als persoonlijke anekdotes. Het is de verteller, op zoek naar elementen om zijn identiteit mee te construeren, die de momenten van seksuele initiatie betekenisvol maakt voor zijn project. Moretti stelt: "The novelistic episode is almost never meaningful in itself. It becomes so because someone – in the Bildungsroman usually the protagonist – gives it meaning. He prolongs the encounter, he probes into the conversation, he recalls it, he puts his hopes in it..." (1987: 45). "The protagonist" zou ik dan willen vervangen door "de verteller", want typisch voor genealogisch proza is de "dubbele ik": het jonge personage en de oudere verteller, waarbij de eerste een constructie is van de tweede. Waarom is dan de seksuele initiatie zo'n uitverkoren moment voor veel vertellers om bij stil te staan? Het past mooi binnen wat Moretti noemt: een dilemma dat eigen is aan de moderne burgerlijke samenleving: "the conflict between the ideal of self-determination and the equally imperious demands of socialization" (15). De protagonist ontdekt zichzelf door zijn seksuele ontluiking, hij wordt zich bewust van zijn lichaam en van zijn verlangens. Aan de andere kant brengt het hem onmiddellijk in conflict met de heersende zeden en

gewoontes: zoals Foucault in *La volonté de savoir* (1976) heeft aangetoond, heeft de moderne samenleving een gigantische hoeveelheid regels en structuren bedacht om de seksualiteit te kanaliseren en reguleren. Daar moet de protagonist in deze ontwikkelingsromans mee vertrouwd raken. Zijn lichaam moet gecodeerd worden: na de exploratie en eventueel de uitspatting moet *uiteindelijk* de normalisatie volgen. De protagonist tast de grenzen af, overschrijdt ze wellicht, maar dat is nodig om te weten waar ze liggen. Met andere woorden: in de episodes van seksuele ontluiking individualiseert en socialiseert hij. Het is een cruciale stap in zijn Bildung.

Wat op het eerste zicht misschien een taboedoorbrekend discours lijkt (een verteller die over de seksuele jeugdzondes uit de biecht klapt), kan in feite opgevat worden als taboebevestigend. In het genre van het genealogische proza kennen zulke episodes van seksuele exploratie hun plaats, ze verstoren het verhaal niet, maar bouwen het mee op.

Drie mannelijke auteurs

Zoals uit de opsomming van typische initiatiescènes hierboven blijkt, gaat het in het genealogische proza vrijwel uitsluitend om mannelijke protagonisten die tot seksuele ontluiking komen. Linda Anderson en met haar heel wat anderen zien de traditionele autobiografie als een mannelijk genre: "Insofar as autobiography has been seen as promoting a view of the subject as universal, it has also underpinned the centrality of masculine – and, we may add, Western and middle-class – modes of subjectivity" (2001: 3). Ook bij het genealogische proza zien we zeer veel mannelijke auteurs en is de Bildung van de protagonist een ontwikkeling van-jongen-tot-man. Als we het motief van de seksuele initiatie bekijken, dan speelt de penis een hoofdrol in die manwording. Het meisjeslichaam wordt als "het andere" beschouwd, het onbekende en geheime. In verhouding komt het echter zeer weinig aan bod en gaat de mannelijke fascinatie vooral uit naar het eigen lichaam. Opvallend veel homoseksuele auteurs gebruiken het motief van de seksuele initiatie in hun ontwikkelingsromans en dan is het vrouwenlichaam vaak helemaal afwezig. De homoseksuele ontluiking gaat vaak gepaard met een heel eigen arsenaal aan normen en taboes, maar daar ga ik in het bestek van deze bijdrage niet specifiek op in. Het autobiografische oeuvre van Eric de Kuyper is een zeer mooi voorbeeld van homoseksueel ontwikkelinsproza met veel aandacht voor het mannelijke lichaam.

In elk geval, bij de schaarse vrouwelijke auteurs die ontwikkelingsromans schrijven, vinden we de episodes van seksuele ontluiking, de exploratie van en verrukking over het eigen lichaam niet terug. Zo is er het mooie autobiografische boek *Uitgespaard zelfportret* (2004) van Christine D'haen waarin zij een soort van inventaris opmaakt van belangrijke ontmoetingen, reizen, dingen die zij gezien en

gelezen heeft. Het is een ongewoon en zeer uitgebreid Bildungsverhaal, waarin de seksualiteit een opvallende afwezige is. Auteurs als Kristien Hemmerechts met *Een zuil van zout* (1987) en Monika Van Paemel met *De Vermaledijde Vaders* (1985) verzwijgen de seksualiteit niet als thema, maar het wordt bij hen iets zeer problematisch. In *De Vermaledijde Vaders* bijvoorbeeld is de protagoniste door haar vader en moeder ongewenst omdat zij een meisje is en vanuit dat gegeven is het hele boek een complex geheel van vervloeking en bejubeling van haar geslacht. Ik laat de vrouwelijke auteurs verder dan ook buiten beschouwing omdat ik het hier expliciet wil hebben over het zogenaamd "typische" motief van de seksuele initiatie, en dat is mannelijk.

Iets meer in detail wil ik nu een drietal boeken bekijken die het thema van de seksuele ontplooiing gebruiken. Het gaat om de auteurs Erwin Mortier, Tom Lanoye en Jef Geeraerts. Ik bekijk hoe zij elk op hun manier met de geplogenheden van het genre omgaan en het prototypische motief op een eigen, verrassende manier invullen.

Erwin Mortier kwam in 1999 als een komeet de Nederlandse literatuur binnen met zijn roman *Marcel*, een genealogisch verhaal dat vooral opviel door zijn stilistische kwaliteiten. Zijn drie tot nu toe verschenen romans zijn autofictioneel en variëren alle op dezelfde thema's van familie, kindertijd, dorp etc. In 2000 verscheen de roman *Mijn tweede huid* waarin de jonge protagonist Anton heet, een enig kind in de veilige cocon van zijn gezin en bredere familie. De verhouding tot zijn grote neef Roland en zijn vriend Willem staat centraal tijdens de Bildungsjaren van de kleine Anton. De jongen wordt door de verteller beschreven als een zeer aandachtige waarnemer: hij observeert. Dat kenmerk zet zich door in het sterk beeldende taalgebruik van de volwassen verteller. Tijdens zijn adolescentiejaren wordt Anton zich meer en meer bewust van zijn eigen lichaam. Hij bekijkt zichzelf: "Langzaam begon ik uit elkaar te vallen in wat van mijn vader kwam en wat van mijn moeder. Haar ogen, zijn neus. Zijn oren, haar handen. Het putje in mijn kin, sinds hoeveel generaties reisde het van aangezicht naar aangezicht? Ik zag het op foto's van mijn grootvader. Ik had er met mijn duim over gestreken wanneer ik vroeger bij Michel op schoot kroop, en zoveel keren toegekeken terwijl mijn vader er voorzichtig het scheermes omheen laveerde" (71). Hij beschouwt zijn lichaam als een plaats waar familietrekken bewaard blijven, als een soort archief dus. Het putje in zijn kin is een soort verbond tussen hem en wie bij hem hoort. Aan de ene kant worden hier verbanden bevestigd: tussen hem en zijn ouders en voorouders, maar aan de andere kant ziet hij zich uiteenvallen en rijst tussen de regels de vraag wie hij zelf dan wel is. Een detail als het scheermes dat langs het kinputje gaat, suggereert ook een lading van gevaar achter wat vertrouwd en zeker is. Anton heeft het niet makkelijk met het ontwikkelen van een coherent zelfbeeld.

Meer en meer wordt Anton ook geconfronteerd met seksualiteit: het medisch onderzoek op school, het omkleden voor en na de gymles, zijn voortvarende

buurmeisje: het zijn allemaal anekdotes die ingeschakeld worden in het thema van de confrontatie van Anton met seksualiteit. Het vrouwelijk lichaam wordt door hem als zeer vreemd ervaren. Zo beschrijft hij het lichaam van zijn moeder.

> Hoe anders was haar geslacht, vergeleken met het mijne of dat van mijn vader, dat uitliep op een tuit met een grove dop erop. Het leek weg te kruipen in zijn eigen plooien. Achter een flinke bos haar lag het opgekruld, als een bange egel in de duisternis van de heg. Wanneer ze zich rekte om haar billen in te zepen, stulpte die vreemde vouw tussen haar benen plotseling even uit zijn schuilplaats naar voren en verzonk meteen weer in haar dijen (28).

De verteller gebruikt een opvallende dierlijke metafoor, waarmee hij het geslacht van zijn moeder als een autonoom wezen, een egel, voorstelt. Het beeld van de egel is natuurlijk zeer veelzeggend, tegelijk stekelig en onaanraakbaar, en ook schichtig en schuw. Het vrouwelijk geslacht wordt als bang voorgesteld, bang voor de blik van de kijkende jongen. We mogen daarbij niet vergeten dat het de volwassen verteller is die in zijn verhaal deze metafoor gebruikt. Belangrijk wanneer het thema van de seksualiteit wordt gebruikt, is ook de isotopie van de duisternis en het verborgene, zoals uit het vorige fragment duidelijk blijkt. De jongen ervaart niet enkel het lichaam van zijn moeder, maar ook zijn eigen verandering, zijn ontluiking tot man als zeer vervreemdend:

> Als ik mezelf tot aan mijn middel bekeek, zag ik, op wat uitslag op mijn voorhoofd na, mijn oude afgeronde zelf. Maar liet ik mijn blik wat zakken en bekeek ik het haar in mijn dijen, dik en zwart, in een dicht bos opkrullend rond dat onnoemelijke ding tussen mijn benen, dan leek ik het voorwerp van een macabere grap die me langzaam in een dier veranderde (107).

Zijn oude zelf is afgerond, compleet, herkenbaar. Zijn nieuwe identiteit, onder de gordel al begonnen, is nog onbenoembaar en vreemd: er is nog geen zelf. Het idee van uiteenvallen, van incoherentie dat hierboven aan de orde was, keert terug. Ook nu weer is het geslacht verborgen, in een dik zwart bos. En ook hier weer wordt de metafoor van het dier gebruikt. Voorlopig ervaart hij seksualiteit als een vorm van ontmenselijking. De erecties die hij krijgt, lijken buiten hem om te gebeuren en hij noemt zijn gezwollen geslacht "het ding onder de rand van mijn slipje" (107). Zeer opvallend dus bij Mortier is het belang van de blik. Het is een dubbele blik: die van de adolescente protagonist en die van de volwassen verteller. De blik van de jongen, die niet begrijpt en daardoor de samenhang niet ziet, wordt door de verteller vertaald naar metaforen als "dier", "bos", "duister". De jongen slaagt er niet in zichzelf te zien als een coherent geheel: door de lichamelijke overgang van jongen naar man lijkt hij uiteen te vallen.

Het onbegrip en de verwarring blijven duren tot hij in een actieve, homoseksuele relatie treedt met zijn beste vriend Willem: "Er ontstond een worsteling die er geen was. Zijn vingers zochten plekken die ikzelf slechts in het holst van

de nacht, onder de beschutting van de lakens, als blindenschrift durfde te lezen" (123). Tot nu toe, alleen met zijn geslacht, was er steeds een isotopie van duisternis, schuilen, geheim aanwezig geweest. De immer opmerkzame jongen met de waarnemende blik verandert in de relatie tot zijn geslacht in een blinde: hij ziet het letterlijk niet. De seksuele relatie met zijn vriend Willem zal hem uiteindelijk uit die lichamelijke onzekerheid halen, de (h)erkenning van zijn lichaam door de ander voltooit de overgang van jongen tot man.

Mortier gebruikt het motief van de seksuele initiatie op het eerste zicht op een vrij herkenbare manier. De "eigenheid" en originaliteit ervan schuilen in de combinatie met een ander motief dat bij Mortier erg belangrijk is, namelijk dat van de blik, of ruimer, dat van de waarneming, want ook de andere zintuigen spelen in dit sensitieve proza een belangrijke rol. De blik van de jongen op zijn eigen veranderende lichaam is verbrokkelend en die gebrekkige waarneming wordt pas gecompenseerd door de blik van de geliefde. Bovendien is er niet alleen de manier waarop de jonge protagonist zichzelf waarneemt, maar ook de volwassen verteller die zichzelf als jongen waarneemt. Hij vertelt over zijn eigen jeugdige verwarring, maar doet dat op een niet verwarde, sterk beeldende manier. Zijn waarneming wordt gekenmerkt door een metaforische, poëtische blik op de werkelijkheid. Het motief van seksualiteit en lichamelijkheid wordt dus bij Mortier verruimd tot een thematiek van de (zelf)waarneming.

Tom Lanoye is intussen als zo'n 20 jaar een belangrijke naam in de Vlaamse literatuur en cultuur. Hij schrijft poëzie, proza en drama en treedt ook in allerlei maatschappelijke debatten sterk op de voorgrond. Hoewel in de jaren tachtig vaak gezegd werd dat hij een "nieuwe" stem van een "nieuwe" generatie was, werd hij meteen ook ingeschakeld in de zogenaamde Vlaamse verteltraditie van bijvoorbeeld Claus of Boon en werd op zijn thematiek de term "La Flandre profonde" geplakt, een term die vooral bij niet-Vlamingen erg in trek is om Vlaanderen te typeren. In zijn autobiografische roman *Kartonnen dozen* uit 1991 vertelt Lanoye het verhaal van zijn jeugd tussen zijn negende en zijn achttiende jaar. Die jaren worden gekenmerkt door een passionele verliefdheid. Ik citeer de openingszinnen:

> Dit is het verhaal van een banale liefde en haar verterende kracht. Zij overviel mij aan het begin van de jaren zeventig in het onooglijke provincienest P. Zij had als voorwerp: hij die ik pas sinds drie jaar een alledaagse knul kan noemen, maar die ik daarvoor jarenlang in het diepste geheim benoemde met alle namen die de wereld ooit verzonnen heeft voor alles wat onbereikbaar is en fel betracht, wat uitdaagt en verscheurt, schoon is en halfzacht. Zijn ware naam was Z (7).

Het verhaal wordt aangediend als autobiografisch en claimt dus "authenticiteit": het zou gaan om een direct weergave van de werkelijkheid zoals die door de "ik" beleefd werd. Tegelijkertijd wordt die authenticiteit al in de openingsparagraaf ondergraven door ironisch om te springen met enkele literaire conventies, zoals

de hoogdravende openingszin of de al even hoogdravende bijzin die begint met "alles wat onbereikbaar is"(7). De laatste zin, "Zijn ware naam was Z." (7) is natuurlijk helemaal een spel met die authenticiteit, want hij komt zijn belofte van onthulling niet na, door de naam verborgen te houden. Deze mix van realisme en fictionalisering bepaalt de toon van het boek: het realisme waar het verhaal zich bij aan lijkt te sluiten, wordt voortdurend doorbroken door ironie, overdrijving en groteske. Dat gebeurt vooral als het gaat over de seksuele ontluiking van de jongen. De verteller verlustigt zich in de beschrijving van geslachtsdelen en seksuele fantasieën, de beschrijvingen daarvan zijn zeer gedetailleerd en uitvoerig. Het verhaal krijgt zo niet enkel de betekenis van een vertelde herinnering of de weergave van een verleden werkelijkheid, het is de schepping van een nieuwe werkelijkheid. Het verhaal is er duidelijk op uit niet enkel seksuele opwinding te beschrijven, maar ook te genereren. In die zin speelt het verhaal zich evenzeer af in het heden als in het verleden. De verteller, die schrijft over een passie die voorbij is, beleeft al schrijvende die passie opnieuw en wellicht bewuster en perverser dan toen hij een kind was. Hij beleeft een nieuwe passie die een combinatie is van lust en schrijven. Hoogtepunt is een inventaris van alle manieren om te masturberen met categorieën als "kwantiteit", "kwaliteit", "snelheid", "variëteit", "jolijt" en "lokaliteit".

Het motief van de seksuele ontluiking wordt, zoals in veel van deze autobiografische romans, verbonden met het motief van het ontluikende schrijverschap. Bij Lanoye is het verband tussen deze twee motieven heel duidelijk. Op school had hij les van een leraar die "Mussolini" genoemd werd en in wie de geïnformeerde lezer de Vlaamse auteur Anton van Wilderode herkent. Bij hem leerde de verteller de literatuur kennen en ontdekte hij zijn schrijverstalent. Overigens is het ook een topos in genealogisch proza om de kiem van het schrijverschap te leggen in de eerste opstelwerkjes in de klas. Ook bij deze jongen is dat zo:

> Eindelijk was ik de baas over alles wat ik had meegemaakt en had geleerd en liefgehad. Ik kon het ordenen en kneden op papier tot ik de realiteit de baas was. Het was de schepping herscheppen, zoals mijn Pit Germaine deed, die haar eigen leven al vertellend met bravoure naspeelde en uitspon tot haar orale *roman-fleuve*. Het was een broertje van de kosmos *samplen* met een klavier van zesentwintig letters. Het was *Kilroy was here*. Maar dan nog beter (100-101).

In dit fragment zie je hoe zeer expliciet afstand wordt genomen van het realisme: al schrijvend creëert de verteller een nieuwe, alternatieve werkelijkheid, weliswaar gevormd met elementen uit zijn leven of denkwereld. Dat ordenen van de werkelijkheid zagen we bijvoorbeeld duidelijk aan het werk in de masturbatie-inventaris. Het is echter vooral het zinnetje *Kilroy was here* dat onze aandacht trekt, omdat we het in deze roman al eens eerder zijn tegengekomen, namelijk net na die beruchte inventaris:

> Ik maakte altijd alles keurig schoon met wc-papier dat ik meteen doorspoelde. Wie na mij kwam kon er niets van merken. Maar toch was het alsof ik een spoor had achtergelaten, een stempel had gedrukt. Met één daad mijn ideëel territorium had vergroot en afgebakend. *Kilroy was here*. (67-68).

Kilroy was here is een bekende slogan die stamt uit de Tweede Wereldoorlog toen Amerikaanse soldaten die overal aanbrachten om hun aanwezigheid en overwinning te bevestigen. Ook nu nog wordt die slogan geconnoteerd met een soort machistische overwinningsroes. Al masturberend en schrijvend ervaart de verteller deze roes en beide daden beschouwt hij als een soort stempel die hij op de wereld drukt: zijn doortocht hier is niet onopgemerkt gebleven. In het fragment over het schrijven zegt hij dat schrijven nog beter is dan *Kilroy was here*. Het schrijven over zijn seksuele ontluiking kan je inderdaad lezen als een uitvergroting ervan, als een ervaring die nog beter was dan de echte seksuele ervaring. Deze autobiografie is dan ook een overwinning op de seksuele twijfels die hij toen ook had, met betrekking tot zijn heteroseksuele vriend die hij zo hevig aanbad, maar die zich uiteindelijk van hem afkeerde. Hij zet hem neer zoals hij wil, hij maakt hem deel van zijn verhaal, meer nog: van zijn identiteit, die al schrijvend geconstrueerd wordt. Hij heeft hem in zijn macht.

Tom Lanoye gebruikt dus het bekende motief van de seksuele initiatie om een "sexy" verhaal te schrijven, dat de lezer als het ware ook initieert in de fantasieën en ervaringen van de verteller. Hij verbindt het motief van de seksualiteit met dat van het schrijverschap, waarbij beide zijn greep op de wereld bevestigen en versterken. Het schrijven komt in het verlengde van het seksuele te liggen.

Jef Geeraerts tenslotte is een oude rot in de Vlaamse literatuur. Nu vooral bekend omwille van zijn misdaadromans, heeft hij in de jaren zestig en zeventig naam gemaakt met zijn vierdelige autobiografische *Gangreen*-cyclus (*Black Venus* 1968, *De goede moordenaar* 1972, *Het teken van de hond* 1975, *Het zevende zegel* 1977), waarin hij komaf maakt met zijn gangreens, zijn rottende stukken identiteit, zoals: zijn opvoeding, zijn huwelijk, zijn maatschappelijkheid. De vier boeken zijn provocatief, zeer expliciet en worden beschouwd als racistisch en seksistisch. Mij interesseert vooral het derde boek, *Het teken van de hond* uit 1975, waarin hij afrekent met zijn ouders en zijn school. Seks is een belangrijk thema in het verhaal over de kindertijd van de verteller. Vanaf het begin wordt seks voorgesteld als een soort revolte tegen "de anderen":

> Ik werd dus door een reeks toevalligheden geworpen in dat heel speciale onkerkse en tegelijk onvrijzinnige middenstandersmilieu, waar sex gewoon als iets onbruikbaars terzijde wordt geschoven, en ik weet nog altijd niet wat erger is, het eerstgenoemde of de met taboes en schuld beladen vervloeking die mij door de jezuïeten werd ingeënt via een strijdbaar, onverzettelijk, ultramontaans katholicisme (11).

De enige die die normen doorbreekt, is zijn vulgaire grootvader Janus, die dan ook zijn grootste vriend en leermeester wordt:

> We waren onafscheidelijk en hij leerde me woorden als schijten, zeiken, pietje, foefke, muis, pruim, floere loeke, poepescheet, kus mijn kont enzovoort. (...) Janus was bezeten van het vulgaire, het vieze, het platte, en was hierin buitengewoon creatief. Hij was mijn Grote Merlijn. Ik was zijn gretige leerling. Dikke drollen, zweet, vuilnisbakken, pispotten, gemakken, snuffelende honden, zeikende katers, ongewassen oksels, vuil ondergoed, hij wees het mij aan, vergezeld van onbedekte woordspelingen, waarin hij een meester was. Dank zij hem voel ik mij perfect thuis in het heilig inferno van het sexuele fetisjisme. Het redt mij van de ziekte, mij ooit over iets te schamen (23).

Als de jongen later bij de jezuïeten naar de middelbare school gaat, vervreemdt hij van Janus en dat neemt hij zijn opvoeders kwalijk: die vervreemding van zijn vulgaire roots is één van de gangreens die hij al schrijvende wil genezen. Dat doet hij door dit verhaal op veel plaatsen vulgair en obsceen te maken en dus eigenlijk de Janus in zichzelf naar voren te schrijven.

Dit verhaal draait rond de seksuele fixaties van de jongen, zoals die door de volwassen verteller worden gereconstrueerd. Er wordt een mythische cultus van de mannelijkheid geschapen, waarbij de penis centraal komt te staan en werkelijk verafgood wordt. Het verhaal fungeert duidelijk als een bewijs van mannelijkheid, waarbij mannelijkheid wordt gekenmerkt door bandeloze seksualiteit. De verteller kan niet tegen zwakte en slapheid. "Sterk zijn" is zowat zijn enige bekommernis. Op verschillende plaatsen wordt duidelijk dat hij als jongen bleek en miezerig was, maar hij overschrijft dat met zijn autobiografie. "Ik leed aan de ziekte van kleine, tengere mensen: permanent willen bewijzen dat ze tot van alles in staat zijn, meer, beter dan de anderen." (218) Als kind al had hij zijn beste momenten wanneer hij verhalen kon opdissen met zelfgemaakte woorden, als een soort geheimtaal dat de anderen fascineerde en aan hem bond: "Voor het eerst ervoer ik de morbide vreugde van het liegen. Er was geen tegenhouden meer aan. Het was onnoembaar heerlijk, je omgeving te vatten in de greep van een *alleen door jezelf opgebouwde wereld*" (93). Met dit soort proza wil hij dan ook overdonderen, indruk maken, zijn kracht tonen, en daar hoort ook zijn seksuele kracht bij. Hij herkent in zichzelf een Napoleontische trek: "Graag de eerste zijn, anderen domineren, niet gedomineerd worden, alle middelen gebruiken om zijn doel te bereiken, ook ten nadele van de anderen, ze moeten maar clever genoeg zijn om zich niet in de doeken te laten doen" (262).

Toch spreekt uit het verhaal niet enkel kracht en machtsvertoon, maar evenzeer de constante dreiging van slapheid en zwakte. Zijn analyse op latere leeftijd van Janus spreekt boekdelen: "Met heel zijn grote bek was hij eigenlijk een slappeling en dat is ongeneeslijk" (280). Dat die uitspraak evenzeer opgaat voor de verteller staat voor de lezer buiten kijf. De naam Janus is dan ook niet

toevallig: zowel de grootvader als Jozefke hebben een Januskop met een sterk en een zwak gezicht die niet van elkaar te scheiden zijn.

Jef Geeraerts verbindt seksualiteit met vulgariteit in een verhaal dat anti-establishment wil zijn. Ook door te balanceren op de rand van de perversie, beoogt hij een omkering van de maatschappelijke waarden en normen. Tevens is voor hem seksualiteit verbonden met mannelijkheid, macht en sterkte. De verteller kleurt zijn jeugdherinneringen zoveel mogelijk seksueel in en zijn ontwikkeling van jongen tot man is vrijwel uitsluitend een seksuele ontwikkeling. Daarbij is het duidelijk de bedoeling te shockeren. Met die strategie bevestigt de verteller zijn uitzonderlijkheid en zijn moed. Tegelijk echter komt de keerzijde van zoveel machtsvertoon en egocentrisme boven: het is de compensatie van zwakte en "kleinheid".

Het genezen van de gangreen door een sterk boek te schrijven, is dan ook een illusie. Elke krachtige slag die hij toebrengt, laat tegelijk zijn zwakte zien.

Conclusie

Ik heb met enkele voorbeelden willen laten zien hoe het motief van de seksuele initiatie functioneert in Vlaams autobiografisch-genealogisch proza. Het is een motief dat bij mannelijke auteurs zeer frequent voorkomt en vaak op een gelijkaardige manier behandeld wordt. Hoewel het een motief is dat gaat over het aftasten van grenzen en het overschrijden van normen is de relatie tot het maatschappelijke taboe over seks ambigu. Dit proza doorbreekt het taboe en ruimt plaats voor adolescente seksualiteit en experimenten, maar schakelt die seksuele anekdotes ook in in een herkenbaar verhaal dat gaat over de constructie van een identiteit en dat vaak eindigt in normalisatie en socialisatie. Toch wijken veel romans ook af van het voorspelbare en herkenbare patroon, het gaat hier immers om een prototypisch motief dat bij nader inzien in zowat iedere roman nuancering krijgt. Erwin Mortier, Tom Lanoye en Jef Geeraerts zijn slechts drie voorbeelden van auteurs die het gekende register aanwenden in combinatie met hun eigen thematiek en in het kader van hun eigen poëtica.

Katholieke Universiteit Leuven

Bibliografie

Anderson, Linda. 2001. *Autobiography*. London & New York: Routledge.

Blancke, Jef. 2000. *Holleweg*. Amsterdam & Antwerpen: Atlas.

Brems, Elke. 2004. Het protocol van de literaire kritiek. Over de receptie van Vlaams genealogisch proza. In: Van Deel, T., M. Mathijsen en G. de Vriend, (reds.) *Kijk op kritiek. Essays voor Kees Fens*. Amsterdam: Querido, 260-270.

Claus, Hugo. 1983. *Het verdroet vam België*. Amsterdam: De Bezige Bij.

De Geest, Dirk. 1989. Aantekeningen voor een functie-gerichte genretheorie. Literaire genres als prototypische categorieën. In: Vlasselaers, Joris en Hendrik van Gorp, (reds.). *Vorm of norm. ALW-cahier nr.8.* Antwerpen: UIA, 15-31.
D'haen, Christine. 2004. *Uitgespaard zelfportret.* Amsterdam: Meulenhoff.
Foucault, Michel. 1976. *La volonté de savoir.* Paris: Gallimard.
Geeraerts, Jef. 1975. *Het teken van de hond.* Amsterdam & Antwerpen: Manteau.
Goudeseune, Koenraad. 1993. *Vuile was.* Amsterdam & Antwerpen: Atlas.
Hemmerechts, Kristien. 1987. *Een zuil van zout.* Schoten: Hadewijch.
King, Nicola. 2000. *Memory, Narrative, Identity. Remembering the self.* Edinburgh University Press.
Kruithof, Jacques. 1992. *Meer van hetzelfde.* Vrij Nederland, 28 november 1992.
Lanoye, Tom. 1991. *Kartonnen dozen.* Amsterdam: Prometheus.
Moretti, Franco. 1987. *The way of the world. The Bildungsroman in European Culture.* London: Verso.
Mortier, Erwin. 1999. *Marcel.* Amsterdam: Meulenhoff.
Mortier, Erwin. 2000. *Mijn tweede huid.* Amsterdam: Meulenhoff.
Musschoot, Anne Marie. 1999. Het gekoesterde ego. Autobiografisch schrijven en het einde van het millennium. *Ons Erfdeel,* 42 (1): 62-73.
Van Boheemen, Christine. 1987. *The Novel as Family Romance. Language, gender, and authority from Fielding to Joyce.* Cornell University Press.
Van Paemel, Monika. 1985. *De Vermaledijde Vaders.* Amsterdam: Meulenhoff.

Autobiografisch schrijven in recente dichtbundels. Strategieën van expliciete zelfreferentie en ontkenning

Odile Heynders

Autobiographical writing in poetry is frequently equated to anecdotal poetry and the work of poets such as Rutger Kopland or Herman de Coninck are presented as examples. But autobiography is also evident in writing about different personalities who are united in one character. Sometimes the different personalties are awarded different names, as in the lyrical work of Fernando Pessoa, in other cases the I positions itself as other, as the "Je est un autre" of Arthur Rimbaud illustrates. In the present article two recent volumes of poetry from the Dutch literature are read. Both volumes transcend the anecdotal and explore the multipersonality of the I by interweaving realist, narrative and philosophic-mystical elements into a mosaic of representation.

I.

Vlak voor de zomer van 2005 verscheen een prestigieuze poëzie-uitgave in Nederland: de *Leaves of Grass* (de eerste versie van 1855) van de Amerikaanse dichter Walt Whitman in een vertaling waaraan door tweeëntwintig dichters was gewerkt. Jacob Groot en Kees 't Hart initieerden het vertaalproject, Querido gaf het zeer verzorgd uit waarbij de Nederlandse tekst naast de Engelse werd afgedrukt (Whitman, 2005). Een interessant themanummer van het tijdschrift *De revisor* (2005: 3-4) bood achtergrondinformatie. Recensies in dag- en weekbladen waren uiterst positief en benadrukte vooral de actualiteit en levenslust van deze honderdvijftig jaar oude poëzie. Opvallend aan het project is dat elke vertaler zijn of haar eigen toon zet en daarmee de veelstemmigheid van Whitmans gedichten bevestigt. Uiteenlopende dichters als Judith Herzberg, Rutger Kopland, Hagar Peeters of Huub Beurskens kropen in de pen van de uitbundige, vitalistische Whitman. Sommige vertalers bleven dicht bij de oorspronkelijke tekst, anderen, bijvoorbeeld Astrid Lampe en Ilja Leonard Pfeijffer, lieten veel sterker eigen poëticale preoccupaties doorklinken.

Ik stel Whitmans bundel *Leaves of Grass* (2005) aan de orde omdat hij een treffende opmaat vormt voor een betoog over het autobiografisch schrijven in poëzie. Deze bundel en daaruit vooral het omvangrijke openingsgedicht "Song of myself" kan immers beschouwd worden als autobiografische poëzie, omdat geschreven wordt over de wereld van een identificeerbare ik-spreker. Tegelijkertijd kunnen we vaststellen dat de bundel laat zien waar het autobiografische

uiteenvalt; degene die zich 'ik' noemt, is meer dan één identiteit omdat hij pretendeert met veel stemmen en dus namens vele anderen te spreken.

De beginregel van "Song of myself" luidt: "I celebrate myself, / And what I assume you shall assume, / For every atom belonging to me as good belongs to you" (Whitman, 2005: 10). Dit wordt prachtig vertaald door Anneke Brassinga in: "Ik bejubel mijzelf, / En waar ik me mee tooi, wees jij ermee getooid, / Want elk atoom dat mij behoort is evengoed van jou" (Whitman 2005: 11). Deze beginregel waarin zich onmiddellijk een 'ik'-spreker profileert, zet een gedicht in gang dat allerlei facetten uit het dagelijkse leven in de stad en op het land onder woorden brengt. In zogenoemde 'catalogiserende' passages somt de lyrische stem op wat hij om zich heen aanschouwt: van een hoogzwangere in de kraamzaal, tot een messentrekker uit Louisiana; van grasspriet en langharig mos tot buizerd en eland. Soms beeldt de spreker zich in een ander te zijn: "I am the mashed fireman with breastbone broken ... tumbling walls buried me in their debris" (Whitman, 2005: 66) of: "I am an old artillerist, and tell of some fort's bombardment ... and am there again" (Whitman, 2005: 66). of: "My voice is the wife's voice, the screech by the rail of the stairs, / They fetch my man's body up dripping and drowned" (Whitman, 2005: 64). De spreker verandert van brandweerman in weduwe. Hij omvat hen allen en krijgt daarmee goddelijke trekken. In het vierentwintigste deel van het gedicht benoemt de lyrische stem zichzelf: "Walt Whitman, an American, one of the roughs, a kosmos, / Disorderly fleshy and sensual ... eating drinking and breeding, / No sentimentalist ... no stander above men and women or apart from them ... no more modest than immodest" (Whitman, 2005: 42). Hier blijkt de spreker geen God maar aards en zeer lichamelijk.

Als we de diverse theorieën over autobiografisch schrijven in beschouwing nemen die Davy van Oers (2004: 161-178) op uitstekende wijze bijeen bracht in een stuk in *Spiegel der Letteren,* zien we dat dit schrijven in de theorievorming vanaf de jaren zeventig van de vorige eeuw vooral in verband wordt gebracht met narratief proza, waarin een plot en daarbinnen een individu of identiteit te herkennen vallen. In zekere zin zien we in Whitmans "Song of myself" ook een geschiedenis: de beweging door het stedelijk leven aan de oostkust van Amerika, de zoektocht van een energieke geest naar een ander. De lyrische stem positioneert zich als de journalist die afkomstig is uit Long Island en stelt zich voor als avonturier en lanterfant die door de natuur van Amerika dwaalt. Deze figuur wordt geboren aan de oostkust, maar blijkt in een andere dichtpassage afkomstig uit het zuiden. Veel realistische elementen van politieke of sociaal-maatschappelijke aard zijn direct herkenbaar. Ook biografische feiten nemen we waar, maar even later vermoeden we dat zij door verbeelding gemanipuleerd raken.

In "Song of Myself" komen we aan de grenzen van het autobiografisch dichten; Whitman wil het leven in álle facetten tonen en daarvoor ook in de huid

van andere personages kruipen. Het *auto* (zelf) raakt versnipperd: "I am large ... I contain multitudes (...) Who wishes to walk with me?" (Whitman, 2005: 98) Deze versnippering van het autobiografisch schrijven speelt op twee niveaus. Het gaat om het motief van vitalistische multipersonaliteit. En het gaat om een *talig* fenomeen: de poëtische tekst opgebouwd uit strofen en fragmenten breekt de geschiedenis open en vestigt de aandacht op zichzelf. Tenslotte staat niet het verhaal, maar de poëtische taal centraal. Haar klank en ritme, herhaling, opsomming en opdreuning. De 'ik zelf' waarover hier gesproken wordt, is een zelf dat zich met een naam noemt, maar vooral wil opgaan in de dichterlijke taal die het spreekt.

II.

Het is een kleine stap om van Whitman over te gaan naar een recent verschenen dichtbundel van de al even vitale Mustafa Stitou. Er lijkt sprake van zelfde poëtische technieken en eenzelfde inzet van het autobiografisch schrijven. Ik concentreer me op de bundel *Varkensroze ansichten* (Stitou, 2003). Stitou werd geboren in Tetouan in Marokko en verhuisde naar Nederland nog voor hij naar school ging. Hij heeft dus leren lezen en schrijven in de Nederlandse taal. Zijn eerste dichtbundel was *Mijn vormen* (Stitou, 1994) gepubliceerd bij Arena; de tweede was *Mijn gedichten* (Stitou, 1998; verschenen bij Vassallucci). In 2000 maakte Vassallucci een herdruk van de eerste twee bundels samen in een band. Voor zijn derde dichtbundel *Varkensroze ansichten* (2003), gepubliceerd bij De Bezige Bij (de dichter veranderde opnieuw van uitgever) ontving Stitou de VSB poëzieprijs 2004.

Varkensroze ansichten is opgebouwd uit vier afdelingen en omvat in totaal 36 gedichten waarvan sommige in delen uiteenvallen (dus als het ware weer zijn opgedeeld in afzonderlijke gedichten). De afdeling waarmee de bundel aanvangt bijvoorbeeld, is getiteld "Het zingen vergaat je" en begint met een gedicht dat óók de titel "Het zingen vergaat je" draagt en dat bestaat uit vier deel-gedichten waarin een terras-scène in de Dordogne-streek wordt beschreven. Het opvallende als we de bundel als geheel overzien, is de variatie in vorm en stijl. Er zijn gedichten met een min of meer regelmatige strofe-indeling ("Mysterie" of "Summum Bonum") en gedichten aan een stuk ("Bestseller" en "Momentopname"). We vinden prozagedichten ("De lagere school van de wereld" of "Flirt"), klank-gedichten ("Moedertaal") en een ready-made ("Zweden"). Er worden hilariteiten en grappen gepresenteerd én dramatische beweringen gedaan.

Stitou creëert een vrolijke, speelse sfeer. De titels van de gedichten geven geen indicatie van een noemer of thematiek die de bundel als geheel zou afdekken. We hebben in eerste instantie ook niet veel houvast aan de titel van de bundel.

'Varkensroze' suggereert wellicht iets dat lichamelijk of deerniswekkend is, maar in combinatie met 'ansichten' krijgt het iets zonderlings. Ook titels van gedichten als "De lagere school van de wereld" of "Geen kerkuil wacht" en "Ansicht uit de Droom & Vreesman" zijn vreemd, terwijl andere titels meer serieus of neutraal zijn: "Anekdoten, openbaringen", "Momentopname" of "Affirmaties" (Stitou, 2003).

Als we ons gaan verdiepen in afzonderlijke gedichten, zien we dat de vervreemding gepaard gaat met ironie én betrokkenheid en dat een flink aantal samenhangende motieven door de bundel heen effectief in werking wordt gezet.

Ik wil één gedicht nader onder de loep nemen. Het gaat om het prozagedicht "De lagere school van de wereld".

1.

b.zwaal, associatief-'metafysisch' op z'n minst anti-anekdotisch dichter, vertelde (we zaten in de TGV, aanvankelijk ons over het honorarium beklagend, onderweg naar Parijs, naar het legendarische Théâtre Molière, waar we samen met anderen voor zouden dragen uit eigen werk, poëzie uit de lage landen – er zaten, zo zou blijken, zeven mensen in de zaal)

2.

vertelde hoe hij eens was thuisgekomen, na middernacht, na een voordracht ergens in Drenthe, wonderlijk genoeg licht aantrof in het trappenhuis, de deur tot zijn maisonnette op een kier. Ben sloop naar binnen. Luisterde. Iets stommelde in de slaapkamer, zacht. Verlamd bleef Ben staan en het gestommel hield op, alsof het zelf iets hoorde stommelen, zacht, beneden. Ineens kraakten de treden – stonden indringer en dichter oog in oog.

De dichter, associatief-'metafysisch' op z'n minst anti-anekdotisch dichter greep in een reflex een paraplu uit de paraplubak richtte die als een pistool op de dief terwijl vanuit diepste afzettingen ineens de kreet opsteeg die onze held in de oneindigheid van zijn kindertijd oorlogjespelend de straat in slingerde:

Hands up!

3.

Soortgelijks overkwam de andere dutchbatter van dit heldendicht toen die zich installeerde op zijn voorbalkonnetje, na een avond van arbeid, om als beloning een smerig sigaretje te roken. Het was een goedaardige nacht, ondanks stadslicht en smog hingen er een handvol bedaard schitterende sterren. Ofschoon de conceptueel-'anekdotische', op z'n minst anti-metafysische dichter met vrome verwondering naar de hemel kon kijken, ontging hem wat er op aarde gebeurde niet: twee kutmarokkaantjes, met andermans scooter aan de haal. Een tel stond de held verlamd op zijn balkon. Toen, vanuit de diepste pijnafzettingen van mijn ziel, maakte er zich een kreet los die hij loeihard de nachtelijke straat in slingerde, een kreet, in zijn 'moedertaal', en het was de stem, de toorn van mijn old man:

Maak dat je wegkomt, hoerengebroed!

Dit gedicht biedt iets anders dan we normaliter van poëzie gewend zijn. We verwachten in een gedicht – ik gebruik hier termen van S. Vestdijk uit zijn standaardwerk *De glanzende kiemcel* (Vestdijk, 1950) – : geconcentreerd taalgebruik; zo veel mogelijk betekenis (veel uitdrukken met weinig woorden); wit en stilte; herhaling, rijm, metrum en ritme en vooral metaforisch taalgebruik. We zien hier een kort verhaal, dat in alledaagse bewoordingen wordt verteld in drie etappes. Eerst is er een scène in de trein: een dichter, genoemd b.zwaal, vertelt een belevenis aan de ik-figuur. Wat hij heeft beleefd wordt uiteengezet in het tweede deel van het verhaal: een dief bevond zich in zijn woning toen de dichter op een avond thuis kwam. De dichter reageerde in een impuls met handelingen (oorlogje spelen) die hij in zijn kindertijd had uitgevoerd. In het derde deel wordt deze ervaring van b. zwaal gespiegeld in een ervaring die een andere dichter overkwam. Deze andere dichter blijkt de 'ik' uit het eerste deel van het verhaal te zijn. Ook hij reageert in een impuls als hij ziet dat jonge Marokkanen een scooter stelen. Hij schreeuwt hen woorden toe die zijn vader in zijn kindertijd gebruikte: "*Maak dat je weg komt, hoerengebroed!*" (Stitou, 2003).

Wat maakt dit gedicht interessant? In de eerste plaats het feit dat we het lezen als een gedicht, terwijl het zich formeel eigenlijk aan normale gedicht-contouren lijkt te onttrekken. We kunnen het een prozagedicht noemen, maar dat is zeker in Nederlandstalige lyriek een weinig specifiek genre. Prozagedichten kennen we natuurlijk van Charles Baudelaire of Arthur Rimbaud als teksten waarin verschillende visuele beelden over elkaar schuiven zodat betekenisvelden door elkaar heenlopen. Maar die prozagedichten bieden nooit zo'n recht-toe-recht-aan verhaal als we hier tegenkomen. Je zou kunnen stellen dat deze tekst *meer* proza dan gedicht is. Misschien heeft dit te maken met de culturele achtergrond van de dichter. In Marokkaanse context is meer aandacht voor orale tradities dan in het Nederlandse taalgebied.

In de tweede plaats is dit een boeiend gedicht vanwege het vertelperspectief: ik = "de andere dutchbatter van dit heldendicht". Het gaat hier om een zelfportret waarbij 'ik en hij' of "mijn" en "zijn" in de laatste regels versmelten. Vergelijk "*mijn* ziel", "*zijn* 'moedertaal'" en "de toorn van *mijn* old man"(mijn cursivering – O.H.; Stitou, 2003). Hier is iemand aan het woord die zichzelf een naam geeft én op afstand houdt. Dit op afstand houden blijkt vooral ook uit het expliciet poëticale niveau van het gedicht. De dichter die aan het woord is, kenmerkt zichzelf als *"de conceptueel-'anekdotische', op z'n minst anti-metafysische dichter"* (mijn cursivering – O.H.). De meest opvallende van deze drie termen is de notie anekdotisch die tussen aanhalingstekens staat. Ilja Leonard Pfeijffer interpreteerde dit in zijn recensie in *De Volkskrant* als volgt: "het anekdotische moet tussen aanhalingstekens, omdat de dichter de werkelijkheid (...) voor geen snars ver-

trouwt" (Pfeijffer, 2003). Een andere uitleg kan zijn dat de dichter hier verwijst naar uitspraken van critici naar aanleiding van zijn twee vorige bundels. Vaak werd het dichterschap van Stitou in recensies gekwalificeerd als "anekdotisch". Verschillende termen werden ingezet om dat uit te leggen. Rob Schouten formuleerde dat "Stitou, ondanks zijn (...) toegenomen neiging tot concretisme, toch steeds verstaanbaar probeert te blijven" (Schouten, 2003). En Piet Gerbrandy wees op de "oer-Hollandse nuchterheid die in de jaren zestig het handelsmerk van het tijdschrift *Barbarber* vormde" (Gerbrandy, 2003). Anekdotisme is een term die door professionele lezers op deze poëzie wordt geplakt. Maar naast "'anekdotisch'", noemt de ik-verteller zich ook "conceptueel" en "anti-metafysisch". Hij wil dus niet zoeken naar verklaringen in het Hogere, hij wil concepten (gedachten-constructies) bieden die hun basis hebben in het hier en nu. De dichterlijke stem zet zich daarmee af tegen het dichterschap van collega b. zwaal dat als *"associatief-'metafysisch' op z'n minst anti-anekdotisch"* (mijn cursivering – O.H.) wordt neergezet. Ik kan me niet aan de indruk onttrekken dat hier de gek gestoken wordt met dergelijke poëticale categoriseringen die critici aan dichters opleggen.

Het laatste punt dat ik naar aanleiding van dit gedicht als bijzonderheid wil opmerken, is de verweving van fictieve en werkelijke wereld. b. zwaal is een bestaande dichter publicerend bij Querido. In 2004 verscheen zijn achtste bundel *Een drifter* (Zwaal). Er vond in 2003 namens het Institut Néerlandaise een dichterspresentatie plaats in Theâtre Molière. En ook de TGV naar Parijs; het scooter-stelen in de grote stad, zijn 'realiteiten' uit een voor ons herkenbare werkelijkheid. Ook op een ander niveau biedt het gedicht herkenning. Iedere lezer heeft wel eens de ervaring gehad dat iets je plotseling te binnen schiet vanuit een ver verleden. Ineens herinner je je het spel van vroeger, uitspraken van je ouders van toen je jong was. Dat wat wij ratio noemen en bewust handelen kan geblokkeerd of geïnspireerd worden door iets wat van ver weg komt en ergens in het onderbewustzijn was opgeslagen. Onze waarneming van de wereld nu heeft haar basis in ervaringen van vroeger.

Het is niet de kritiek op politiek correct denken in het derde deel van dit gedicht die mij fascineert. Wat opvalt is vooral de krachtige wijze van uitdrukken die deze dichter hanteert om de Nederlandse samenleving te beschrijven. Elk detail is effectief (Pfeijffer, 2003); kutmarokkaantjes verwijst bijvoorbeeld naar de onhandige terminologie van een Amsterdamse wethouder. Bovendien wordt hier net als in "Song of myself" van Whitman een subtiel spel gespeeld met identiteit ofwel de referentie naar een bestaand zelf. De ik-spreker verwijst naar zichzelf, maar zet ook ironie in om het beeld van zichzelf te manipuleren. 'Ik' is de "dutchbatter van dit heldendicht" (Stitou, 2003). Sinds de val van Srebrenica in juli 1995 is de militaire rang van dutchbatter nogal negatief beladen en roept de term de

herinnering op aan te naïeve soldaten die weinig strategisch handelen in het mondiale politieke spel en duizenden moslimmannen de dood in hebben laten voeren. Naast dutchbatter is de ik-spreker ook de anti-metafysicus die geen hogere verklaringen zoekt. En hij is de jongen die de toorn van zijn oude vader vreest.

Mustafa Stitou creëert een luchtige atmosfeer voor ernstige onderwerpen die hij wil behandelen. Hij schrijft over islamitische cultuur versus de westerse samenleving; over "onze vader" in de persoon van Charles Darwin. Hij beschrijft straatcultuur en literaire eruditie (Shakespeare). En hij heeft het over de botsing van culturen die inspirerend werkt. Stitou speelt met woorden en hun gevaarlijke, dubbelzinnige betekenissen. De dichter, opgevoed in een islamitische context, plaatst zich naast een "Joodse verloofde", hij verzendt varkensroze postkaarten en refereert in eenzelfde gedicht aan 9/11 en Nazi Anton Mussert. Stitou provoceert via een autobiografische dichtkunst de cultureel-historische dimensies van onze werkelijkheid. Hij toont zich een betrokken dichter.

III.

Er is nog een andere dichtbundel uit 2003 die ik met het autobiografisch schrijven in verband wil brengen: *De aantochtster* van Henk van der Waal. In tegenstelling tot Stitou is Van der Waal een dichter die sterk lijkt te hechten aan de formele ordening van zijn gedichten en minder direct zinspeelt op details uit een voor de lezer herkenbare realiteit. 'Aantochtster' is een neologisme (een vrouw is in aantocht, zij komt). Titel en motto van de bundel refereren aan Rainer Maria Rilke's *Jeder Engel ist schrecklich*. Deze derde bundel van Van der Waal bestaat uit vier afdelingen van tien gedichten. De typografische vorm van de poëzie is opvallend. De strofen van de gedichten uit de eerste afdeling hebben de vorm van een geslepen diamant, de tweede afdeling is horizontaal geformeerd als een landingsbaan. Op deze landingsbaan wordt het neerdalen verwacht van een wezen, engel, muze. De andere afdelingen bieden eveneens gedichten in een bijzondere vorm. In de laatste sectie getiteld *Nomenclature*, staan gedichten die namen noemen van de raadselachtige verwachte vrouw. Zij is de aanzegster; verlustigster; verklonteraarster; orakeldelfster en bijvoorbeeld "de vierde persoon enkelvoud". De aandacht voor de materiële vorm en voor het nadrukkelijke benoemen, toont een bijna obsessief geloof in de werking van taal, aldus *Volkskrant* criticus Piet Gerbrandy (Gerbrandy, 2003-2). Van der Waals gedichten worden toverformules, taalkunstige ceremonieën. Omdat het bovennatuurlijke niet meer bereikt kan worden in gewone mensentaal, moet de dichter zijn toevlucht nemen tot een verbijzondering van de taal: tot ritueel, gebed of spreuk (Pfeijffer, 2004).

Ik wil inzoomen op de eerste reeks van deze bundel, getiteld "Toebereidselen" (Van der Waal, 2003: 11-20) waarin een tiental gedichten wordt opgevoerd in de

specifieke vorm van een diamant. In geen van deze gedichten komt het woord 'ik' voor, maar wel zien we voortdurend een zichzelf aanspreken in de vorm van "je". Ik vermoed dat de dichter hier een alledaags gebruik van taal heeft willen binnen halen: grammatici noemen dit het 'generiek' maken van een ervaring. Met het spreken over "je" laat je de eigen ervaring ook voor anderen gelden. Het woord 'je' impliceert een verwijdering ten opzichte van het 'ik' en wijst in zekere mate op depersonalisering. Ik citeer het zevende gedicht uit de reeks (Van der Waal, 2003: 17):

als je in uiterste individualiteit, in afzondering dus van
al het andere en al het mogelijke, in intense eigenheid dus ook, die
hard lijkt als diamant en optimaal tijdweerbarstig als leegte, als
je daar op zoek gaat naar feiten en ontdekt hoe stuurloos
je ogen dansen in hun kassen en hoe verstrikt je denken
zit in andermans gedachten, is de conclusie gauw
getrokken dat de hersenschim die jezelf
op de troon hebt geholpen,
je uit handen is gevallen,
uit je hoofd is
gedampt

wat je misschien jammer vindt maar je wel bevoorrecht,
bevrijd als je bent van zorg om zelf en van verleden dat bindt aan
gewoonte en van schaamte om schamele vertoning
bij naaktheid; en wat je in die toestand gewaarwordt?
mist misschien of regen of de vuurspuwende kop
van de tijd, of, als je een gelukkige bent, het
aanbrommen van de goedertierenheid
van de aandrijfster, voor wie je
rouw om eigen afwezigheid
voldoende kan zijn
om toch

aan te leggen aan je hart
zand te strooien over je ziel
je holte te vullen met marsepein

De hele reeks van tien gedichten in dezelfde vorm, biedt een poëtische reflectie op het begrip individualiteit, op het denken van de grens tussen lichaam en geest en tussen 'ik' en een ander. Filosofische vragen en stellingen worden gesuggereerd: "waartoe je lichaam met zijn bloedbaan en zenuwstelsel / bedoeld is te wezen" (Van der Waal, 2003: 11), hoe zit het met de "per definitie te krap bemeten individualiteit, / die niet alleen kans biedt op recht en succes, maar ook knelt als een uit / ijdelheid te klein gekocht paar schoenen"(12) of: "je de constellatie proeft / waarbinnen je ervaringen en sensaties verwaarloosbaar zijn /

en je te zijnd bent aan wat jou meemaakt" (13). In deze uitspraken horen we soms Hans Faverey (bijvoorbeeld *Chrysanten, roeiers*, 1977) meeklinken, Van der Waal vertaalde diens werk in het Frans (*Contre l'oubli*, 1991). Maar waar Faverey het wit uitbuit, de woorden in de leegte verspreidt, doet Van der Waal het omgekeerde: hij vormt het wit door met de woorden een specifiek uiterlijk aan de tekst te geven.

Als gezegd, is het "je" hier een veel gebruikte en ook bewust clichématige uitdrukking, waarmee de 'ik' figuur tegelijkertijd over zichzelf spreekt en een ander zou kunnen aanspreken. De spreker neemt afstand, hij zegt geen 'ik', maar onthult wel heel particuliere overpeinzingen. Tot drie keer toe vallen in dit gedicht woorden weg: in regel 1 voor "uiterste individualiteit" en in regel 2 voor "intense eigenheid". De beperkte witruimte suggereert dat hier het woord 'je' is uitgewist. In de tweede strofe ontbreekt een omvangrijker woord waardoor de grammaticale constructie een zekere onbepaaldheid krijgt.

De uitsparingen voor "uiterste individualiteit" en "intense eigenheid" geven uitdrukking aan wat we 'autobiografisch motief' zouden kunnen noemen. Het gaat hier om een schrijven over het allerpersoonlijkste: overwegingen die besloten zitten in je hoofd. Er wordt een denkproces beschreven: "hoe verstrikt je denken zit in andermans gedachten" lezen we in de eerste strofe. Van der Waal beschrijft in deze bundel bijzondere, bijna mystieke, denkervaringen, waarin het zelf wordt gevolgd, geanalyseerd en ten slotte verdwijnt. Dit en andere gedichten uit de reeks "Toebereidselen" doen soms denken aan Hadewijchs *Visioenen* (1996), waarin ook geprobeerd wordt overgave aan het denken onder woorden te brengen: "soe dat ickene buten mi niet en conste bekinnen noch vernemen, ende binnen mi niet besceden". (dat ik hem buiten mezelf niet kon bekennen of waarnemen, en binnen mezelf niet van mij kon onderscheiden) (82).

IV.

Als we spreken over autobiografisch schrijven in de Nederlandstalige poëzie van dit moment, kunnen we verschillende elementen en uitdrukkingsvormen onderscheiden. In de poëzie van Mustafa Stitou (en Walt Whitman) zagen we een autobiografisch schrijven dat drie elementen omvatte: (1) een biografische herleidbaar ik, (2) realistische referenties (anekdoten), (3) narratie (verhalende vorm). In de gedichten van Van der Waal zagen we een abstracte vorm waarin intiemste details van denken gepresenteerd werden. Deze vorm wijst op concentratie waarin het 'ik' als sprekende entiteit kan worden opgeheven. Hier gaat het niet om een beschrijving van het eigen concrete leven, maar om het beschouwen. Een subject spreekt dat zijn positie probeert te doorgronden en overbrengen aan anderen. Autobiografischer kan het eigenlijk niet, juist omdat het leven tot in de intiemste overpeinzing wordt blootgelegd. "Door afstand te

doen van wat je geworden bent (...) kun je misschien openbreken in antwoord" staat aan het einde van deze reeks. Dat klinkt letterlijk hoop- of verwachtingsvol. Degene die aan het woord is, lijkt zich bewust van *Sein und Zeit* en onthult meer van zichzelf dan menig ander dichter.

Een denkende dichter, noemt Van der Waal zichzelf in de *Poëziekrant*: "Ik ga in ieder geval wel de anekdotiek uit de weg. ... Een gedicht moet niet over een gebeurtenis gaan, maar moet zelf een gebeurtenis zijn"(2004: 12, interview door Remco Ekkers). Hij positioneert zich met zo'n uitspraak in een spoor van autonome dichtkunst waarin de taal boven het expressieve subject wordt gesteld. De anekdotische en de autonome dichter worden vaak tegenover elkaar gezet. In *Collega's van God, Portretten en polemieken* (Zwagerman, 1993) beschrijft Joost Zwagerman de twee dichterlijke posities als volgt: zij die de taal als middel en zij die de taal als doel zien. De eersten drukken ervaringen uit en stellen vast dat de tijd vergaat. De tijd en de taal als zodanig worden geaccepteerd (*anekdotisme*). De tweede groep plaatst de taal centraal in het werk. Het gedicht wil geen beschrijving van de werkelijkheid zijn, maar zelf werkelijkheid. In dit laatste kamp van de zogenoemde *hermetische* poëzie gaat er volgens Zwagerman evenwel iets mis: veel dichters schrijven over het wit, leegte, verdwijning en de stilte en produceren daarmee een welgemanierde, maar ook saaie, overacademische, bloedeloze poëzie.

Van der Waal past natuurlijk in het hermetische kader, maar zijn gedichten zijn niet saai en welgemanierd. Integendeel: ze roepen spanning op omdat ze de lezer zo dicht op de huid zitten. Omdat ze hem of haar aanzetten tot net zulke intieme gedachten en reflecties. We zouden de complexiteit en rijkdom van de hedendaagse poëzie te kort doen als we het autobiografisch schrijven zouden verbinden met het anekdotische en losmaken van het autonome. De poëzie van Stitou toont wat manipulatie en ironie met het anekdotische kunnen doen: er wordt een cultuurkritisch podium tot stand gebracht waarin de dichter zich verschillende rollen toebedeelt. De poëzie van Van der Waal toont een andere vorm van autobiografisch schrijven, omdat in de zogenaamde logica van de redeneringen, in de intimiteit van de gedachten en in het zoeken naar een aanspreekvorm om de ander gestalte te geven of te ontnemen, een eigen en eigentijdse preoccupatie van deze dichter schuilgaat. Ook hij schrijft over hoe hij in zijn dichterschap en leven staat. Het autobiografisch schrijven is niet alleen voorbehouden aan de verhalende poëtische vorm die Stitou koos. Het zegt iets over de verrassende stand van zaken in de Nederlandse poëzie van dit moment, dat zo verschillende dichtbundels in hetzelfde jaar verschenen en genomineerd werden voor de VSB-poëzieprijs.

Universiteit van Tilburg

Bibliografie

De revisor. Themanummer Walt Whitman. 2005, 3/4.

Faverey, Hans. 1977. *Chrysanten, roeiers*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Faverey, Hans. 1991. *Contre l'oubli*. Vertaald door Joke J. Hermsen en Henk Van der Waal. Parijs: Éditions Joany.

Gerbrandy, Piet. 2003. In de maag van een dood paard. *De Volkskrant*, 14 November.

Hadewijch. 1996. Visioen 7. *Visioenen*. Vertaald door Imme Dros. Ingeleid door Frank Willaert. Amsterdam: Prometheus / Bert Bakker: 82.

Pfeijffer, Ilja Leonard. 2003. De grote grap die werkelijkheid heet. *De Volkskrant*, 14 November.

Pfeijffer, Ilja Leonard. 2004. Zij is in geen naam te vangen. *NRC Handelsblad*, 16 Januari.

Rilke, R.M. 1923. *Duineser Elegien*. Leipzig:Insel-Verlag.

Stitou, Mustafa. 1994. *Mijn Vormen*. Amsterdam: Arena.

Stitou, Mustafa. 1998. *Mijn Gedichten*. Amsterdam: Vassallucci.

Stitou, Mustafa. 2003. *Varkensroze Ansichten*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Van der Waal, Henk. 2003. *De aantochtster*. Amsterdam: Querido.

Van der Waal, Henk. 2004. Gedichten moeten ook iets doen. Interview door Remco Ekkers, *Poëziekrant*, 3: 8-13.

Van Oers, Davy. 2004. Denken over de autobiografie. Via theorie naar pragmatiek. *Spiegel der Letteren*, 46 (2): 161-178.

Vestdijk, S. 1950. *De glanzende kiemcel. Acht lezingen over wezen en techniek der poëzie*. Gehouden te Sint Michielsgestel in 1942/1943. Amsterdam: Atheneum-Polak & Van Gennep.

Whitman, Walt. 2005. *Leaves of Grass. Grasbladen*. Vertaald door Huub Beurskens et al. Geredigeerd door Jacob Groot en Kees 't Hart. Amsterdam: Querido.

Zwagerman, Joost. 1993. *Collega's van God. Portretten en polemieken* Amsterdam: De Arbeiderspers.

Zwaal, B. 2004. *Een drifter*. Amsterdam: Querido.

Retrospectieve teleologie en seksuele identiteit: de "autobiografische vertelwijze" in *Dubbelliefde*

Andrea Lion

In an autobiography a person narrates his or her life story from a retrospective point of view. The story is told in such a way that in the end the two narrative orders, namely the order of the narrative event and of the narrated event, fuse. This is what Jens Brockmeier (2001) has called retrospective teleology: the fact that the past is seen in the light of the present. This specific narrative structure, which I will call "autobiographical", has important implications for the identity that is the focus of autobiography. In my article I explore these implications for the representation of sexual identity in Dubbelliefde *by Adriaan van Dis (1999), as an example of the coming-out novel, a novel that is narrated in a similar way as the autobiography.*

1. *Dubbelliefde*: autobiografie of *coming-out* roman

> En al zoû ik nu eens schrijven een boek, waarvan de held een modern auteur was; al zoû ik dien held laten schrijven werken, die verwant aan de mijne waren, de held zoû ik niet zijn, zijn kunst niet de mijne: en de roman zoû een roman een roman blijven, niet dan een roman, en zich nooit realiseren tot autobiografie.
>
> Louis Couperus, *Metamorfoze*, aangehaald in Van Dis, 1999

Met deze tekst begint het boek *Dubbelliefde: Geschiedenis van een jongeman* van Adriaan van Dis uit 1999. Het kan als een motto worden opgevat. De tekst waarschuwt ervoor de roman als autobiografie te lezen, zelfs als er autobiografische feiten in te herkennen zijn: de roman is een roman en geen autobiografie.

Toch accepteren niet alle critici deze waarschuwing zonder meer. Zo schreef Menno Schenke in het *Algemeen Dagblad* (1999: 23):

> Wie dus durft te beweren dat *Dubbelliefde* Van Dis' autobiografie is tot ongeveer zijn 25ste levensjaar, vindt Couperus op zijn weg. Maar waarom dan de eerste persoon enkelvoud als vertelvorm? Waarom zette hij geen fictieve figuur met voor- en achternaam op zijn podium om afstand te scheppen? Ziedaar de tweeslachtigheid van de roman, die zijn ambivalentie al in de titel etaleert. Ik wil misschien wel geloven dat deze roman maar voor een fractie autobiografisch is, maar Van Dis haalt dat geloof met zijn cursieve epiloog weer gedegen onderuit.

De roman *Dubbelliefde* gaat over een jongen die op zoek is naar zijn identiteit, in het bijzonder zijn seksuele identiteit. Hij heeft gevoelens voor zowel vrouwen en mannen en probeert daarin een juiste weg te vinden. Behalve de ondertitel

"Geschiedenis van een jongeman" staat er op het titelblad ook "Roman" vermeld. Moeten we deze roman nu wel of niet beschouwen als een autobiografie van Adriaan van Dis?

Wanneer we de criteria van Philippe Lejeune (1996) hanteren om op deze vraag een antwoord te vinden, kunnen we het volgende constateren. De roman *Dubbelliefde* voldoet op het eerste gezicht aan alle voorwaarden die Philippe Lejeune stelt aan een autobiografie: het is een retrospectief verteld verhaal, het gaat over het leven van een individu waarbij de nadruk ligt op de geschiedenis van zijn persoonlijkheid, de verteller en de hoofdpersoon zijn één en dezelfde en de hoofdpersoon/verteller is op allerlei manieren te herkennen als de schrijver zelf (Lejeune, 1989: 254).[1] Van Dis en de naamloze hoofdpersoon uit zijn roman hebben onder meer met elkaar gemeen dat ze opgroeien in het Gooi en beide problemen hebben met de dood van hun tirannieke vader, een man met een hartkwaal die getraumatiseerd was door de oorlog en de ervaringen in het Jappenkamp. Ze gaan allebei Nederlands studeren in Amsterdam en hebben daar identieke bijbaantjes, zoals poseren als fotomodel. Ook de steun aan het Griekse verzet en het plegen van een 'aanslag' op Olympic Airlines zijn bekend als feiten uit het leven van de schrijver zelf (Sars, 1996; Minkman, 2003). Cyrille Offermans concludeert in zijn recensie dan ook (2000: 120):

> *Dubbelliefde* moet het namelijk in hoge mate hebben van het contrast tussen het hier geschilderde portret van een naamloze, maar op afstand als het eeneiige tweelingbroertje van Van Dis herkenbare, protagonist (daar helpt ook het halfslachtige motto van Couperus niet aan, dat de lezer nog even wil doen geloven dat het hier toch echt om fictie gaat) en het beeld van Van Dis als publiek persoon [...].

Afgezien van het motto en het onderschrift "roman" lijkt het antwoord op de vraag of deze roman nu als autobiografie beschouwd kan worden bevestigend te zijn. Toch blijft de tweeslachtigheid bestaan, zoals Schenke al aangeeft, want het motto en het onderschrift staan er niet voor niets. Ook voor Lejeune (1996: 25-7) geldt dat een dergelijke ontkrachting van het 'autobiografische pact' serieus moet worden genomen.

Gezien het onderwerp van de roman zou de dubbelheid wellicht juist te verklaren zijn op basis van autobiografische gegevens: Van Dis zou dan niet gezien willen worden als de biseksuele persoon die hij beschrijft. Dit gebeurt immers vaker bij homoseksuele, lesbische en biseksuele literatuur, die ik voor het gemak verder kortweg als 'homoseksuele literatuur' zal aanduiden. Van Dis heeft in een vraaggesprek echter zelf expliciet aangegeven zijn "andere" kant niet te willen loochenen (Schoonhoven, 2004: 28). In datzelfde gesprek zegt hij tevens dat het motto is bedoeld om het fictionele karakter van de "ik" te onderstrepen. Hij wil niet gelijkgesteld worden met de "ik" uit de roman. Hij ontkent nogmaals

– het motto deed dat al – dat het boek een autobiografie is: het is een roman (*ibid.* 27). Daarmee blijft de tweeslachtigheid bestaan: want waarom dan toch gekozen voor deze vorm?

Over het al dan niet hoge autobiografische gehalte van homoseksuele literatuur is al veel gezegd en geschreven. Net zoals de reden om te willen ontkennen dat een specifieke homoseksuele roman autobiografisch is (zie bijv. Zimmerman, 1990: 18; Chambers, 1999: 251). De discussies over het autobiografische gehalte van homoseksuele boeken of de soms ongemotiveerde aanname dat een bepaald homoseksueel boek autobiografisch is, leiden vaak de aandacht af van het boek zelf. Zo gingen bijvoorbeeld veel discussies over *Giovanni's Room* van James Baldwin (1956) en *Falconer* van John Cheever (1975) voornamelijk over het feit of de schrijver al dan niet homofobisch en homo-onvriendelijk was (Koponen, 1993: 31-3, Woods, 1998: 295). In mijn ogen discussies die geen recht doen aan de literatuur zelf. Daarom wil ik voorstellen de kwestie of en zo ja, in welke mate, de roman *Dubbelliefde* autobiografisch is voorlopig even te laten voor wat het is. Ik zal hier, net als Van Dis zelf, zijn roman beschouwen als een roman en niet als een autobiografie.

Maar daarmee is het genre van de autobiografie als referentiekader voor deze roman niet opgeheven. De roman heeft namelijk wel degelijk allerlei eigenschappen van een autobiografie, zoals we hebben gezien. De roman handelt over identiteit en wordt bovendien door de verteller, die gelijk is aan de hoofdpersoon, retrospectief verteld. Deze specifieke vertelwijze is niet voorbehouden aan de autobiografie. Onder meer de *Bildungsroman* wordt soms op deze manier verteld.[2] Toch is deze vertelwijze bovenal bekend van en kenmerkend voor de autobiografie. Ik noem hem daarom "de autobiografische vertelwijze". Ik wil hier deze specifieke vertelwijze nader bestuderen en onderzoeken welke relatie er bestaat tussen de vertelwijze en de identiteit waarover het boek gaat.

Op basis van bovengenoemde criteria en op basis van inhoudelijke argumenten zijn critici geneigd *Dubbelliefde* een autobiografie te noemen, of in elk geval autobiografisch. Maar het onderwerp van de roman leidt mogelijk ook nog naar een andere kwalificatie, die een eventuele benoeming als autobiografie of autobiografische roman niet uitsluit: de kwalificatie als *coming-out* roman. De roman gaat tenslotte niet over de zoektocht naar identiteit van de hoofdpersoon in het algemeen, maar over zijn zoektocht naar *seksuele* identiteit in het bijzonder. De *coming-out* roman gaat juist over iemand die voor het eerst uitkomt voor zijn of haar homoseksuele, lesbische of biseksuele gevoelens en verlangens.

Ik vermoed dat Van Dis zich zou verzetten tegen deze benoeming, aangezien de *coming-out* roman vaak wordt gelezen als een verhaal over de schrijver zelf. Dat is juist wat Van Dis, getuige het motto, het onderschrift en zijn uitlatingen over het boek, niet wil. Maar hoewel *coming-out* romans vaak autobiografische details

bevatten, zijn het zelden autobiografieën. Wat dat betreft past de roman van Van Dis uitstekend in het rijtje van *coming-out* romans.

2. Kenmerken van de coming-out roman

De *coming-out* roman is een relatief nieuw genre en er is tot nu toe weinig aandacht geweest voor de literaire kenmerken ervan. Aan de orde komen doorgaans vooral het thema en de *fabula* en niet de manier waarop deze worden gepresenteerd.[3] Er bestaat naar mijn weten ook nog geen uitgebreid en diepgaand onderzoek naar de *coming-out* roman. Verschillende critici hebben zich echter wel over deze romanvorm uitgesproken. Op basis van die uitspraken ga ik hier uit van de volgende algemene omschrijving: een *coming-out* roman is een roman waarin een hoofdpersoon vertelt over zijn of haar homoseksuele, lesbische of biseksuele gevoelens en verlangens, waarbij deze verlangens en gevoelens en de erkenning hiervan het hoofdthema vormen (Goodwin, 1995: 278; Bergman, 1991: 29; Woods, 1998: 346; Zimmerman, 1990: 35-8).

De romans die aan deze omschrijving voldoen, kennen overwegend eenzelfde vertelwijze. Het zijn retrospectieve vertellingen, waarbij de hoofdpersoon en de verteller verwijzen naar dezelfde persoon: de zojuist genoemde "autobiografische vertelwijze". Er zijn weliswaar enkele *coming-out* romans die worden verteld door een externe verteller, maar deze laat ik hier buiten beschouwing. In de context van autobiografisch schrijven en seksuele identiteit wil ik hier graag onderzoeken hoe seksuele identiteit gestalte krijgt binnen een "autobiografische vertelwijze": de specifieke manier waarop een autobiografie wordt verteld.

3. "Autobiografische vertelwijze": retrospectieve teleologie

In een autobiografie vertelt één hoofdpersoon in een terugblik zijn of haar levensverhaal, waarbij de verteller en de hoofdpersoon in identiteit overeenkomen. Deze specifieke vertelwijze noem ik hier "autobiografisch", omdat hij vooral bekend is van de autobiografie. Ik gebruik "autobiografisch" dus expliciet niet in de normale zin van het woord, als een verwijzing naar het leven van de auteur.

De autobiografie staat in de traditie van het realisme, dat de taal beschouwt als een onproblematisch medium. Van een autobiografie wordt verwacht dat het de waarheid vertelt, in tegenstelling tot fictieve genres (Evans, 1999: 2). Daarbij past een manier van vertellen die 'natuurlijk' overkomt en niet teveel aandacht richt op zichzelf. De mogelijkheid van taal om naar de werkelijkheid te verwijzen wordt al sinds de jaren tachtig van de vorige eeuw sterk bediscussieerd. Ook de 'vanzelfsprekende' vertelwijze van de autobiografie is door menigeen al van commentaar voorzien.[4] Daarmee is de discussie over de autobiografie en wat behoort tot de specifieke generieke kenmerken niet overzichtelijker geworden. Laat

ik daarom hier enkele kenmerkende aspecten van de autobiografische vertelwijze nog even op een rijtje zetten, voordat ik de implicaties ervan bespreek voor het vormgeven van seksuele identiteit. Zo kan ik meteen de nadruk leggen op die aspecten die ik hier relevant acht.

In een autobiografie verwijzen de verteller en hoofdpersoon naar dezelfde persoon. Maar doordat de verteller terugblikt, zijn de verteller en de hoofdpersoon logischerwijze niet precies dezelfde. De verteller is de oudere en wijzere versie van degene over wie hij of zij vertelt. Door de terugblik ontstaan er twee posities van de hoofdpersoon. De positie waarover verteld wordt, de positie van de persoon in het verleden; en de positie van de persoon en tevens de verteller in het heden (Brockmeier, 2001: 251). Deze posities staan niet alleen voor twee verschillende momenten in de tijd, maar ook voor twee verschillende referenties van bewustzijn. Meestal komen de verteller en hoofdpersoon aan het eind van het verhaal samen en delen hetzelfde bewustzijn. De belangrijkste vragen waarop de autobiografie een antwoord probeert te geven, namelijk: "wie ben ik?" en "hoe ben ik geworden wie ik ben?", worden vanuit de positie achteraf gesteld en beantwoord.

Deze manier van vertellen heeft enkele belangrijke implicaties. Doordat het verhaal vanuit een terugblik wordt verteld, kent de verteller altijd de uitkomst van zijn of haar verhaal. Dit is belangrijk omdat de verteller daardoor betekenis aan gebeurtenissen toekent die ze op het moment zelf niet hadden, of zelfss niet kónden hebben. Doordat de hoofdpersoon en de verteller overeenkomen, ligt de focalisatie in de vertelling grotendeels bij de hoofdpersoon, afgezien van de weergave van de woorden van anderen.

Een belangrijke vooronderstelling van de autobiografie bestaat uit het idee dat levensverhalen een proces in de tijd weergeven dat, net als het biologische proces van het leven, begin en einde op de een of andere manier met elkaar verbindt. Maar zoals Jens Brockmeier aangeeft, verbindt de autobiografie het begin en het einde tegenwoordig altijd op basis van een doelgericht ontwikkelingsverhaal (Brockmeier, 2001: 251-53).[5]

Aan het einde van de autobiografie komen de twee tijdslagen van het verhaal samen: namelijk de laag van de tijd waarover wordt verteld en het moment van vertellen. Deze manier van vertellen, waarbij de twee tijdslagen van de vertelling aan het einde samenkomen, zorgt ervoor dat het einde tot doel wordt. Dit is wat Jens Brockmeier *retrospectieve teleologie* noemt: het feit dat het verleden wordt gezien in het licht van het heden. Een ontwikkeling hoeft namelijk niet per definitie doelgericht te zijn, hoewel dat onderscheid zelden meer gemaakt wordt. Het idee van ontwikkeling heeft in het westerse denken steeds meer de connotatie van 'doelverwerkelijking' gekregen (Brockmeier, 2001: 252).

Een retrospectief teleologisch verhaal wordt altijd zó verteld dat het heden logisch volgt uit de gebeurtenissen die worden verteld. Hierdoor bepaalt het

moment van waaruit wordt verteld ook wát er wordt verteld. Hoewel elk verhaal een selectie moet maken uit de feiten, gebeurt dit niet in elk verhaal op dezelfde gronden. Van een levensverhaal wordt bovenal verwacht dat het coherent is: oorzaak en gevolg moeten herkenbaar zijn en elkaar 'logisch' opvolgen. Dit is omdat we het leven beschouwen als een coherent geheel en we ervan uitgaan dat een juiste weergave van een leven daarom ook coherent is (Linde, 1993).[6]

Wat een verhaal coherent maakt en dus welke oorzaken en gevolgen aannemelijk worden gevonden, is afhankelijk van sociale en culturele conventies. Deze conventies zijn terug te voeren op een of meer coherentiemodellen. Een coherentiemodel is een betekenisgevend systeem, waarbinnen een bepaalde volgorde en selectie van feiten begrijpelijk en aannemelijk is (Linde, 1993).[7] Een voorbeeld van een coherentiemodel is de Freudiaanse psychologie: binnen een dergelijk model is het bijvoorbeeld logisch dat iemand, om te verklaren dat hij moeite heeft met autoriteit, vertelt wat de relatie is geweest met zijn ouders. Wanneer een lezer een coherentiemodel niet herkent of erkent, dan wordt de tekst als onlogisch of incoherent beschouwd. Coherentie is vooral bij levensverhalen van speciaal belang, omdat door de retrospectieve blik het einde logisch uit de gebeurtenissen moet volgen. De gebeurtenissen moeten het einde als het ware verklaren. In een dagboekvorm, bijvoorbeeld, wordt aan coherentie tussen begin en einde veel minder waarde gehecht.[8]

Bovenstaande implicaties van de autobiografische vertelwijze vormen samen belangrijke beperkingen voor het onderwerp van de autobiografie: identiteit. De wijze waarop de autobiografie wordt verteld, maakt identiteit tot een noodzakelijke, onafwendbare ontwikkeling, waarin toeval geen plaats heeft. De realistische taalopvatting waarvan in de autobiografie meestal sprake is, laat deze suggestie van eenheid in identiteit ongemoeid. Extern commentaar zou de fictieve eenheid mogelijk kunnen kritiseren, maar dat komt in een autobiografische vertelwijze niet voor doordat de verteller en de hoofdpersoon overeenkomen in identiteit.

De autobiografie kent echter weinig beperkingen wat betreft het *soort* identiteit: het kan over bijna iedereen gaan, zolang het levensverhaal van belang wordt gevonden voor een bepaald publiek.[9] De *coming-out* roman daarentegen, gaat over een specifieke identiteit: seksuele identiteit die afwijkt van de norm. Daarmee veranderen ook de implicaties van de autobiografische vertelwijze.

4. Retrospectieve teleologie en seksuele identiteit: de *coming-out* roman

De *coming-out* roman gaat per definitie over seksuele identiteit die afwijkt van de norm. Seksuele identiteit is in onze moderne westerse beschaving vooral dan een onderwerp van discussie wanneer het afwijkt van de norm. Slechts een afwijking

van de heteroseksuele norm dient verklaard te worden. Dit is de bestaansreden van het begrip *coming-out*: het erkennen van je afwijkende seksuele verlangens en gevoelens.

Vanwege de aparte positie van homoseksualiteit in onze maatschappij bestaat er een aantal verklaringen voor deze "afwijking". Iedereen kent er ongetwijfeld een of meer: een genetische afwijking, een geestelijke ziekte veroorzaakt door een te goede of juist een te slechte band met moeder of vader, een lichamelijke ziekte, een verkeerde ziel in een verkeerd lichaam, etc. Eén ding hebben de meeste verklaringen gemeen: het kan je beter niet overkomen. Naast de verklaringen bestaan de veroordelingen: het is onder meer onnatuurlijk, godslasterlijk, zondig en ziek.

Gelukkig zijn veel mensen inmiddels van mening dat al deze opvattingen achterhaald zijn. Dat neemt niet weg dat de noodzaak van *coming-out* nog altijd bestaat. Zolang heteroseksualiteit de norm blijft, zullen er verklaringen zijn voor afwijkende seksuele patronen. Daarbij blijkt telkens opnieuw dat het lastig is "afwijkingen" als iets positiefs te zien. Bovendien wordt homoseksualiteit meestal niet slechts als *seksuele* identiteit opgevat, als onderdeel van een overkoepelende identiteit, maar wordt dit aspect gezien als het bepalende element van iemands gehele identiteit.

De opvattingen over homoseksualiteit vormen belangrijke coherentiemodellen in de homoseksuele literatuur. Vooral in de *coming-out* roman, waar het gaat om het eerste moment van her- en erkennen van homoseksuele, lesbische en biseksuele gevoelens en verlangens. In een *coming-out* roman gaat een vaak jeugdige persoon op zoek naar zijn seksuele identiteit. Deze persoon moet binnen een context van bestaande opvattingen en verklaringen leren begrijpen wat het betekent om homoseksuele, lesbische en biseksuele gevoelens en verlangens te hebben.

Binnen een retrospectieve vertelling krijgt deze zoektocht naar seksuele identiteit een doelgericht verloop met causale verbanden, zoals dat ook met identiteit in de autobiografie gebeurt. Het moment van de terugblik ligt in de *coming-out* roman altijd nà het *coming-out* moment. De reden van de terugblik is dan ook altijd gerelateerd aan de *coming-out*. In een autobiografie lopen de antwoorden op de vragen: "wie ben ik?" en "hoe ben ik geworden wie ik ben?" zeer uiteen, afhankelijk van de persoon die ze stelt. In de *coming-out* roman staat een belangrijk deel van de antwoorden bij voorbaat al vast. "Wie ben ik?" wordt tot "wat betekent het voor mij dat ik homoseksueel ben?", waardoor het antwoord op "hoe ben ik geworden wie ik ben?" tot een antwoord wordt op "hoe ben ik homoseksueel geworden?". De mogelijke antwoorden zijn daarbij beperkt. Ze worden grotendeels bepaald door de sociale en culturele context.

Een doelgerichte vertelling maakt van homoseksuele identiteit een noodzakelijk en onontkoombaar feit. Daarbij zijn veel causale verbanden al bepaald

door de culturele context. Een individu kan daardoor niet zelf kiezen welke betekenis hij of zij aan bepaalde gebeurtenissen geeft.

5. *Dubbelliefde* en (bi-)seksuele identiteit

De negatieve culturele context is ook al bepaald voor de hoofdpersoon van *Dubbelliefde*. Het gaat hem niet "om homoseksualiteit of heteroseksualiteit, maar om de durf je ware aard te tonen – wat dat ook was" (Van Dis, 1999: 58). Maar hoe kom je achter je "ware aard" in een wereld waarin voor jou al bepaald is welke betekenis seksuele handelingen en gevoelens hebben? Bovendien: het hele idee dat er zoiets bestaat als "een ware aard" is een typische culturele opvatting, waarin specifieke zaken bepalen wie je "werkelijk" bent. Het is juist deze culturele context die van seksuele gevoelens en handelingen een identiteitsbepalende factor maakt.[10]

De hoofdpersoon uit *Dubbelliefde* doet deze uitspraak dan ook pas nadat hij al is geconfronteerd met het feit dat hij "anders" is. Na een niet erg prettige seksuele ervaring met de moeder van een klasgenoot, vraagt de hoofdpersoon van *Dubbelliefde* zich af of hij wellicht homoseksueel is. De vraag komt concreet aan de orde wanneer hij het met zijn vriend Jaap over homoseksuelen heeft (Van Dis, 1999: 42):

> "Ze zijn zo geboren," zei Jaap ernstig, het was helemaal niet erg. Je mocht het ze niet kwalijk nemen. "Het is een afwijking waar ze niets aan kunnen doen, dat soort mannen is vaak erg ongelukkig en eenzaam, maar ook aardig." [...] Ja, het waren artistieke mensen. Ze hielden veel van hun moeder en waren vaak erg op hun kleren. Jaap sloeg zijn boekje dicht.
>
> "Denk je dat ik..."
>
> "Moet je aan mijn vader vragen, die kan dat zo zien."

Jaap en hij maken een afspraak bij Jaap thuis, zodat de vader van Jaap erachter kan komen of de hoofdpersoon inderdaad homoseksueel is (43-4):

> "Luister," zei meneer Schouten en hij ging breed op de bank zitten, "het is heel eenvoudig. Je moet jezelf gewoon een paar vragen stellen en als je het antwoord weet is er nog niets aan de hand. Vraag één: Vind je vrouwen aantrekkelijk?"
> "Ja", zei ik met volle overtuiging.
> "Droom je wel eens van ze?"
> "Nee."
> "Waar denk je aan als je je aftrekt?"
> [...]
> "Aan mezelf," zei ik.

Wanneer ze bij het onderwerp borsten zijn aangekomen en de hoofdpersoon erkent dat hij niet van borsten houdt, zegt de vader van Jaap: "'Alleen flikkers

houden niet van borsten. [...] Dat is bekend.' Meneer Schouten hief zijn armen in de lucht. Hij kon er niks anders van maken: 'Je hangt, jongen'" (45).

De hoofdpersoon van *Dubbelliefde* accepteert dit "oordeel" en gaat vervolgens op zoek naar wat het betekent om homoseksueel te zijn. In eerste instantie doet hij dat op een prototypische manier: hij gaat naar de bibliotheek. Daar vindt hij niets dan ellende, op de literatuur na. Hij wil die heldhaftige schrijvers die voor hun "geaardheid" uit durven te komen tot zijn voorbeeld maken. Ondertussen probeert hij erachter te komen wie hij werkelijk is. Aan zijn vriend Werner vraagt hij: "Denk je dat ik homoseksueel ben?" Waarna hij hem lange tijd niet meer ziet. Ook heeft hij weinig contact met Jaap, wiens vader constateerde dat hij wel homoseksueel moest zijn: "De enkele keer dat hij me belde, hoorde ik zijn medelijden: *'Hoe is het nou? Hoe gaat het met je... weet je moeder het al?'* Ik was geen patiënt" (116). Hij wil niet de zielige figuur zijn die van hem wordt gemaakt.

Hij gaat naar Amsterdam en verkent de wereld en zijn grenzen. Hij wil vrij zijn. Vooral ook vrij *durven* zijn, vrij van het verleden, van de harde en gewelddadige opvoeding van zijn vader. Hij wil zichzelf zijn, durven zijn: hij wil vrij zijn zichzelf te zijn. Hij probeert die wens te vervullen door toneel te gaan spelen. Hij kan beter zichzelf zijn in de rollen die hij speelt, hij is dan vrijer zichzelf te uiten. Hij kan zich zelfs zó inleven in een rol dat hij zichzelf vergeet, dat hij de ander *is*.

Bij de toneelschool wordt dit geen succes: ze zitten juist in de periode van Het Nieuwe Toneel en de "vervreemding" van Brecht. Hij is niet "kritisch" genoeg.

Hij besluit vervolgens Nederlands te gaan studeren en maakt van zijn leven een groot toneelstuk, op zoek naar wie hij werkelijk is. Dat valt niet mee, want de mogelijkheden zijn tegelijkertijd te beperkt en te ruim (126):

> Als ik mee zou dansen, was ik dan mezelf of speelde ik de zoveelste rol? Paste ik me niet altijd aan, deed ik niet precies wat het decor van mij verlangde? Ik had alles afgekeken, nageaapt, uit mijn hoofd geleerd... manieren, mooie zinnen, rake beelden, accenten. Ik kon iedereen spelen. Maar welke homo moest ik zijn: de ordinaire, de corpsbal, de radikalinksi? Waarom golden ook hier verschillen? Ik had gehoopt dat homoseksuelen een eenheid vormden – ze kenden immers het gevoel buitengesloten te zijn.

De beschikbare rollen passen hem bovendien vaak niet. Een homo gaat bijvoorbeeld niet naar de hoeren, iets dat hij niet kan laten. Maar ook nette jongens doen dat niet. Hij houdt zijn regelmatige gang naar de hoeren dan ook angstvallig geheim: "Voor de buitenwereld kon je beter homo zijn dan hoerenloper" (342). Homo zijn èn naar de hoeren gaan, dat gaat in elk geval niet samen. Hij loopt tegen de grenzen aan van de beschikbare identiteitsmodellen. Biseksualiteit is geen identiteitsmodel.[11] Biseksualiteit wordt meestal uitgelegd als ontkende homoseksualiteit, of als verwarring in seksuele identiteit meer in het algemeen (Thompson, 2000: 100).

Steeds meer blijkt dat rollen spelen niet de vrijheid geeft die hij had gehoopt. Hij komt ondanks alles wat hij probeert niet los van de al bestaande patronen en oordelen. Hij leeft er wel op los, in de hoop zijn vrijheid af te dwingen, maar echt vrij lijkt niemand, want er wordt altijd over je geoordeeld. De hoofdpersoon uit *Dubbelliefde* loopt telkens tegen de beperkingen van seksuele identiteit aan (339-340):

> Want één ding was hem duidelijk geworden: eens homo, altijd homo. Al had je maar één keer met een man geslapen en koos je later voor een vrouw, dan nog bleef je homo, en wel van het ergste soort: een homo die het ontkende.

Met zijn rollen ontwikkelt de hoofdpersoon van *Dubbelliefde* verschillende persoonlijkheden, zoals Nachtman: "Geen geile schooljongen meer, maar Nachtman, een deel van mijzelf dat alleen na middernacht naar boven kwam" (170). Maar geen enkele rol of deelpersoonlijkheid brengt hem dichter bij zichzelf. Hij raakt zijn gevoel wie hij is juist steeds meer kwijt, bij elke nieuwe rol die hij speelt. Uiteindelijk is hij zichzelf helemaal kwijt (306):

> Ik kwam duizelig van moeheid thuis en stond me uit te kleden, ik keek in de spiegel en zag mijn nieuwe kamer als een schilderij: het brede bed, de boeken in de kast, de nieuwe tafel, de affiches aan de wand, de plank met wat restanten servies, de stoel waar mijn kleren op lagen. Ik zag alleen mezelf niet. Ik stond voor een onbewoond schilderij. Leeg was ik. Weg. Eindelijk vrij.

Vrij zijn kan kennelijk alleen door het verliezen van je identiteit.

Het verhaal eindigt met de herinnering aan de dood van zijn vader. De slechte relatie met zijn vader is een belangrijke drijfveer voor de hoofdpersoon, dat werd al eerder duidelijk. Aan hem wil de hoofdpersoon van *Dubbelliefde* nog het liefst ontkomen, nog meer dan van de oordelen van anderen. Doordat het verhaal hier eindigt, wordt dit de drijfveer van het verhaal. Een verhaal over seksuele avonturen, een zoektocht naar seksuele identiteit. De identiteit die uit het verhaal naar voren komt, is niet bepaald positief. Hij kan alleen zichzelf zijn als hij niemand is. Hij heeft, kortom, noch zijn seksuele identiteit, noch zijn "ware aard" gevonden. Maar de nare herinneringen aan zijn vader is hij nog steeds niet kwijt.

Binnen de retrospectieve vertelling is geen plek voor commentaar. Er is geen mogelijkheid buiten het verhaal te stappen en te zeggen: die persoon ben ik niet, of niet meer. Zoals de hoofdpersoon zelf zegt: "Eenmaal een homo, altijd een homo." Bovendien wordt het verhaal over de zoektocht naar seksuele identiteit gemotiveerd vanuit de problemen met zijn vader. Opnieuw dringt zich daardoor een vooroordeel op, dat ook in onze post-Freudiaanse maatschappij nog steeds rondwaart: een moeilijke verhouding met je vader leidt tot een getroebleerde seksuele identiteit.[12] Dat is dan ook de indruk die na het verhaal overblijft.

6. Tot slot: doorbreken van patronen

In de roman *Dubbelliefde* (1999) zorgt de autobiografische wijze van vertellen voor een negatieve representatie van seksuele identiteit. Toch is dit niet helemaal het laatste oordeel. De roman begint namelijk met een proloog en eindigt met een epiloog, twee stukken tekst die ik tot nu toe buiten beschouwing heb gelaten. Het betreft twee cursieve teksten die los staan van de hoofdstukken I tot en met V. De verteller komt overeen met de verteller uit de hoofdstukken, hoewel hij afstand neemt tot die persoon. Zoals hij zelf aangeeft in de epiloog, is hij de volwassen schrijver die zich uitleeft op papier. De tekst bestaat uit twee gesprekken met Werner, net nadat Werners vader is overleden en begraven.

De proloog en epiloog vormen een commentaar op het boek. Uit de epiloog zou je kunnen opmaken dat onder meer het onderhavige boek is voortgekomen uit het besluit van de schrijver om zich voortaan op papier uit te leven. Dit kan opnieuw een wenk zijn aan de lezer, om het boek vooral als een roman te lezen en niet als een autobiografie. De tekst functioneert in elk geval als een breuk met de hoofdtekst. Het geeft het commentaar dat in een autobiografische vertelwijze niet mogelijk is, zij het beperkt.

In de epiloog zegt hij tegen Werner: "Je levensloop ligt toch niet vast? We kunnen van koers veranderen, een paar graden en je komt al ergens anders uit. Ik wil echt een ander worden." Waarop Werner reageert met: "Alweer?" Maar de hoofdpersoon zegt: "Ergens onder al die mannen die ik speelde, zit de man die ik werkelijk ben. Mezelf" (358). Hij concludeert: "Ik moet de vele personen die ik wil zijn, beperken. Ik ben het zat iedereen te behagen. Het spel is uit. Ik wil nog maar één kant laten zien. Mijn eigen kant. Wat dat ook is, desnoods gewoon" (359). Hij gaat de rollen voortaan spelen op papier.

Hij is niet langer alle rollen die hij speelde, maar hij is ook niet langer de persoon waarmee het verhaal is geëindigd. De seksuele identiteit die hij met zijn verhaal probeerde te vinden, lijkt hij te hebben gevonden. Maar het is een andere identiteit dan hij al die tijd zocht: "Gewoon rechttoe rechtaan homo zijn: ik zou ervoor tekenen. Maar het is me niet gelukt, sorry..." (361). Welke seksuele identiteit hij nu heeft gevonden, vertelt de roman niet. Daarvoor is de breuk met de hoofdtekst te klein en het commentaar te beperkt. Dan had de schrijver niet moeten kiezen voor deze autobiografische vorm. Waarom hij dat wel heeft gedaan, is een vraag naar autobiografische gegevens, die blijft staan.

Universiteit Leiden

Bibliografie

Anderson, Linda. 2001. *Autobiography*. London, New York: Routledge.

Bal, Mieke. [1985] 1997. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative - Second Edition*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.

Bergman, David. 1991. *Gaiety Transfigured: Gay Self-Representation in American Literature*. London, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Brockmeier, Jens. 2001. From the end to the beginning: Retrospective teleology in autobiography. In: Jens Brockmeier en Donal Carbaugh (reds.). *Narrative and Identity: Studies in Autobiography, Self and Culture*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 247-280.

Chambers, 1999. *Loiterature.* Lincoln, London: University of Nebraska Press.

Dickens, Charles. [1850] 2004. *David Copperfield.* London: Penguin.

Evans, Mary. 1999. *Missing Persons: The impossibility of auto/biography*. London: New York: Routledge.

Garber, Marjorie. 1995. *Vice Versa: Bisexuality and the Eroticism of Everyday Life*. New York, London: Simon and Schuster.

Gilmore, Leigh. 2001. *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony*. Ithaca, London: Cornell University Press.

Goodwin, Joseph P. 1995. "Folklore." *The Gay and Lesbian Literary Heritage: A Reader's Companion to the Writers and Their Works, From Antiquity to the Present*. Ed. Claude J. Summers. New York: Henry Holt, 277-280.

Herdt, Gilbert and Andrew Boxer. 1995. "Bisexuality: Toward a Comparative Theory of Identities and Culture." *Conceiving Sexuality: Approaches to Sex Research in a Postmodern World*. Eds. Richard G. Parker and John H. Gagnon. New York, London: Routledge, 69-83.

Koponen, Wilfrid R. 1993. *Embracing a Gay Identity: Gay Novels as Guides*. Westport, Connecticut, London: Bergin & Garvey.

Lejeune, Philippe. [1975] 1996. *Le pacte autobiographique. Nouvelle édition augmentée*. Paris: Éditions du Seuil.

Lejeune, Philippe. 1989. *On Autobiography*. Trans. Katherine Leary. Ed. Paul John Eakin. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Linde, Charlotte. 1993. *Life Stories: The Creation of Coherence*. New York, Oxford: Oxford University Press.

Minkman, Judith C. 2001. *Dossier: Adriaan van Dis*. Arnhem: Ellessy.

Offermans, Cyrille. 2000. "Music for the millions. Over *Dubbelliefde* van Adriaan van Dis." *Ons Erfdeel* 43 (1): 120-121.

O'Neill, Patrick. 1994. *Fictions of Discourse: Reading Narrative Theory*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.

Sars, Paul. 1996. *Adriaan van Dis. De zandkastelen van je jeugd*. Nijmegen: Sun.

Schenke, Menno. 1999. Echte Van Dis niet opgestaan. *Algemeen Dagblad*, 17 September: 23.

Schoonhoven, Erik. 2004. "Tegen de smaak van de tijd, opinies en columnistengeklets. Een vraaggesprek met Adriaan van Dis." *Arabesken* 12 (24): 24-28.

Thompson, Beverly. 2000. "Multiplicity in Identity Politics' Monoculture." *Thamyris* 7.1&2, 99-122.

Van Dis, Adriaan. 1999. *Dubbelliefde*. Amsterdam: Meulenhoff.
Webeling, Pieter. 2002. De 5 grote emoties: interviews. Amsterdam: Contact
Woods, Gregory. 1998. *A History of Gay Literature: The Male Tradition*. New Haven, London: Yale University Press.
Zimmerman, Bonnie. 1990. *The Safe Sea of Women: Lesbian Fiction 1969-1989*. Boston: Beacon Press.

Noten

[1] Philippe Lejeune (1996 : 14) omschrijft de autobiografie als volgt: "Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité." Lejeune noemt op basis van deze definitie de volgende elementen waaraan de autobiografie zou moeten voldoen:
1. *Forme du langage*:
   a) récit
   b) en prose.
2. *Sujet traité:* vie individuelle, histoire d'une personnalité.
3. *Situation de l'auteur*: identité de l'auteur (dont le nom renvoie à une personne réelle) et du narrateur.
4. *Position du narrateur*:
   a) identité du narrateur et du personnage principal,
   b) perspective rétrospective du récit.

[2] Een voorbeeld van een dergelijke *Bildungsroman* is *David Copperfield* (1850) van Charles Dickens.

[3] Zie voor het klassieke onderscheid tussen *fabula* (*story*: de 'basismaterie' van het verhaal) en *suzjet* (*discourse* of *plot*: het verhaal zoals het wordt gerepresenteerd) bijvoorbeeld Mieke Bal (1997). Een praktisch overzicht van het verschillende gebruik van deze termen en waar ze voor staan is te vinden in: Patrick O'Neill (1994).

[4] Zie bijvoorbeeld: Mary Evans, *Missing Persons: The impossibility of auto/biography*. (1999) of Leigh Gilmore. *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony* (2001).

[5] Zoals Linda Anderson in haar werk *Autobiography* aangeeft, is dit niet altijd zo geweest, zie Anderson (2001: 8).

[6] Zoals altijd, werken de voorwaarden die aan een verhaal worden gesteld twee kanten op: een levensverhaal hoort coherent te zijn, maar daardoor zal wat als levensverhaal wordt (h)erkend afhangen van de mate van coherentie.

[7] In een tekst kunnen verschillende coherentiemodellen tegelijkertijd werkzaam zijn.

[8] We verwachten dat het leven een coherent geheel is en dat we, als we het leven kunnen overzien, er een coherent verhaal van kunnen maken. In een dagboek zijn de gebeurtenissen niet te overzien doordat het in periodieken wordt geschreven.

[9] Hierdoor wordt de autobiografie meestal beschouwd als een genre dat is voorbehouden aan een specifieke groep: wil een autobiografie publicabel zijn, dan moet iemands leven "bijzonder" genoeg zijn. Denk bijvoorbeeld aan beroemde persoonlijkheden.

[10] Dat seksuele gevoelens niet altijd bepalend hoeven te zijn voor identiteit en in elk geval geen eenduidige betekenis hebben, blijkt uit het feit dat dit in andere culturen vaak heel anders gebeurt.

[11] Zie voor de problemen rond biseksualiteit: Thompson (2000), Herdt and Boxer (1995), Garber (1995).

[12] Ook Van Dis zelf maakt een vergelijking met Freud: "*Dubbelliefde* gaat over [...] de zoon die met zijn vader naar bed wil en hem ook daadwerkelijk verleidt" (Webeling, 2002: 32).

Achterbergs autobiografie[1]

Maaike Meijer

My aim is to deconstruct and redefine autobiographical writing. An autobiography is meant to reveal more about someone's life than is the case in fiction, but I am suggesting that sometimes the reverse is true. Fiction might be autobiography par excellence. A writer might unconsciously betray more about him/herself in fiction than could be told in any other way. Fiction – says Freud – lulls the author's internal censor to sleep. Thus it may provide an oblique access to what is repressed. If the subject of writing is sexual, this might be even more true. Sexuality is inherently complex, contradictory and perhaps even partly inaccessible to the subject in a conscious way. Fiction allows far more disclosure. I am proposing a psycho-critical literary hermeneutics which could unravel such unintended autobiographical layers in fictional writing, in this case poetry. I am reading poems – notably 'Wedergeboorte' - by the Dutch poet Gerrit Achterberg. I think that Achterberg's early poetry shows how he tried to find a solution for his sexually violent attitude towards the women he loved. He embraced an elevated identity as a poet and concocted a poetical mythology in which the woman is killed and thus chased eternally as the disembodied unreachable muse. This 'Achterbergian' mythology fits a widespread and problematic cultural pattern that Elisabeth Bronfen described in Over her Dead Body *(1992).*

> Het meisje hoeft niet al dood te *zijn* als de dichter zich ertoe zet poëzie van haar te maken, de dichter kan haar desgewenst ook dood *maken* in zijn poëzie. Dat is misschien wel wat hij het allerliefste doet. Hoe onbereikbaarder, onbestaanbaarder of virtueler ze was in het echt, des te bereikbaarder lijkt ze te worden in haar tussen de dichtregels gevangen dodelijke en definitieve onbereikbaarheid.
>
> (Halsema 1999: 237)

Inleiding

Op zondagavond 24 juli 2005 zond de VPRO het eerste deel van de nieuwe reeks van het programma 'Zomergasten' uit. In dat programma sprak de schrijfster Connie Palmen drie uur lang met de schrijver Cees Nooteboom. Dat ging niet goed. Palmen kon het niet laten om Nooteboom voortdurend te onderbreken en door hem heen te praten, waardoor deze niet op dreef kwam. Op een moment stelde Palmen een zeer wezenlijke vraag. 'Waarom,' vroeg zij, 'zijn de mannen in jouw werk altijd zo eenzaam? Wat heeft hen ontworteld? Wat is dat toch met mannen, dat zij zo vaak existentieel alleen door het leven moeten gaan?' Nooteboom wilde deze vraag beantwoorden: 'Ja, eenzaamheid is iets van mannen' –

begon hij behoedzaam, nadenkend en zonder ironie. Helaas kwam Connie er meteen weer doorheen met: 'Je hebt drie vrouwen in je leven gehad, waaronder Liesbeth List en je huidige partner Simone, dus je had belangrijke en langdurige relaties. Waarom komen er dan in je werk geen grote liefdes voor? Waarom neem je de mannen daar hun liefdes zelfs af?' Daarop sloeg Nooteboom dicht als een oester. Nu Palmen zijn werk direct in contact bracht met zijn autobiografie weigerde hij verder over dit onderwerp te praten. Hij kon, met andere woorden, openhartiger zijn over de mannelijke eenzaamheid wanneer dit over de band van de verbeelding, van het literaire werk werd gespeeld dan wanneer dat als directe toegang tot zijn privéleven werd gekozen. Geconfronteerd met een vraag die een autobiografische agenda bleek te hebben, wilde de schrijver niets meer loslaten. Wat Nooteboom te melden heeft gehad over de mannelijke eenzaamheid zullen we dus nooit weten.

Deze gebeurtenis illustreert de vraag die ik stellen wil: heeft fictie een autobiografische meerwaarde, juist omdat het fictie is? Kan fictie autobiografie *par excellence* zijn? Kan het zijn dat het pact dat fictionele literatuur met de lezer sluit, 'dit is een verzonnen werkelijkheid', de auteur de mogelijkheid biedt veel meer te zeggen over wat woelt in zijn of haar ziel dan het autobiografische pact, dat behelst dat er waarheden moeten worden opgeschreven over het leven zoals dat werkelijk was? Daarvan kan een schrijver als een oester dichtklappen. Waar de schrijver onder de dekmantel van 'dit is fictie' iets zou kunnen vertellen over de mannelijke eenzaamheid, wordt dit onderwerp te bedreigend wanneer hij daarover iets moet vertellen onder de noemer van zijn letterlijke eigen leven.

Ik wil hier de autobiografische dimensie van fictie onderzoeken. Kan deze dimensie een rol spelen in de interpretatie en mag dat wel? Hoe valt het autobiografische verhaal te construeren dat zich in fictie mogelijkerwijze uit? Waarom zouden we die autobiografische dimensie van fictie willen onderzoeken – een voyeuristisch verlangen waar sinds het New Criticism immers de grotendeels terechte banvloek 'biographical phallacy' op ligt? Kunnen we deze vorm van interpretatie, als het al mag, niet gewoon aan de biograaf van de betreffende auteur overlaten? De biograaf maakt immers gebruik van alle bronnen waar hij (of zij) de hand op kan leggen: zowel de interviews, brieven, dagboeken en andere autobiografische geschriften, alsook het literaire werk. Elke kundige biograaf zal zich realiseren wat de mogelijkheden maar ook de beperkingen van de expliciet en impliciet autobiografische bronnen zijn. Hij/zij zal zich bewust moeten worden van het verschil tussen die bronnen onderling wat betreft hun mogelijkheden tot het construeren van een identiteit. Hij/zij moet de innerlijke weerstanden en blokkades leren aanvoelen waartegen de gebiografeerde is opgelopen, waardoor hij/zij in brieven of autobiografische teksten mogelijkerwijs van alles heeft weggelaten, verdraaid en verfraaid – blokkades die soms allemaal niet of veel minder aanwezig kunnen zijn wanneer de gebiografeerde fictie schrijft.

Natuurlijk hangt de mate van weerstand die een auteur voelt af van het onderwerp van de tekst. Cees Nooteboom vertelde Palmen in 'Zomergasten' veel over zijn jeugd in de Rotterdamse oorlogstijd, het verlies van zijn ouders en de onuitwisbare indruk die de bombardementen op hem hadden gemaakt. De meeste schrijvers die geïnterviewd worden of hun autobiografie schrijven zullen er geen moeite mee hebben te onthullen in welke landen of steden zij hebben geleefd en in wat voor huis, hoe zij hebben gewerkt, wat voor banen zij hadden en wie hun ouders waren. Deze levensfeiten zijn kenbaar en gemakkelijk weer te geven. Emotioneel geladen herinneringen en belevenissen kunnen ook vertelbaar zijn: Nooteboom deed het. Maar met problematische relaties, zeer pijnlijke herinneringen, half doorleefde emoties kan dat anders liggen. Seksualiteit is bijvoorbeeld, behalve beperkt bespreekbaar vanwege het beschermen van de intimiteit, vaak geladen met conflictstof. Juist op dat onderwerp klapte Nooteboom dan ook dicht.

Seksualiteit

De verwerving van een seksuele identiteit, van het ontstaan van de eerste seksuele verlangens, de beleving daarvan en het volwassen liefdesleven dat daarop volgt – hoe kan een mens het daarover hebben? Het is de vraag of deze processen überhaupt beschrijfbaar zijn. Is seksuele identiteit eigenlijk geen contradictio in terminis? Want is seksualiteit niet in wezen zelfverlies, ontgrenzing, verlies van identiteit, diffuus worden van verschil tussen ik en ander, teruggeworpen worden op de woordenloosheid van de lichamelijke beleving? Wat voor identiteit heb je in de seksualiteitsbeleving zelf? Een identiteit van de non-identiteit?

In de Freudiaanse visie – helder uiteengezet door Shoshana Felman (1982: 108-111) – is seksualiteit per definitie complex en intern contradictoir. Seksualiteit is volgens Freud het resultaat van de werking van twee krachten: aan de ene kant de libido, die in principe onbegrensd is, aan de andere kant de repressie of kanalisering daarvan die even belangrijk is voor de constitutie van seksualiteit als de libido zelf. Mensen die lijden aan zielsziekten of neurotische symptomen lijden volgens Freud in feite aan het onopgeloste conflict tussen die twee krachten, waarvan de tweede – de repressie of kanalisering – tegen de eerste kracht – de stroom van libido die met leven gegeven is – in werkt. Mensen die erin slagen een leven op te bouwen dat hen bevredigt en hen ook lichamelijk en seksueel vervult – een minderheid volgens Freud – hebben een tijdelijk evenwicht gevonden in deze eeuwige strijd tussen libido en de indamming. Lacan zegt, in navolging van Freud, hetzelfde zeer pregnant zo: "All human structures have as their essence, not as an accident, the restraint of pleasure – of fulfillment. (Lacan 1968 in Felman 1982: 111)

Ook dat roept de vraag op of seksualiteit en seksuele identiteit überhaupt wel vertelbaar zijn. En als dat al mogelijk is, gaat het onder de dekmantel van fictie beter, zo is mijn hypothese. Fictie is immers contractueel gezien 'verzonnen' en daardoor kan de auteur zich bevrijd voelen van inhibities. De fantasie kan de censor in slaap sussen. Juist omdat het beschrevene veilig 'niet waar' en 'niet echt gebeurd' is, kan er veel meer waars verteld worden in fictie dan in interviews, brieven of ander autobiografische uitingen. Freud ziet in zijn essay 'De schrijver en het fantaseren' in literaire fictie zowel een voortzetting van het kinderspel als van de wensvervullende fantasie in het latere leven: "Misschien mogen wij zeggen dat ieder kind dat speelt zich als een schrijver gedraagt, omdat het een eigen wereld creëert of, beter gezegd, de dingen van zijn wereld rangschikt in een nieuwe, hem welgevallige orde" (1983, 14).

Dit creatieve herschikken betekent ook dat de schrijver zijn persoonlijke problemen niet zozeer oplost, als wel in stand houdt door zijn literaire activiteit. Hij kan zichzelf een gedroomde heldenrol toemeten en zijn fantasieën vinden bovendien gretig aftrek. Het schrijverschap is namelijk op zich al een culturele vorm van heldendom. Ofschoon er veel kritiek is gekomen op Freuds visie op creativiteit als een voortzetting van neurose met andere middelen (Wellek & Warren, 1968: 81-83), wil ik dit idee toch in herinnering houden.

Hoe kan de lezer die autobiografische dimensie tot gelding brengen? Moet dat, en als het de lezer verboden is, hoe kan een biograaf dan gebruik maken van de autobiografie *par excellence* die fictie in sommige gevallen is? Aan welke regels is dit interpretatiespel gebonden wil het niet ten offer vallen aan dodelijke platheid – precies de platheid die Nooteboom vermoedelijk vreesde?

Psychokritische tekst- en cultuuranalyse

Deze vragen wil ik behandelen door middel van een lezing van enkele vroege gedichten van Gerrit Achterberg. Achterberg was zeer terughoudend over zijn leven. Zijn seksuele pathologie, de moord die hij pleegde, zijn geestesziekte en decennia-lang verblijf in psychiatrische inrichtingen waren lang een goed bewaard geheim. Noch in interviews, noch in brieven liet hij er zelf iets over los, behalve tegenover hen die het al wisten. Zijn vrouw, vrienden, familieleden, uitgevers en critici hielpen om Achterberg te beschermen tegen voyeuristisch gepeuter in zijn verleden, met de beste literaire bedoelingen. Terecht werd gevreesd dat zijn werk gedeklasseerd zou worden wanneer het geschreven zou blijken te zijn door een seksueel gewelddadige man. Op het persoonlijk vlak vond men dat Achterberg al genoeg was gestraft en dat de publieke opinie hem met rust moest laten. Deze samenzwering van stilte werd doorbroken door Achterbergs biograaf Wim Hazeu. Hazeu slaagt er echter niet in om werk en leven op een bevredigende manier op elkaar te betrekken. Hij blijft gevangen in

het New Critical dogma dat werk en leven gescheiden werkelijkheden zijn en moeten blijven. Daardoor mist hij de kans om te laten zien welke functies dichterschap, werk-inhoud en leven in het geval van Achterberg voor elkaar hebben.

Wat ik zou willen verdedigen is een psychoanalytische leeswijze van fictie, in dit geval poëzie, die volledig recht doet aan het kunstzinnige karakter van het werk en dit niet reduceert tot het thema en tot een pakketje verstopte biografische feiten. De psychokritiek levert het instrumentarium om juist dat wat aan het subject ontsnapt op het spoor te komen. Poëzie biedt de mogelijkheid om het onzegbare te zeggen. Dat is een poëticaal cliché, dat vanuit de psychoanalyse bekeken echter een belangrijk methodisch uitgangspunt vormt voor een lectuur die gespitst is op preciese bewoordingen, weglatingen, omwegen, intertekstuele echo's, allusies en associaties: het gedicht is de koninklijke weg om in contact te treden met het verdrongene en daarvoor is de eigen zijnswijze van het gedicht essentieel. Ik volg hierin vooral de poëticale opvattingen van Riffaterre (1978). Datgene wat Achterberg niet direct kon en wilde uiten omdat het te seksueel geladen en daarmee te conflictueus, te contradictoir en te pijnlijk was, zocht – soms en op indirecte wijze – een uitweg in zijn poëzie, zoals ik hoop aan te tonen. Ik wil die psychoanalytische leeswijze bovendien niet alleen in dienst stellen van de kennis van de individuele auteur, maar ook van inzicht in algemenere culturele patronen waarvan deze deel uitmaakt. Ik zoek naar een psychokritische analyse van de artistieke verbeelding die boven het persoonlijke uitgaat. Want niet alleen het individu verdraait, verdringt en vervormt wat te pijnlijk of tezeer taboe is. Dat kan ook gelden voor een cultuur als geheel. Volgens deze principes werkt Elisabeth Bronfen in *Over her dead body* (1992), een studie die gewijd is aan de talloze representaties van dode vrouwen in de westerse kunst van de afgelopen eeuwen. Ik wil Bronfens methode hier introduceren en navolgen. Ik begin met een voorbeeld van de wijze waarop zij werk en leven van de Zwitserse schilder Ferdinand Hodler op elkaar betrekt, een betrekking die zij vervolgens uitbreidt naar een grotere culturele context.

Bronfen vertelt hoe Hodler binnen een jaar, van februari 1914 tot januari 1915, meer dan zeventig schilderijen, schetsen en gouaches maakte van zijn maitresse Valerie Godé Darel, terwijl deze op sterven lag en overleed aan kanker. Deze reeks werken laat op een aangrijpende manier zien hoe een mooie vrouw haar lichaamskracht verliest, vermagert, hoe haar huid verkleurt, hoe zij tenslotte als een uitgemergeld lijk op haar doodsbed ligt. Een dag na haar dood schilderde Hodler maar liefst zes afbeeldingen van de dode Valerie. Een half jaar na haar dood maakte hij nog een prachtig frontaal portret van dezelfde geliefde, maar dan nu weer levend, mooi en nog onaangetast door ziekte of dood, als om een monument op te richten voor de schoonheid en gaafheid van de levende vrouw. De schilderijen zijn buitengewoon aangrijpend, zegt Bronfen, maar het is toch

moeilijk om ze 'mooi' te noemen. Hoe kan de dood eigenlijk mooi zijn? Hoe kan het verschrikkelijke lijden dat hier gepresenteerd wordt een esthetische sensatie teweeg brengen? Is het genieten van deze schilderijen, of het praten over schildertechniek en verfgebruik niet een vorm van geweld ten opzichte van de vrouw die daar ligt dood te gaan? Was het al niet een vorm van geweld van Hodler om zijn Valerie op deze manier geobsedeerd te schilderen, en haar te reduceren tot schilderkunstig object, als was zij een stilleven? Deze vragen werden door feministische kunstbeschouwers al veelvuldig over Hodlers cyclus gesteld, maar ze voldoen Bronfen niet. Bronfen is namelijk niet uit op een feministische veroordeling van het instrumentele gebruik van een vrouw door de mannelijke kunstenaar. Die benadering is haar zowel te individueel op dit ene oeuvre gericht, alsook te moralistisch. Zij wil weten wat deze obsessie met de dode geliefde voor de man eigenlijk betekent.

De standaardinterpretatie door kunsthistorici van de Hodler-cyclus is, dat die cyclus ons vooral iets onthult over een fase in het kunstenaarschap van Ferdinand Hodler zelf. Ferdinand was weer in staat om zelfportretten te maken – wat hij lang niet gekund had – door de confrontatie met de ziekte en dood van Valerie. Haar ziekte en dood schilderen betekende dat hij zich zijn eigen sterfelijkheid realiseerde. Dat luidde een nieuwe periode van creativiteit voor hem in – aldus de representatieve kunsthistoricus Bruschweiler – en deze interpreteert de cyclus dan als een heroïsche confrontatie van de kunstenaar met de dood, als het moedig overwinnen van de dood door het kunstenaarschap. Haar heroïek wordt daardoor de zijne. Haar dood wordt getransformeerd tot zijn baanbrekend kunstwerk, tot een demonstratie van zijn artistiek meesterschap. Op die manier verdwijnt het object van representatie, Valerie Godé Darel, geheel uit het zicht om plaats te maken voor de kunstenaar Ferdinand Hodler zelf. Bronfen ziet deze interpretatie als exemplarisch, niet alleen voor de Hodler-exegese, maar ook voor de wijze waarop de dode vrouw wordt geïnterpreteerd in het werk van al die andere mannelijke kunstenaars wier werk cirkelt rond het beeld van de afwezige of dode vrouw. Het gaat eigenlijk nooit om die vrouw, ook niet om dé Vrouw, maar om iets anders. In dit geval is de stervende vrouw "the mediatrix between the painter and the absolute". Dit werk verwijst in de interpretatie van Bruschweiler naar "death as it constitutes the artist" (Bronfen, 1992: 49). Deze geschilderde vrouw is dan slechts voertuig, medium.

Brushweiler maakt de vrouw tot een functie, of aspect, van de kunstenaar zelf, maar hij doet dat als vanzelfsprekend: hij staat er niet bij stil wat het betekent dat een vrouw dan het beeld is voor een deel van de mannelijke kunstenaar. De metafoorfunctie van de vrouw valt hem niet op.[2] Dat is echter precies waar Bronfen het over wil hebben. Haar vraag is ten eerste waarom de vrouw in de interpretatie zo gemakkelijk verdwijnt en tot metafoor wordt voor de dood in het algemeen, of voor de heroïek van het kunstenaarschap. En tegelijk wil zij be-

grijpen waarom zoveel mannelijke kunstenaars in hun werk zo geobsedeerd zijn door mooie dode vrouwen. Waarom schildert Hodler dan juist *een vrouw* als drager van de dood en de sterfelijkheid? Waarom, als dit over zijn eigen sterfelijkheid gaat, schildert hij zichzelf niet ziek of stervend of kiest hij tenminste een mannelijk model? Welke rol speelt sekseverschil in de praktijk en in de interpretatie van kunst? Bronfens antwoord komt hierop neer: het vrouwelijk lichaam wordt in onze cultuur systematisch ingezet als een indirect mannelijk zelfbeeld. Het lijkt alsof deze obsessieve reeks werken over een vrouw, of de vrouw, gaat, maar in feite gaat hij over de mannelijke angst voor de dood. De dood wordt in deze beelden zowel opgeroepen als bezworen: het is weliswaar de dood, maar het is haar dood, niet de mijne. Ik leef nog, ik heb dit overleefd. Mijn schilderkunst is zelf een beheersing of sublimatie van de dood. Het sekseverschil wordt ingezet als een vorm van afweer, als middel om het onbegrijpelijke en beangstigende op afstand te plaatsen. Zo gelezen, vormt deze cyclus een autobiografisch statement van Hodler over zijn op Valentine geprojecteerde eigen angst voor de dood en zijn overwinning van die angst met behulp van de macht van zijn kunstenaarschap, dat wel keer op keer bewezen moet worden – vandaar het obsessieve karakter van deze reeks. De schilderijen worden dan ambivalente confessies van een complexiteit die nooit bereikt zou kunnen worden in een gewone autobiografie. Want dit hele proces is gedeeltelijk of misschien wel geheel onbewust. Het werk weet er meer van dan de schilder zelf.

Er zijn talloze voorbeelden te geven van schrijvers en schilders wier werk cirkelt rond mooie dode vrouwen. Bronfen behandelt bijvoorbeeld Edgar Allan Poe, van wie de stelling afkomstig is "the death of a beautiful woman is unquestionably, the most poetic topic". Poe trouwde in het werkelijke leven met zijn ziekelijke nichtje Virginia Clemm toen zij dertien was. Op haar twintigste knapte er een bloedvat bij haar en daarna leefde zij nog vijf jaar steeds bijna stervend, op de rand van het graf. Bronfen leest deze biografische achtergrond als de inspiratiebron voor het uitermate door de dood geobsedeerd oeuvre van Poe, waar het wemelt van de halfdode, uit de dood terugkerende, of prematuur begraven mooie vrouwen, die zijn levenslange literaire onderwerp werden. Clemm werd de spookachtige muze van Poe, maar de allure die deze halfdode vrouw in zijn oeuvre aanneemt, gaat deze biografische aanleiding ook verre te boven. Iets dergelijks – maar minder dramatisch – was er aan de hand met Henri James, die diep geraakt was door de dood van zijn nicht Minny, die stierf aan tuberculose toen hij in Engeland was. James' brieven geven blijk van een merkwaardige ambivalentie ten opzichte van dit sterfgeval: hij wil alle details weten maar is tegelijk blij dat hij er niet bij is geweest. Zijn afstand tot het gebeuren maakt het hem mogelijk om van dit nichtje een Sneeuwwitje-achtige figuur in zijn verbeelding te maken, een ondode muze van formaat, die van centraal belang werd voor zijn kunstenaarschap (Bronfen, 1992: 368-371). Maar er hoeft zeker

niet altijd sprake te zijn van een in de biografische werkelijkheid zeer nabije stervende of dode vrouw. Dick van Halsema (1999) heeft laten zien hoe de dichter Leopold een ziek meisje dat hij enkele malen had gezien transformeerde tot de droomgeliefde op wier vermoedelijke dood een belangrijk deel van zijn dichterlijke oeuvre werd gebouwd. Het intrigerende patroon dat Bronfen blootlegt in veel westerse kunst is: verlies van de levende vrouw maakt mannelijk kunstenaarschap mogelijk. Kunst schijnt te moeten wortelen in gemis, in opgeven van het contact met het levende, materiële lichaam van de vrouw.[3] Maar waar het mij nu om gaat is dat het werk bij Hodler, Poe, James en bij Leopold meer vertelt dan een autobiografie of brieven ooit kunnen vertellen: het werk vertelt hoe de schrijver het verlies van de vrouw – een confrontatie met dood en verlies via de omweg van de vrouwelijke ander – transformeert tot zijn kunstenaarschap. Dat proces verloopt onbewust, gestuurd door bestaande conventies van representatie, maar wordt door elke kunstenaar beleefd als uniek. Het werk vertelt niet alleen langs een literaire omweg wat de schrijver meemaakte, het vertelt ook hoe biografisch materiaal wordt getransformeerd tot verbeelding, tot artistieke obsessies die de levensfeiten weer verschuiven, veranderen, ontkennen, sublimeren, transformeren en verwerken. Het werk onthult de angst en de afweer daartegen, en toont daarmee de geheimen van een diep door gender bepaalde artistieke economie. Het werk vertelt niet, het *verraadt* iets ondanks de schrijver. Het verraadt iets wat de kunstenaar niet of nauwelijks weet van zichzelf. Fictie, of poëzie, vertelt als het ware de droom die uit deze dagrest ontstaan is, de droom waarvan de betekenis het subject zelf minstens gedeeltelijk ontgaat. Bovendien is het een collectieve droom die ons inzicht geeft in een zenuwknoop van verbeelding in de westerse kunst. Het werk onthult niet alleen een centraal aspect van deze kunstenaarspsyche, maar ook een centrale obsessie van een cultuur, die deze tegen wil en dank prijsgeeft. De psychokritische interpretatie die ik voorsta helpt om zulke individuele en collectieve betekenissen naar boven te brengen.

Achterberg

Laten we een blik werpen op Achterbergs seksuele identiteit. Hij was hetero, kind van calvinistische boeren met een stille, verlegen moeder en een sociaal goed geïntegreerde vader die echter zeer driftig kon zijn en dan ook losse handen had (Hazeu, 2001: 59). Gerrit had broers en zusters en sloot dikke vriendschappen met andere jongens van zijn leeftijd. Als jong onderwijzer ging hij zelfstandig wonen in Opheusden. Door vriend Arie Dekker leerde hij daar op zijn negentiende jaar de poëzie kennen: de jongens lazen met name de bloemlezing *Nieuwe Geluiden* van Dirk Coster stuk. Ook is Achterberg diep onder de indruk van het prozagedicht *De afspraak* van Adriaan Roland Holst

waarin het thema van de onbereikbare vrouw in een ander rijk en de mythische dichterlijke macht om met haar in contact te komen, waarschijnlijk als preteksten voor hem begonnen te functioneren. Met Dekker publiceerde Achterberg zijn eerste bundel, *De zangen van twee twintigers*, met gedichten die alle werden geschreven in het najaar van 1924 (Achterberg, 2000). In die eerste romantische gedichten komt het thema van de dode geliefde nog maar een keer voor, in het vers 'Altijd maar door...', dat over de alomtegenwoordigheid van de dood gaat. De doodsklokken luiden steeds maar weer – zo is de strekking van het vers en dit is de derde strofe:

> Ze sleepen de liefde van mij ook mee,
> Z'is ook gestorven, een schoone doode,
> Met nog een glimlach van verheuging
> Liggen de rozen, bleeke en roode.

Achterberg kende het topische thema van het mooie dode, Sneeuwwitje-achtige meisje hier dus al en het sprak hem voldoende aan om het zelf te gebruiken in dit nog zeer algemene doodsgedicht. Vanaf 1925 wordt Roel Houwink een oudere literaire mentor voor Achterberg: het patroon van heteroseksueel en homosociaal is voor mannen zeer gebruikelijk. Van Arie Dekker (in Hazeu) weten we ook dat Achterberg gefascineerd was door seksualiteit. Hij masturbeerde standaard zeven keer per dag en schreef na de droevige maar kuise *zangen van twee twintigers* een aantal zeer expliciete gedichten over seks die ik heel aandoenlijk vind omdat ze zo schuldeloos zijn. Hij vond seks eenvoudigweg machtig: "ik voel het als de volle zwaarte van iets geweldigs" schreef hij aan Roel Houwink, aan wie hij deze gedichten allemaal stuurde (Hazeu, 2001: 94). Zijn literaire vrienden hadden er moeite mee – maar het leek alsof Achterberg zelf totaal niet geremd werd door sociale en religieuze bezwaren tegen het seksuele plezier. In september 1924 ontmoette Achterberg zijn grote liefde Cathrien van Baak. Die ontmoeting valt dus min of meer samen met zijn eerste dichtwerk, en de erotische gedichten die volgen zijn ongetwijfeld geinspireerd door de liefdeservaringen met Cathrien. Maar tegelijk wordt Achterberg in deze periode ook moeilijk. Biograaf Hazeu beschrijft in detail dat hij minstens van af zijn negentiende jaar zelfs ernstig gewelddadig was. Hij kon vanaf dat moment niet omgaan met het feit dat zijn vriendin eigen wensen had die soms niet spoorden met de zijne: hij bedreigde en verkrachtte haar meer dan eens. Dat was het begin van systematische gewelddpleging jegens vrouwen in latere jaren. Hij bedreigde namelijk ook zijn latere verloofde Bep van Zalingen met een revolver en vergreep zich aan haar – reden waarom ook zij het met hem uitmaakte en waarom ook haar ouders de omgang met deze gevaarlijke vriend verboden. Verschillende malen kwam de politie erbij. Toen Gerrit als onderwijzer ook zijn meisjesleerlingen lastig viel werd hij in 1932 opgenomen in een psychiatrische kliniek maar te snel – na een jaar – weer vrij-

gelaten. Het liep enige jaren later, in 1937, uit op de doodslag op de hospita Roel van Es in de Boomstraat in Utrecht. Achterberg randde de zestienjarige dochter Beppie van Es, op wie hij verliefd was, aan en toen haar moeder te hulp snelde, schoot hij haar neer. Hij verwondde het zestienjarige meisje met een tweede schot. Achterberg belandde vervolgens in een inrichting. Hij kreeg een TBS opgelegd die achttien jaar, tot lang na de oorlog, duurde. Kort na de oorlog trouwde hij met zijn eerste meisje Cathrien van Baak, die echter als mevrouw Achterberg nog vaak 's nachts de hei op moest vluchten om de agressie van haar man te ontlopen.

Achterbergs literaire mentor Houwink was – als vriend – getuige van Achterbergs 'demonische behoefte om de vrouw die hij liefhad te doden' (Hazeu, 2001: 211). Hij vond een verklaring in het begrijpen van 'het raadsel Achterberg' in de filosofie van de erotiek van Georges Bataille. Bataille beschrijft inderdaad op indringende wijze hoe de ontgrenzing van de seksualiteit in de minnaar het verlangen oproept naar het totale bezit van de geliefde door haar te vermoorden. De minnaar wil het lijden aan zijn eigen begrensdheid en sterfelijkheid transcenderen door ofwel zichzelf te doden ofwel – sterker nog – haar grenzen te doorbreken, haar te schenden en te doden. Bataille presenteert zijn filosofie van de erotiek als een universele beschrijving van het heftige, gewelddadige verlangen naar het absolute, dat door seksualiteit wordt opgeroepen. Hij geeft zeker een beschrijving van een overwegend *mannelijke* pathologie, die Achterbergs psychische constellatie wonderlijk scherp treft. Maar hij geeft zich geen enkele rekeningschap van het gegenderde karakter van deze verlangens en de cultureel gesanctioneerde projectie van mannen op vrouwen die het constitueert, zoals werd betoogd door Mortagne (1984) en mijzelf (1997).

Achterbergs seksualiteit was even complex en onleefbaar voor zijn geliefden als voor hemzelf. Tal van psychiaters hebben er zich ten tijde van zijn langdurige opnames in klinieken over gebogen. Het *Maandblad Geestelijke Volksgezondheid* wijdde er in 2003 nog een heel nummer aan.[4] Ik deel de visie van Vink, dat de langdurige TBR, hoe vreselijk ook voor Achterberg, terecht was: Achterberg ontwikkelde geen schuldgevoel over de door hem gepleegde doodslag. Zijn geweten leek niet te spreken. De realiteit van zijn daad drong niet tot hem door. Schuldgevoel is echter nodig om de werkelijke eigen persoon van de ander, waarvan je moet accepteren dat die geen verlengstuk kan zijn van jouw wil, te kunnen aanvaarden. Zolang iemand niet kan beseffen dat hij de grenzen van de ander fundamenteel heeft geschonden, zolang het kwaad dat de ander is aangedaan niet doordringt, blijft iemand een potentiële dader. Zonder te willen ontkennen dat de omstandigheden waaronder deze toch ook hypergevoelige man gevangen werd gehouden vaak verschrikkelijk waren, denk ik toch dat Achterberg aan zichzelf en anderen nog veel meer onherstelbaar kwaad had berokkend als hij niet was vastgehouden. Maar Achterberg is geen gewone psychopaat: hij is

dichter – en waar ik het over wil hebben is de relatie tussen die grensoverschrijding in het persoonlijke leven en het dichterschap, in het bijzonder het centrale thema daarvan, de dode geliefde. Hing Achterbergs neiging tot verkrachting mogelijkerwijze samen met zijn obsessieve poëtische droom van een door de dood onbereikbare vrouw? Onder welke omstandigheden kwam het centrale thema in Achterbergs werk tot stand?

Laten we om die vraag te beantwoorden nogmaals teruggaan naar de jonge Achterberg in 1924. Hij is dan negentien jaar en krijgt in september een relatie met de zestienjarige Cathrien, met wie hij waarschijnlijk de eerste seksuele ervaringen opdoet die niet auto-erotisch zijn. Blijkens de mild pornografische gedichten die hij dan schrijft – gedichten die overigens in het geheel geen seksueel geweld representeren – is hij diep onder de indruk van het genot dat seksualiteit hem brengt. Maar in het seksuele contact kan hij zich systematisch niet beheersen. Het lijkt erop alsof erotiek tegelijk agressie in hem oproept, hij moet zijn zin hebben, hij dwingt Cathrien tot seks – 'overweldigen' is het woord dat Hazeu gebruikt – en hij loopt dan al rond met een revolver. Telkens als dat gebeurd is, betuigt hij zijn spijt maar telkens gebeurt het opnieuw. De belofte van seksualiteit slaat Achterberg altijd zodanig uit het lood dat hij gewelddadig wordt. Haar familie grijpt in wanneer Achterberg probeert zich met een revolver toegang te verschaffen tot Cathriens kamer. De zaak wordt weer gelijmd. Maar eind 1927, nadat Gerrit heeft gedreigd met doodslag, verbiedt haar vader alle omgang. "De eerste uitspraken over dood en zelfdoding stammen uit de jaren 1926 en 1927", zegt Hazeu (2001: 92) en dat zijn precies de jaren van het geweld jegens Cathrien, waarin hij niet altijd zijn zin kon krijgen. Hij werd geconfronteerd met een grens, waar hij niet mee om kon gaan. Na afloop van de relatie ging het hem slecht: "En thuis, in Neerlangbroek, werden Gerrits ouders geconfronteerd met een eenzame, soms driftige en verwilderde zoon" (Hazeu, 2001: 92).

Het ligt voor de hand om hier terug te denken aan de psychoanalytische visie op seksualiteit waarover ik in het begin sprak. Seksualiteit is intern contradictoir. Zij is het resultaat van de werking van twee krachten: enerzijds de onbegrensde libido en anderzijds de repressie of kanalisering daarvan die even belangrijk is voor de constitutie van seksualiteit als de libido zelf. Achterberg kon niet kanaliseren en zijn ontwakende seksualiteit werd daarom een gevaar. Bij hem bleef het conflict tussen die twee tegenstrijdige krachten onopgelost. Hij kon geen leefbare seksuele relatie met een geliefde opbouwen, want zijn begeerte maakte hem gewelddadig jegens haar en tegelijk richtte zijn agressie zich ook tegen zichzelf. Hoe dat precies werkte, is ons niet overgeleverd. Wilde hij zichzelf doden uit wroeging om wat hij haar had aangedaan? Vanwege een onbeheersbare woede omdat hij niet onmiddellijk zijn zin had gekregen? Uit wanhoop omdat zijn drift alle houvast onder hem wegsloeg?[5] In elk geval drukt de psychocritica Shoshana Felman het zeer raak uit wanneer zij zegt: "It is indeed because sexua-

lity is essentially the violence of its own non-simplicity, of its own inherent 'conflict between two forces', the violence of its own division and self-contradiction, that it is experienced as anxiety and lived as terror" (1982: 111). Dat conflict moet voor Achterberg hebben gegolden en de "terror" die hij daardoor in het leven van zijn jonge vriendin bracht zal ook duidelijk zijn.

In die context van de jaren vanaf najaar 1924 schrijft de jonge Achterberg dus eerst de romantische *zangen van twee twintigers*, vervolgens de pornografische verzen (1925-26) en daarna ontstaat, temidden van de geweldsproblemen met Cathrien, het centrale thema van de dode geliefde. Dat gebeurt in gedichten die soms in tijdschriften – *Elseviers Geïllustreerd Maandschrift*, *De Gids* – verschijnen en waarvan sommige daarna worden opgenomen in het debuut *Afvaart* (1931). In de historisch-kritische editie van de Bruijn (2000) is de ontstaansgeschiedenis nauwkeurig te volgen. Ik ben het met Hazeu (2001:90, 96), De Jong (2000) en anderen eens dat dit thema duidelijk al veel eerder is ontstaan dan in de periode rond de moord op de hospita die meer dan tien jaar later, in 1937, plaats vond. Het thema versterkte zich in de tijd, maar ook die context van getroebleerde en gewelddadige relaties met vrouwen bleef lange tijd bestaan. Met Gerrits tweede verloofde Bep van Zalingen ging het net zo of erger, met hospita Roel van Es en haar dochter bereikte het geweld een trieste apotheose – maar toen was het thema van de dode geliefde er al lang. Het thema stond vrijwel aan het begin van dit dichterschap en liep parallel aan de eerste relatie, de aanrandingen en verkrachtingen van Cathrien, het verbod haar te zien en het uiteindelijke verlies van deze eerste geliefde. Hazeu toont overtuigend aan – door te wijzen op opdrachten aan Cathrien, het voorkomen van haar naam in een gedicht en de reconstructie van oorspronkelijke volgordes van gedichten – dat de eerste 'thema' gedichten verbonden zijn met de episode-Cathrien (Hazeu, 2001:88 en volgende). Hetzelfde betoogt Martien de Jong (2000: 75-91) die daartoe de vroege verzen 'Ik en de straten' en 'Moordballade' analyseert – het laatste is een van de drukst besproken teksten van Achterberg.[6] Aan dit gedicht en aan tal van andere gedichten vanaf 1926 valt af te lezen hoe Achterberg zijn verloren lief in zijn poëzie transformeert tot een mythisch object dat hij eeuwig kan najagen en bezitten. Het duidelijkst gebeurt dat mijns inziens in 'Wat is dit een zoete verbintenis/ u en de dood en ik'; 'ik had met u terug willen gaan'; Er ligt in de zon een vrouw te lachen'; 'Toen, dat de dood het won van mij'; 'Misschien dat ge nog aanwezig zijt' (De Bruijn ed. nrs 49, 51, 53, 54, 60). Een onderbelicht, maar zeer opmerkelijk gedicht uit dat deel van het vroege oeuvre is *Wedergeboorte*, dat bij publicatie in 1928 die titel en de opdracht "Voor Cathrien" droeg. Hazeu citeert het als bewijs voor zijn stelling dat Achterberg al vroeg tot zijn thema kwam, maar helaas interpreteert hij gedichten bijna nooit en plakt ze eerder als suggestieve illustratie in zijn tekst dan dat hij expliciet maakt wat hij precies bedoelt. Ik wil het graag nauwkeurig lezen:

Wedergeboorte
Voor Cathrien

Zij, die hun liefde tot haar einde gingen,
Die donker werd en kronkelend en dood,
Vonden bij 't opslaan van hun tenten
Een nieuw, oneindig morgenrood.

Aan nieuwe verzen mogen zij beginnen,
Zij gaan van stad tot stad steeds voort;
Lang achter hen ligt zij vermoord,
Van wie zij nochtans helder zingen;

Die hen bewoont, die hun behoort,
Die hen geleidt langs deze dingen
Der aarde naar het ander oord,
Zonder omzien of bezinnen.

(oorspronkelijk in *Elseviers Geïllustreerd Maandschrift* november 1928, ook in Hazeu 2001: 88-89; De Bruijn ed.2000 nr. 50)

Rijnsdorp (1963/64) en Honders (1972/73) hoorden in dit gedicht diverse bijbelse echo's maar interpreteerden het gedicht niet verder. Beiden noemen de titel 'Wedergeboorte' bijbels, maar mij lijkt 'wedergeboorte' zo'n universeel thema dat een exclusieve bijbelse bron niet overtuigend is. Honders ziet in de eerste strofe – op grond van de tenten en het einde van de liefde, een referentie aan het verhaal van Abraham en Sara (Sara's onvruchtbaarheid door haar ouderdom), maar laat de rest van het gedicht liggen. Daarom begin ik opnieuw.

Een liefde die tot haar einde wordt gegaan kan een liefde zijn die ophoudt nadat alles in het werk is gesteld om haar in stand te houden. Het ophouden ervan lijkt een moeizaam, getroebleerd ophouden: de liefde werd "donker, kronkelend en dood". Liefde wordt gewoonlijk positief geassocieerd met licht en leven. Deze liefde verkeert in haar duistere tegendeel: donker, dood. Het adjectief "kronkelend" personifieert of liever "animaliseert" de liefde: die wordt daardoor getransformeerd tot iets dat kan 'kronkelen' – een slang of ander reptiel? – ook een negatief geladen associatie. Het einde van deze liefde was, zo kunnen we concluderen, zeer destructief. Zij werd van licht tot donker, van levend tot dood. (Vanwege de negativiteit van de beschrijving van dit liefdeseinde ben ik het niet eens met Honders' lezing van de onvruchtbaarheid van Sara, die immers eerder natuurlijk is dan destructief. Bovendien betekent onvruchtbaarheid nog niet het einde van de liefde.) "Zij, die hun liefde tot haar einde gingen" is een meervoud en kan slaan op de beide geliefden, man en vrouw, maar ook op alle minnaars, mannen, die hun liefde tot het einde gingen. Die tweede mogelijkheid opent zich nadat in de tweede strofe is gezegd: "Lang achter hen

ligt zij vermoord,/Van wie zij nochtans helder zingen": de geliefde vrouw is dus vermoord maar zij wordt wel onderwerp van de liederen: de bezongene. Ik lees de 'zij' als de vrouw en niet als 'de liefde' – wat aanvankelijk wel zou kunnen, maar 'Van wie' kan grammaticaal alleen maar terugslaan op een persoon.

"[B]ij 't opslaan van hun tenten" wekt Bijbelse associaties – inderdaad – en plaatst het gebeuren in een archaïsche setting. Deze mensen trekken rond. "Opslaan" kan gelezen worden als "openslaan" – dat doe je met een tent als het ochtend is, hetgeen spoort met het vinden van een "nieuw morgenrood" – metaforisch een nieuw begin.[7] Zij mogen beginnen "aan nieuwe verzen". Wie die toestemming geeft, blijft in het midden. De oude verzen zijn dan verzen die dateren van toen de liefde nog niet ten einde was. De moord op de vrouw – door wie die is gepleegd blijft ook verzwegen – maakt echter nieuwe verzen mogelijk. De regel "zij gaan van stad tot stad steeds voort" roept het beeld op van middeleeuwse troubadours, rondtrekkende zangers die zingen over een vrouw – inderdaad het klassieke en prototypische onderwerp van de twaalfde-eeuwse troubadourslyriek.[8]

In de derde strofe is de vrouw van een dode omgevormd tot een innerlijke figuur: (zij) "Die hen bewoont, die hun behoort", en tevens tot een leidsvrouwe: "Die hen geleidt langs deze dingen/ Der aarde naar het ander oord". Niet duidelijk is wat "deze dingen der aarde" zijn waarlangs de vrouw hen leidt: moord, geweld? Is het "ander oord" dan een plaats waar geen moord bestaat? Of gaat het om de algemene tegenstelling tussen het aardse en het onaardse? In elk geval worden de mannen door een muze-achtige verinnerlijkte vrouw geleid naar het ander oord. In de laatste regel "Zonder omzien of bezinnen" blijft in het midden wie het subject daarvan is: Wie ziet niet om? Wie bezint zich niet? De vrouw? De mannen? Het is de vrouw naar wie zou kunnen worden omgezien, door de mannen, want zij ligt daar nog: "Lang achter hen ligt zij vermoord".

Merkwaardig is dat er slechts van één vrouw sprake is, en van meerdere verzenmakers of zangers. Het scenario is dus niet dat alle zangers hun eigen vrouw hebben vermoord – dan zouden er meerdere dode vrouwen moeten liggen. De moord op die ene, "de" vrouw begint daardoor te lijken op een collectief uitgevoerde moord op een enkele vrouw, die het begin is van de nieuwe geboorte van deze dichters. De troubadours stonden aan het begin van de West-Europese poëtische traditie. Hier lijkt, in een archaïsche setting, een rituele moord op een vrouw te zijn gepleegd, die het aanzijn heeft gegeven aan de nieuwe poëtische traditie, waarin Achterberg zich bij deze als dichter schaart. Door dit gedicht maakt hij zichzelf onderdeel van de van stad tot stad rondtrekkende dichtersgroep, de oerdichters. Troubadours representeren immers de oudste dichtersgroep waarmee de West-Europese lyriek begon. De titel "wedergeboorte" wordt na deze interpretatie zeer meerzinnig. Hij slaat op de wedergeboorte van de dag, namelijk tot een dag die nimmer eindigt: een nieuw

morgenrood. Hij slaat op de wedergeboorte van de poëzie: nieuwe verzen. De combinatie van die twee levert de dageraad van de nieuwe poëzie op, en die houdt niet op – zoals een dag 's avonds eindigt – maar is oneindig, eeuwig. Ten derde slaat "wedergeboorte" op de wedergeboorte van de vrouw, die van dood lichaam wordt tot levend innerlijk beeld. Haar dode lichaam blijft achter de mannen liggen, maar zij leeft voort als lichaamloze leidsvrouwe. Als innerlijk beeld leidt deze vrouw nog een intrigerend dubbelleven. Blijkens "Die hen bewoont, die hun behoort," is zij zowel hun bewoonster en hun bezit. In het eerste deel van deze regel heeft de vrouw nog enige subjectiviteit. Zij is bij de mannen ingetrokken. In het tweede deel is de vrouw volledig object, hun bezit. Met "die hun behoort" is de vrouw geen ander meer. Zij is definitief eigendom, die doet wat de dichters wensen. Zij is met andere woorden nu geïncorporeerd in de troubadours zelf, middelares in hun reis naar "een ander oord".

Oertekst

Dit is een bloedstollend gedicht, een oertekst van Achterbergs dichterschap mijns inziens. Bloedstollend, want deze vrouw lijkt een zondebok te zijn. Dit vers verhaalt van een archaïsch, oudtestamentisch mensenoffer, waarbij een vrouw is geofferd op het altaar van de poëzie. De nieuwe poëzie is gebouwd op haar dode lichaam. Haar dood valt samen met de wedergeboorte van de mannen, die mogelijk ook haar moordenaars zijn. De titel 'Wedergeboorte' is overigens afkomstig van Roel Houwink, aan wie Achterberg – zoals hij vaker deed – om een titelsuggestie vroeg. Hij nam deze over. In die zin kunnen we ervan uitgaan dat Achterberg toch zelf besloot dat deze titel de lading dekte. Verder is het belangrijk dat Achterberg de regel 'Lang achter hen ligt zij vermoord' later verving door 'een aureool heeft haar omgloord' – daarmee de verwijzing naar een moord uitwissend. Hij bracht dat type verhullende wijzigingen later ook in andere gedichten aan (Fokkema, 1973; Hazeu 2001: 156).

Hoe zou de samenhang kunnen zijn tussen dit gedicht en de context van het ontstaan ervan in Achterbergs leven? Ook in dat leven was sprake van het destructieve einde van een liefde, "die donker werd en kronkelend en dood", en van een explosie aan nieuwe poëzie. Ik zou de volgende suggestie willen doen. Achterberg werd gestuit in zijn seksualiteit en verdroeg dat niet. Hij wilde Cathrien totaal bezitten – hij was ook zeer jaloers – maar mocht en kon dat niet. Haar weigering soms om naar hem toe te komen en haar verdriet om wat hij haar aandeed, plus het daadwerkelijke pak slaag dat haar vader en broer hem gaven, vormden blokkades. Zijn agressie vanwege die blokkades richtte zich tegen haar – hij dreigde met doodslag – en tegen zichzelf – hij wilde zichzelf doden. Uiteindelijk zocht die onhoudbare frustratie zich een uitweg door de moord op de gedeeltelijk onbereikbare geliefde te plegen *in de verbeelding*. Hij bracht haar in

zijn fantasie om, en wel collectief, tesamen met andere mannen. Het collectief kan wijzen op angst. Het homosociale verbond beschermt, alleen maar in groepsverband durfde hij dat. Zelfs in de verbeelding was die bescherming nodig. Deze poëtische moord kan worden begrepen als gesublimeerde wraak. Het is de straf die hij haar toedient, voor haar niet onbegrensd beschikbaar zijn voor hem. Maar tegelijk wordt die straf meteen weer gecompenseerd, hij maakt het meteen weer goed: hij vergoddelijkt haar als muze. Dat is de troostprijs die zij krijgt toegeworpen, de dank voor haar dood. Tegelijk lost de transformatie van belichaamde naar lichaamloze vrouw Achterbergs probleem met het lichamelijke van deze liefde op. Wanneer hij haar als lichaam niet volledig kon bezitten, moest dat lichaam verdwijnen. Haar transformatie tot onlichamelijk innerlijk beeld was de manier om haar zonder conflicten eeuwig te behouden, maar dan op de manier zoals hij dat wilde: als zijn bezit. Dit gedicht onderhoudt een wensvervullende, een ontkennende en een compenserende relatie tot Achterbergs getroebleerde realiteit. Zijn opgestuwde agressie vindt een uitweg in de gefantaseerde moord. Het definitieve karakter van die moord wordt weer gecompenseerd door de vrouw een nieuw leven te schenken, maar dan als innerlijke, geheel beschikbare figuratie. Door zich in te lijven in de klasse der dichters – en dan nog wel de oerdichters, de troubadours, construeert Achterberg hier voor zichzelf een nieuwe identiteit, namelijk als dichter. Die identiteit is dermate hoogstaand dat hij zich ermee kan ontheffen aan de poel van frustratie waarin hij verkeert. Als dichter is hij van dat alles verlost: kan hij ontsnappen aan "deze dingen der aarde" waar hij niet mee kon omgaan. Het in de verbeelding op zoek gaan naar "het ander oord" verloste hem van de onmogelijke kwellingen waarin zijn liefdesleven hem had gestort. Ziedaar mijn hypothese van het fundament van Achterbergs dichterschap.

Ik wil nog wijzen op een paar veelbetekenende details in de tekst om mijn veronderstelling te ondersteunen dat dit gedicht de vervulling is van een agressieve moordwens. Die wens wordt inderdaad beleefd – de vrouw ligt vermoord – maar tegelijk wordt die gruwelijke daad weer op allerlei manieren verzacht en op afstand geplaatst. Ik lees dat als expressie van weerstand tegen de moord. Dat gebeurt ten eerste doordat het hele gebeuren ver weg wordt geplaatst in de tijd, als om ons te verzekeren: dit gebeurde niet nu, maar in een archaïsch, bijbels verleden. Intertekstueel knoopt Achterberg daardoor aan bij het oudtestamentische rituele geweld, waarin het ook kan gaan om moorden van meerdere mannen op vrouwen.[9] Ten tweede blijkt weerstand uit het gebruik van "mogen" in "aan nieuwe verzen mogen zij beginnen". Wie geeft daar toestemming voor? Waarom is toestemming nodig? Kan het dan ook *niet* mogen? Dit "mogen" drukt uit dat er een autoriteit is die toestemming geeft. Ik lees dat als het stillen van een geweten dat vraagt: mag dit? "Mogen" drukt een rest uit van het ongemakkelijke besef dat het vestigen van kunst op een moord verboden zou moeten zijn. Verder

wees ik erop dat de mannen een groep zijn, waardoor het subject zich kan verschuilen in een collectief. Ook wordt niet gezegd wie de moord pleegde. Dan is de moord al lang geleden: "Lang achter hen ligt zij vermoord". Zowel het feit dat dit lang geleden is, als het feit dat de daders niet worden genoemd, zijn distantiërende strategieën die de moord op afstand plaatsen en de daders onzichtbaar maken. Dat de verheffing van de dode tot muze als *Wiedergutmachung* aan haar adres kan worden opgevat, zei ik al. Tenslotte is het tekenend dat het subject van "Zonder omzien of bezinnen" in het midden blijft. Als het betrekking zou hebben op de mannen maakt het de moord gewetenlozer: zij zien zelfs niet naar de dode om. Als het betrekking heeft op de lichaamloze muze maakt het haar medeplichtig aan haar eigen dood, wat de daders exculpeert. Dan neemt de muze haar nieuwe rol als manipuleerbaar object met graagte op zich.

Wie zo woedend is dat hij een moordwens koestert, schrikt van zichzelf. Op de wens tot moorden rust een zwaar taboe. Zo'n wens kan niet ten volle tot het bewustzijn doordringen. Hij uit zich eerder verhuld, verschoven en dan nog alleen in een droom of in een fantasie. Binnen het beschermende fictieve kader van de kunst kunnen getaboeïseerde impulsen echter gemakkelijker geuit worden, maar we zien hoe dan nog in dit gedicht duidelijk remmen op de fantasie zitten. Maar ondanks die remmen valt dit gedicht toch te lezen als een onthutsende en complexe autobiografische uiting, waarin Achterberg onder een sluier van afweer vertelt, of moet ik zeggen *verraadt*, hoe hij een oplossing vond voor de verschrikkelijk onbeheersbare agressie die seksualiteit in hem opriep. We zien in dit gedicht hoe hij vlucht naar de onlichamelijke seksuele identiteit van de dichter in de vorm van het oude model dat al klaar lag. Hij grijpt naar de verre en onbereikbare dame van de troubadours, naar Beatrice van Dante. Dat model bleef bestaan en werd in Achterbergs tijd onder (vele) anderen door Leopold en door A. Roland Holst (*De afspraak*) gerevitaliseerd. Hij transformeert de levende vrouw in een dode die hem kan leiden naar het ander oord waar hij niet verscheurd wordt door de strijd tussen woeste libido en de kanalisering daarvan. Omdat hij geen leefbare seksuele identiteit kan opbouwen, grijpt hij naar de dichterlijke identiteit waarin de seksualiteit gesublimeerd is tot een erotiek waar de geliefde naar believen en eindeloos kon worden opgeroepen en gezocht, een kunstenaarsidentiteit die hem tegelijk verheft boven de gangbare normen van goed en kwaad, boven de grenzen in het contact met levende mensen.

De verheven opvatting van het dichterschap die Achterberg in "Wedergeboorte" omarmt, zal altijd uit zijn werk blijven spreken. Veel Achterbergexegeten hebben dat overtuigend aangetoond. De dichter is bij Achterberg een woordmagiër, een sjamaan die met woorden de werkelijkheid naar zijn hand kan zetten, die zelfs de doden tot leven kan wekken. Wanneer je dit psychologisch bekijkt hebben we hier te maken met ik-mythisering, het verheffen van jezelf tot een hogere orde. Ik-mythisering is door de Duitse psychiaters Winkler en Wieser

(1959) beschreven als een afweermechanisme.[10] Door jezelf te verheffen naar een hogere mythische orde lossen ondraaglijke schuldgevoelens en verdrongen conflicten uit de werkelijkheid zich op. Voor de gekwelde Achterberg bood de ik-mythisering, die diep verankerd is in de institutie van het dichterschap, een uitweg uit zijn onleefbare werkelijkheid, waar hij de geliefde Cathrien door zijn eigen toedoen moest verliezen. Hij had dat verlies volledig aan zichzelf te wijten en dat moet afschuwelijk zijn geweest. Het dichterschap was zijn troostprijs. Binnen dat zelfbeeld was hij niet schuldig, was hij geen bruut, geen afgewezene, geen uitgestotene maar een uitverkorene. Zo heeft Achterberg dan al als beginnend dichter "de dingen van zijn wereld gerangschikt in een nieuwe, hem welgevallige orde" zoals Freud (1983:14) het zou zeggen. Deze nieuwe orde transformeerde zijn probleem en hield het daardoor tegelijk in stand. Achterberg klampte zich levenslang vast aan zijn identiteit als dichter.

Jekyll and Hyde

Achterberg kon en wilde zelf dit verhaal dat ik u nu verteld heb niet vertellen. Ook in zijn vele brieven, en in interviews, kon en wilde hij het ontstaan van zijn thematiek niet reconstrueren. Zijn brieven staan überhaupt in het teken van de autobiografische verhulling. Vaak drukte hij mensen op het hart de weinige dingen die hij wel vertelde geheim te houden. Ik kan u het verhaal wel vertellen, want ik bevind me in de rol van analyticus, aan wie Achterberg zijn dromen heeft laten lezen. Mijns inziens is "Wedergeboorte" zijn *Initialtraum*. Ik presenteer deze constructie van hoe het misschien gegaan is nadrukkelijk als een hypothese, niet als de waarheid. Die zullen we nooit kennen. Maar hoe het dan wel precies gegaan is, was grotendeels ontoegankelijk voor Achterberg zelf. Jaren nadat de echte moord gepleegd was, zei hij zich niet te herinneren wat er precies gebeurd was. Hij kon het ook niet meer vertellen: "ik weet niet wie die man was die dat gedaan heeft", zei hij eens. Ik ken hem niet. Het Rimbaudiaanse "Je est un autre" was hier wel heel letterlijk van toepassing. Achterberg is als dokter Jekyll, in wie zich een mister Hyde verbergt. De essentie van het Jekyll and Hyde plot is dat Hyde voor Jekyll ontoegankelijk blijft. Zoiets is er ook aan de hand geweest met Achterberg. In het seksuele contact depersonaliseerde hij. Zijn agressie nam het over. Zijn moord- en doodswensen zetten hem onder onhoudbare druk. Hij had het zelf nooit direct kunnen vertellen maar hij deed het indirect. En wel in zijn poëzie, waarbij zijn nieuwe identiteit als dichter hem meteen excuseerde alsook het probleem in stand hield.

In 2002 werd er in *Trouw* nog een lange discussie gevoerd over Achterberg. Volgens de initiator van die discussie, Godert van Colmjon, kon je het werk van deze "psychopathische necrofiel" niet langer mooi vinden. De verdedigers van de strikte scheiding tussen werk en leven lieten niet lang op zich wachten. Mijns

inziens kreeg de vraag naar de relatie tussen werk en leven daar weer het karakter van een onvruchtbaar welles-nietes. Daar wil ik aan voorbijkomen. Het gaat er niet om dat werk en leven precies hetzelfde is. Dat is te naïef om over te praten, dat ontkent het eigen karakter van kunst. Het gaat er ook niet om de scheiding tussen kunst en leven absoluut te maken. Want daardoor wordt het onmogelijk om cultuurhistorische vragen te stellen naar bepaalde tijd- en traditiegebonden thema's en obsessies in de kunst, zoals het thema van de dode vrouw als middelares tot het absolute, of als afweer tegen de dood, waar Elisabeth Bronfen het zeer terecht over wil hebben. Elke vraag naar de relatie tussen kunst en gender, lichamelijkheid of etniciteit, elke vraag naar de functie van kunst voor de vorming van maatschappelijke en seksuele identiteiten wordt dan onmogelijk. Wie geen enkele relatie tussen kunst en werkelijkheid veronderstelt verklaart de kunst zinloos, een leeg vormspel.

De vraag die mij hier heeft geboeid is welke functie dit werk voor Achterbergs leven zou kunnen hebben gehad en welke transformaties, sublimeringen en verdichtingen daarin mogelijk een rol speelden. En dat op zijn beurt maakt misschien ook een perspectief op de mythe van het kunstenaarschap mogelijk als een diep door gender gestempelde mythe. Met een reflectie daarop wil ik eindigen. Leon Hanssen (2002: 37) heeft er in de context van de *Trouw*-discussie zeer juist op gewezen dat de mythe van het kunstenaarschap een grote witwasfabriek is. Hij richt zich vooral op de literaire wereld, die Achterbergs geheim vele jaren collectief bewaarde om hem te redden voor de kunst. Hanssen plaatst grote vraagtekens bij de wijdverbreide mythe van het kunstenaarschap, die de kunstenaar bij voorbaat al vrijpleit van zijn misstappen in het gewone leven. Hij laat zien hoe kunstenaars daardoor bijvoorbeeld seksistisch of gewelddadig kunnen zijn zonder dat iemand dat bevraagt. Sterker: het instrumentele gebruik van vrouwen schijnt bij het geslaagde kunstenaarschap te horen. Die constateringen zijn terecht. Hanssen daagde de Achterberg-interpreten ook uit om de scheiding op te heffen tussen het altijd angstvallig immanent geïnterpreteerde werk en Achterbergs ernstig gestoorde persoon. Het is deze uitdaging die ik hier heb aangenomen. Het ging mij om de wijze waarop Achterberg *zelf* de mythe van het dichterschap al dan niet bewust aangreep. Hanssen vermeldt niet – al zal hij dat zeker met mij eens zijn – dat het kunstenaarschap ook werkte als een witwasfabriek voor Achterberg zelf. Mijns inziens gebruikte hij die – bewust of onbewust – om te ontkomen aan de afwijzing en de uitstoting die hij in de relatie met Cathrien onderging en om te ontsnappen aan zijn schuldbesef over het seksuele geweld. Die – waarschijnlijk onbewuste – witwasoperatie lukte volledig. En met de vrouw als muze, als eindeloos na te jagen object, kon Achterberg in zijn fantasie de geliefde eindeloos blijven bezitten. In de poëzie kon hij die narcistische, egocentrische relatie met een geliefde die geen eigen persoonlijkheid heeft in zekere zin eeuwig voortzetten. Fantaserend dat hij haar vermoordt

garandeert hij zichzelf daarmee haar eeuwig leven, haar eeuwige beschikbaarheid. Dat verbindt Achterbergs thema met de obsessieve representatie van mooie dode of halfdode vrouwen die welhaast de kurk schijnt te zijn waar de westerse kunst op drijft. Je vindt hem bij Edgar Allen Poe, Rosetti, Hawthorne, Tennyson, Flaubert, Hitchcock, Nabokov, de schilders Hodler, Gabriel von Max en talloze schilders in de periode van de decadentie. Dit thema is uitermate bepaald door gender: het is de mannelijke kunstenaar die zijn Sneeuwwitje dood vindt maar nog niet bedorven – die haar in een glazen kist op een heuvel plaatst, niet dood maar ook niet levend, en haar tot object van contemplatie maakt waarin zijn kunstenaarschap zich kan bewijzen. Er bestaat geen vrouwelijk equivalent: vrouwelijke kunstenaars hebben geen mannelijke minnaars over wier verblijven tussen leven en dood zij eindeloos schrijven of schilderen. Mijns inziens moet Achterberg in die volledig door gender gestructureerde traditie worden geplaatst. Hij past daarin op een adembenemende manier.

Wat is de artistieke maar uiteindelijk ook de maatschappelijke betekenis van deze conventie, waarmee Achterberg zichzelf naar een onaantastbare positie kon manoeuvreren, naar een mannelijk heldendom, naar een positie van schuldloosheid? Hoe functioneert deze cultuurtekst? Waarom deed de Achterberg-kritiek er zo kritiekloos aan mee? Waarom is die traditie zo wijdverbreid, zo verslavend, waarom neemt zij het karakter aan van een obsessie? Waar obsessie is, is verdringing. Waar obsessie is moet iets worden bezworen. Wat moet er dan in de kunst worden bezworen? Met deze vragen laat ik u. Wat ik wilde betogen is dat het werk in het geval van Achterberg op poëtische wijze autobiografisch is en dat dit type autobiografie op psychokritische wijze en met oog voor gender gelezen kan worden. Hazeu liet deze bron liggen. Misschien breng ik hem op een idee.

Centrum voor Gender en Diversiteit Universiteit Maastricht

Bronnenlijst

Achterberg, Gerrit. 1989. *Briefwisseling met zijn uitgevers Bert Bakker, A.A. Balkema, C.A.J. van Dishoeck, A.A.M. Stols en Jan Vermeulen*. Bezorgd door R.L.K. Fokkema en Joost van der Vleuten. 2 delen. Amsterdam: Querido.

Achterberg, Gerrit. 1990. *Briefwisseling met Ed Hoornik*. Bezorgd door R.L.K. Fokkema, Amsterdam: Querido.

Achterberg, Gerrit. 2000. *De tegenwereld in stelling gebracht. Historisch-kritische uitgave van de gedichten van Gerrit Achterberg, geredigeerd door Peter Guido de Bruijn*. 4 dln. Den Haag: Constantijn Huygens Instituut van de KNAW.

Bal, Mieke. 1988. *Death & Dissymmetry. The Politics of Coherence in the Book of Judges*. Chicago, London: The University of Chicago Press.

Braidotti, Rosi en Anneke Smelik. 1989. De politiek van het subject. Blauwbaard en de verboden kamer. *Tijdschrift voor Vrouwenstudies* nr. 39, 10 (2): 182-204.

Bronfen, Elisabeth. 1992. *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. New York: Routledge.

De Jong, Martien, J.G. 2000. *Een verre vrouw van taal. Over Gerrit Achterberg, zijn dichterschap, zijn leven en zijn interpreten*. Gent: Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde

DeShazer, Mary K. 1986. *Inspiring Women. Reimagining the Muse*. New York: Pergamon Press.

Felman, Shoshana. 1982. Turning the Screw of Interpretation. In: Shoshana Felman (ed) *Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press, 94-207.

Fokkema, Redbad. 1973. *Varianten bij Achterberg*. 2 dln. Amsterdam: Querido.

Freud, Sigmund. 1983. De schrijver en het fantaseren. In: *Cultuur en religie* 2. Amsterdam/ Meppel: Boom: 9-24.

Hanssen, Leon. 2002. Achterberg kon een vrouw heel gelukkig maken. *Trouw: Letter en Geest*, 7 december: 37.

Hazeu, Wim. 2001. *Gerrit Achterberg. Een biografie*. Vierde uitgebreide druk Amsterdam/Antwerpen: De Arbeiderspers.

Honders A.C. 1972/73.Achterberg en het bijbels getuigenis. Notities bij enkele gedichten. *Wending*, 27: 11-22.

Houwink, R. 1973. *Het raadsel 'Achterberg'*. Brugge: Orion/Desclee de Brouwer.

Meijer, Maaike. 1997. "Maar droppels vonken daar, kristallen zoete pijn": de vrouwelijke stem in erotische poëzie. *Lust en Gratie*, 14 (2): 41-62.

Mortagne, Camille. 1984. Daar waar eros zich ongedurig ophoudt. *Lover*, 2.

Riffaterre, Michael. 1978. *Semiotics of Poetry*. London: Methuen.

Rijnsdorp. 1963/64. De calvinistische achtergrond van Achterbergs poëzie. *Maatstaf*, 11 (): 688-713.

Van Colmjon, Godert. 2002. Wegens gebrek aan leven. *Trouw: De Verdieping*, 15 juni: 23 en volgende.

Van Halsema, Dick. 1999. Nu ik na jaren haar weer toespreek. De formatie van een gestorven geliefde in Leopolds vroege poëzie. In: Dit eene brein. *Opstellen over werk en dichterschap van J.H. Leopold*. Groningen: Historische Uitgeverij, 237-268.

Vink, J. 2003. Spiegelingen. Achterberg psychiatrisch bezien. *Maandblad Geestelijke Volksgezondheid*, 58 (9): 767-783.

Wellek, Rene and Austin Warren. 1968. *Theory of Literature*. Harmondsworth: Penguin.

Winkler W. Th en St. Wieser. 1959. Die Ich-Mythisierung als Abwehrmassnahme des Ich, dargestellt am Beispiel des Wahneinfalles von der jungfraulichen Empfangnis und Geburt bei paraphrenen Episoden. *Nervenarzt*, 30: 75-81.

Noten

[1] Openingslezing van het Colloquium 'Autobiografisch schrijven en seksuele identiteit' Tilburg, 16 september 2005.

[2] Over de vrouw als metafoor zie Braidotti en Smelik (1989).

[3] Dit is overigens het eindpunt van een ontwikkeling in het beeld van de Muze. Zij was in de klassieke oudheid nog de imaginaire machtige godin, die de dichter haar verhaal influistert. De kunstenaar was afhankelijk van deze Godheid. Zij was de aangeroepen en opgeroepen hogere macht die meer wist, meer zag dan hij. In de negentiende eeuw is de verhouding geheel omgekeerd: het genie behoort de eigenmachtige kunstenaar, de muze is slechts een absentie die door haar afwezigheid de dichterlijke macht oproept (Bronfen, 1992: 362-364; DeShazer, 1986).

[4] De psychiater Jan Vink publiceerde daarin een overzicht van wat zijn collega's over Achterberg als patient in de loop der jaren hebben gezegd. Vink komt zelf met een zeer genuanceerde en overtuigende diagnose die het gat vult dat de biograaf Hazeu laat vallen door zijn afstandelijke houding ten opzichte van de psychiaters die Achterberg behandelden.

[5] Tal van vroege gedichten suggereren vertwijfeling: 'haar moord aan mij' heet het in het verwarde en onvoltooide gedicht 'In deze schemerhuis' (De Bruijn ed. nr.29); het gedicht 'Ik en de straten' (De Bruijn ed. nr 28) beschrijft onhoudbaar verlangen, een 'ziek zelf' en 'Ik sterf den gifdood van mijn gedachten' (zie de interpretatie van De Jong, 2000: 68-69).

[6] De Jong (2000: 147-149) geeft de interpretatiegeschiedenis van dat gedicht weer.

[7] Het kan ook gelezen worden als 'opzetten' en dan speelt dit zich 's avonds af (wanneer gewoonlijk de tenten worden opgeslagen). De 'zij' vinden echter geen avond maar juist een 'nieuw morgenrood' – metaforisch een nieuw begin. Dit oxymoron kan ook een plaats vinden in de interpretatie, maar daarvan zie ik op dit moment af.

[8] Martien de Jong verwijst in zijn *Een verre vrouw van taal* (2000: 111-114) bij de interpretatie van Achterbergs oeuvre naar de troubadourslyriek, zonder het gedicht 'Wedergeboorte' daar echter bij te betrekken.

[9] Zie daarvoor het werk van Mieke Bal over het Oude Testament, met name *Death & Dissymmetry* (1988).

[10] Ik dank Jos van Eijk voor de verwijzing naar Winkler en Wieser.

Konfrontasie en vergifnis: 'n Outobiografiese lesing van *Boesman my seun* (2004) deur Deon Opperman

Hennie van Coller en Anthea van Jaarsveld

Deon Opperman is a leading South African playwrite and theatre personality. An analysis of recurring motifs in his plays (even in unpublished theatre productions) belies superficial assumptions that (the bulk of) his plays are meant as mere entertainment. Opperman mainly represents aspects of South African history in his dramas and in this representation tends to depict collective and personal relations within the framework of a struggle for power. His work Magspel (Powerstruggle) *(2004) centres on Niccoló Machiavelli and can be seen as a seminal work in his oeuvre.* Boesman my seun (Boesman my son) *(2004) can be read as an autobiographical play centering on the conflict between father and son, respectively representing the Superego and Id in Freudian terminology, and the quest for sexual identity.*

1. Inleidende opmerkinge

Betekenis ("Meaning") is een van die knelpunte in die literatuurwetenskap en was die afgelope dekades die fokus van verskeie publikasies, seminare en kongresse. Wat belangrik is, is dat interpretasie nooit betekenis skep in 'n teks nie, maar dit ontdek (Stout, 1982: 7). Daarom is alle lesings van tekste interessant en bestaan daar nie iets soos 'n hermeneutiese metode nie. Olsen (1982: 13-15) neem 'n paar teoretiese paradigmas onder die loep: die outonomistiese, semiotiese en intensionalistiese. Vanselfsprekend kan daar 'n hele paar interpretatiewe raamwerke, wat eers in die laaste paar dekades opgang gemaak het, hieraan toegevoeg word. Dit is egter sy opmerkings oor die intensionalistiese benadering wat van belang is:

> In intentionalist theories the recognition of the meaning of a work is not a recognition of the meaning emerging from a pattern of juxtaposed meaningful elements, nor is it defined by a code or number of codes governing a set of signs which constitute the work. Instead, the meaning of a work is identified with the author's intention in producing it. And one recognizes the author's intention in producing the work partly by recognizing the conventional means of expression, partly by recognizing the way in which he structures his work, but also partly by recognizing the assumptions peculiar to the author on which he builds when he produces the work, and by taking into account any piece of evidence found outside

> the text of the literary work which may be relevant in determining the author's intention in writing a sentence, a passage, or the whole work..

Dit is opvallend dat 'n intensionalistiese benadering oorheers wanneer daar oor die outobiografie as sub-genre gepraat word. In 'n uitgawe van die *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* wat in sy geheel gewy word "aan studies oor Suid-Afrikaanse en Nederlandse outobiografiese tekste" (Visagie, 2003: 153) blyk dié feit duidelik. Van die belangrikste teorieë wat aan bod kom, is intensionalisties: outobiografieë word beskrywe as dit wat as outobiografie deur die outeur gepresenteer word en dit wat binne 'n "outobiografiese kontrak" as sodanig deur die leser gekonstrueer kan word (Visagie, 2003; Daymond, 2003; Jansen, 2003; Pattynama, 2003) en die doel (of intensie) van die outobiografieë word deurgaans aan die orde gestel (Burger, 2003; Meihuizen, 2003). Uit ander studies (Van Vuuren, 1996: 17; Swanepoel, 1996: 20 en 21; Van Vuuren, 2004: 103 e.v. en Viljoen, 2004: 118) is verdere voorbeelde van dieselfde benadering. In Scheepers (1991) se omskrywing van die outobiografiese kode word veral aandag geskenk aan teksesterne merkers om die intensie van die outeur af te lees; metodologies digby die benadering van Lanser (1981).

Wat noukeurige, wetenskaplike omskrywing van die outobiografie verder in die weg staan, is die voorlopige, hibriede en onvaste vorm daarvan. Jansen (2003: 242) verwys na Bourdieu (1986: 69-72) se opvatting dat 'n lewensverhaal 'n "illusie" is "wat vir die oomblik van die vertelling geskep en gestruktureer word deur die verhaalverteller se posisie in tyd en ruimte". Visagie (2003: 208) wys weer daarop "dat enige poging om die waarheid oor die self te vertel om so-doende gestalte te gee aan die self as 'n samehangende subjek, 'n hersenskim is". Die outobiografie is paradoksaal 'n proses "of [both] self-discovery and self-creation" (Eakin, 1985: 3, aangehaal deur Jacobs, 2003: 177) en dikwels is die patroon wat (agteraf) in die eie lewensverhaal ingebou word, 'n konstruksie wat dan ook op die eie lewe van toepassing gemaak word: "The narrative is conscious and since the narrator's consciousness directs the narrative, it seems to him incontestable that it has also directed his life" (Gusdorf, 1980: 41, aangehaal deur Meihuizen, 2003: 197). In feite gaan dit by die lees van die outobiografie oor 'n leeshouding (kyk ook Van Vuuren, 1996: 17).

Soos Viljoen (2004: 110) betoog, is die outobiografie inderdaad 'n hibriede vorm wat voortdurend oor genre-grense beweeg; daarom noem Abbott (1988: 598) dit ook "a restless genre". Dikwels skipper dit tussen weergawe van die eksterne werklikheid (byvoorbeeld 'n historiese era) in die vorm van mémoires; daarteenoor het dit ontstaan as 'n belydenis of bekentenis. By die een pool gaan dit dus primêr om die begrip van die historiese verlede; by die ander om deur-gronding van die self. Soms, soos in die geval van Karel Schoeman se *Die laaste Afrikaanse boek* gaan dit om beide prosesse gelyktydig (sien Burger, 2003).

2. Doel en metode

Uit die voorafgaande opmerkings blyk dat werke nie noodwendig outobiografieë *is* nie, maar op grond van bepaalde merkers as sodanig *gelees* of *geresepteer* word. Yury Lotman (1982: 81) beweer dat elke teks en veral 'n literêre teks op sigself 'n beeld van die gehoor het "and that this image actively affects the real audience by becoming for it a kind of normatizing code (...) In this way, between text and audience a relationship is formed which is characterized not as a passive perception but rather a dialogue. Dialogic speech is distinguished not only by a common code of two juxtaposed utterances, but also by the presence of a common memory shared by addresser and addressee".

Hierdie geheue waarvan Lotman praat, is eerstens die taal self; tweedens 'n "literêre geheue" wat verwant is aan die verwagtingshorison van die resepsie-estetici (sien hiervoor: Jauss, 1978). Maar dit is ook 'n geheue van 'n genealogiese aard én met betrekking tot 'n oeuvre.

Ons uitgangspunt met betrekking tot die drama *Boesman, my seun* (2004) is dat hierdie drama as outobiografiese drama geïnterpreteer kan word vanweë teks-interne én –eksterne merkers of aanwysings. Berthoff (1982: 71) verwys na I.A. Richards. In sy "theory of comprehending, context becomes the scene of the process of construing and constructing, of interpretation and the making of meaning". In ons kontekstuele "lesing" van die drama vind ons die begrip *bedoelde gehoor*, soos deur Lotman gemunt, belangrik. Dit is 'n gehoor wat ook oor 'n bepaalde geheue beskik ten aansien van die oeuvre van Opperman, veral ten aansien van motiewe en temas. By die resepsie van *Boesman, my seun* besef hierdie gehoor dat Opperman in sy hele oeuvre worstel met weergawe en verwerking van 'n kollektiewe geskiedenis en patrone van magsmisbruik. In *Boesman, my seun* word hierdie proses veel meer individueel. Só besef die gehoor dan dat Opperman (soos Karel Schoeman in *Die laaste Afrikaanse boek* [2002]) probeer om in sy oeuvre én die onderhawige drama 'n beeld te gee van 'n individuele bewussyn / persoon teen die agtergrond van 'n omvattender geskiedenis.

Pattynama (2003) skryf uitvoerig oor die begrip "performatief", 'n begrip uit die pragmatiek en spesifiek die Taalhandelingsteorie van Austen en Searle (sien hiervoor Van Coller, 1992: 57-82). In haar stuk het sy dit uitvoerig oor gender wat tot stand kom "in de herhaling van opgelegde of gebruikelijke handelingen die teruggaan op sociaal-culturele conventies" (Pattynama, 2003: 277). Van 'n man word dus binne konvensionele verwagtings geëis dat hy op 'n bepaalde wyse moet optree, sekere gedrag moet vertoon en ander moet vermy. In Opperman se hele oeuvre kom talle verwysings na hierdie konvensionele verwagtings ten aansien van "manlikheid" voor en dit bereik 'n hoogtepunt in *Boesman, my seun* (2004). Dit mag dalk nie Opperman se beste drama wees nie (dit adem selfs iets

van *déjà vu* na aanleiding van die hele "Boetman-debat"); maar in psigologiese sin is dit dalk sy belangrikste werk omdat hier na sluiting ("closure") gestrewe word.

3. Opperman se oeuvre

Deon Opperman (gebore 1962) is 'n relatief jong dramaturg en teaterkundige wat reeds 'n groot impak gehad het op die drama- en toneelkunde in Suid-Afrika. In sy veelsydigheid as dramaturg, regisseur, akteur en bestuurder, is hy vergelykbaar met die bekroonde Pieter Fourie wat in 'n sekere sin as voorganger van Opperman gesien kan word. Fourie skryf by voorkeur (nes Opperman later) oor oer-(Suid-)Afrikaanse onderwerpe en herskrywe die (Suid-)Afrikaanse geskiedenis op 'n kritiese wyse. In hul herkonstruksies word – tipies van die moderne historiografie – nie net gefokus op leiersfigure nie, maar word die gemarginaliseerde ook ruim praatkans gegee. In albei dramaturge se werk is daar ook, wat stories en temas betref, 'n gerigtheid op die "gewone mens" en sy of haar tragiek en staan genderkwessies sentraal.

4. Tematiese aspekte

Opperman karteer in sy gepubliseerde dramas 'n belangrike, en selfs traumatiese era. Belangrike aspekte van die Afrikaner-geskiedenis word aan die orde gestel in *Donkerland* (1996), sy omvangryke drama oor die wordingsgeskiedenis van die Afrikaner. Wat sentraal staan is bowendien die soeke na identiteit, die onderwerping van mense deur gesagstrukture, die geloof aan "'n dieper reg" wat (politieke) optrede stu, asook skuld en sonde "wat bly kleef aan alle dade" – motiewe wat soos verbindingsdrade deur sy hele oeuvre loop.

In sy debuutwerk, *Môre is 'n lang dag* (1986), word 'n belangrike bydrae gelewer tot die sub-genre wat nou algemeen bekend staan as *grensliteratuur*. Hiermee word die eras van sewentig en tagtig vry gedokumenteer. In hierdie gekonsentreerde drama met sy hoogspanning, word die oorlogsgegewe die katalisator om weereens identiteitsvrae na vore te bring, veelal van 'n eksistensiële aard. In die eenselwige en gedetermineerde bestaan (binne tydruimtelike beperkings) van bykans ritualistiese herhalings, is daar 'n duidelike element van die absurde herkenbaar.

In die 1989-opgevoerde *Stille nag* (gepubliseer in 1990) beskryf Opperman die jare tagtig (en negentig) van die noodtoestand, politieke geweld en diepe verdeeldheid binne Afrikanergeledere, selfs in gesinsverband. Hoewel die stuk 'n Afrikanergesin sentraal stel, is die verhoudings tussen vader en seun(s), moeder en seun(s), huweliksverhoudings, en die motief van die verlore seun, universele motiewe (sien ook Luwes en Van Jaarsveld, 2005: 12). Weereens word (manlike) identiteit op die spits gedryf. Adriaan is hiervolgens die beliggaming van die argetipiese Afrikaner-man: kragdadig en gewelddadig (selfs teenoor sy vrou),

afkerig van "moffies", maar daar is meer as genoeg sinspelings in die stuk dat hy en sy vrou, Antoinette, se seksuele verhouding ongelukkig is. By geleentheid (Opperman, 1990: 332) skimp sy selfs daarop dat hy latent-homoseksueel is.

5. *Mag* as sluitmotief in die Opperman-oeuvre

In 2000 word Opperman se drama, *Magspel*, by die Klein Karoo-Kunstefees in Oudshoorn deur homself op die planke gebring. In baie opsigte is dit 'n sentrale stuk in sy oeuvre omdat mag en magsverhoudings waarskynlik dié sluitmotief in sy werk is. Die stuk wentel op vernuftige wyse rondom intriges van mag waarin Niccoló Machiavelli (1469-1527) meestal 'n rol speel. Machiavelli is veral bekend vir sy werk *Il Principe* (Die prins) gepubliseer in 1513, wat handel oor die grondslae van regeerkuns. Hierdie werk is opgedra aan Lorenzo de Medici, wat ook een van die hoofkarakters in die Opperman-drama is. Vir Machiavelli is mag (met as simbool, die leeu) en slinkse bedrog (versinnebeeld deur die jakkals) twee van die grondslae van die politieke magspel en veral buitelandse politiek (Jackson en Sorensen, 2003: 72). 'n Outoritêre staatsvorm is die doeltreffendste model vir die handhawing van orde en die behoud van mag sku niks nie, ook nie wreedheid en vrees nie (Gagiano, 1981: 160); trouens, die prins moet eerder gerespekteer as geliefd probeer wees. Machiavelli se opvatting van deug (virtu) was geensins Christelik nie. Erasmus se opvatting (later geëggo deur N.P. van Wyk Louw) dat dit beter is om in geregtigheid onder te gaan as om in ongeregtigheid voort te bestaan, word deur Machiavelli met hoon verwerp. Veel eerder glo hy aan die slagspreuk: die doel heilig die middele, en dit sluit geweld in (Wiser, 1983: 140). In Opperman se politieke werk (o.a *Môre is 'n lang dag* [1986] en *Donkerland* [1996]) word politiek daarom as magspel gesien met mense as blote pionne. Smuts (2005: 424) merk op dat die sug na mag "deur die eeue die slegste in die mens na vore gebring het". Die geweldsmotief vind sterk aansluiting hierby, so ook seksisme, fascisme, politiek en territoriale gebondenheid.

In *Magspel* (Opperman, 2004) word geïllustreer dat die uitoefening van mag op individuele en kollektiewe vlak dieselfde is: dit oorskry alle grense van redelikheid en fatsoen, veins beloning, maar impliseer eintlik manipulering, afdreiging en geweld.

In Opperman se familiedramas, byvoorbeeld *Stille Nag* (1990) en *Boesman my seun* (2004), word gesinsverhoudings ook telkens in terme van magskonstruksies en geweld beskrywe met die patriarg as heerser.

Opperman se ongepubliseerde drama *Hoer / Whore* (opgevoer in 2002 / 3) trek later vol sale, meestal nuuskierige mans. Sentraal in hierdie onderskatte stuk is die verhouding tussen die kyker en die ontkleedanseres, overgesetsynde dié tussen verhoogstuk en gehoor; dramaturg en kyker / leser. Maar dié stuk ondermyn ook die naïewe opvatting dat 'n ontkleedanseres die slagoffer van die gehoor is.

Veel eerder is hierdie stuk 'n dekonstruksie van (die opvattings oor) magsverhoudings. Die gehoor / kyker in al hierdie relasies is deurgaans die party wat gemanipuleer word en derhalwe slagoffer raak. Talle verwysings na die filosofie (o.a. die dekontruksie) bring dié boodskap tuis.

6. *Mag* as psigologiese en gender-konstruk

Dit is duidelik dat Opperman se teoretiese vertrekpunte enersyds gevoed word deur psigologiese teorieë en andersyds eietydse filosofiese en politieke gesigspunte. In sy werk – soos trouens in dié van André P. Brink – word vroue en swart mense dikwels uitgebeeld as slagoffers van individuele en kollektiewe magsuitoefening. In 'n patriargale gemeenskap word vroue dikwels onderdruk en moet hulle hul wend tot ander (selfs verleidings-) tegnieke om te oorlewe. Swartes weer is op kollektiewe vlak slagoffers van koloniale magsekspansie en verowering. Maar ook seuns moet die knie buig voor vaders en patriargale waardes. Dié opvattings en waardes kan gesien word as die *superego* wat die *id* (die instinktiewe) inperk, uiteraard óók 'n magstryd. In hierdie proses van soeke na (manlike) identiteit wat in psigologiese terme beskrywe kan word as 'n voortdurende "onderhandeling" van die id met die superego, word die ma-figuur die katalisator.

Die magsmotief hou vir Opperman verband met die streng hiërargie in Afrikanergeledere met sy dominante waardes en kodes. Vanuit hierdie kritiese perspektief het 'n mens te make met 'n dogmatiese soeke na manlike identiteit. Die tradisionele Afrikanerman vind, aldus Opperman, antwoorde op hierdie vraag na identiteit in 'n meestal verwronge hantering of beskouing van aspekte soos byvoorbeeld kolonialisme, oorlog, godsdiens, politiek, konformiteit, geslagtelikheid, rassisme en territoriale gebondenheid.

Die oorlogsmotief manifesteer hom weer in vele fasette in *More is 'n lang dag* (Opperman, 1986). Die wapen word deurgaans afgeskilder as gebruiksobjek vir politieke asook seksuele onderwerping / mag. So word die geweer in metaforiese (en Freudiaanse) terme in verband gebring met viriliteit, seksualiteit en aggressiwiteit. Dit is die weermag as (mags)instelling van 'n staat wat by wyse van spreke militêre aggressie legitimeer en met manlikheid gelyk stel. In *More is 'n lang dag* word dit versigbaar in die vloekery, drinkery en die bravade van manlike samehorigheid. So is Lappies se (be)heersugtigheid ten aansien van vroue 'n logiese uitvloeisel van die onderwerpingsgesteldheid van die weermag.

In Opperman se werk word herhaaldelik getoon dat magsvergryp deur fanatici vir hulself verklaar word as versoenbaar met Bybelse beginsels. In *Stille Nag* (Opperman, 1990) is alle onmenslike dade geoorloof, omdat geglo word dat daar 'n "opdrag van God" bestaan dat daar geveg moet word vir volk en vaderland.

Politiek as motief word benut as instrument waarmee veral kommentaar gelewer word op die apartheidsera. In *Stille Nag* (Opperman, 1990) word 'n parallel geskep tussen die politieke magspel en broedertwis in 'n tipiese Afrikanergesin. In *More is 'n lang dag* (Opperman, 1986) word apartheid weer beskryf as die regverdiging vir 'n politieke sisteem en die uitbuiting van diensplig tiges.

Konformiteit, waaronder aspekte soos groepslojaliteit en patriotisme, beteken dat die individu 'n integrale deel van die manlike groep moet word. Vandaar die noodsaaklikheid van uniforms, taalidioom en weermagrituele. Vroulikheid word binne hierdie konteks 'n wesenlike bedreiging vir manlike groepsidentiteit.

Duidelik omskrewe geslagsrolle binne die dogmatiese manlike perspektief is 'n prominente motief in die werk van Opperman. Vrouekarakters word dikwels in sy werk deur mans gedomineer en die implisiete afkeer van vroulikheid spruit waarskynlik uit die gevoel dat dit die manlikheidsideaal bedreig. So word Neil se ma deur sy pa geslaan in *Môre is 'n lang dag* (Opperman, 1986), en die moederfigure in *Stille Nag* (Opperman, 1990) en *Boesman my seun* (Opperman, 2004) ooglopend deur die vaderfigure onderdruk. Rassisme gaan hand aan hand met geslagtelike onderdrukking, want die idee om ander te beheer of te onderdruk in 'n poging om aan die self mag en bestaansreg te gee, is 'n tipiese behoefte van die superego. Die Afrikanerman se behoefte na manlike identiteit word in Opperman se dramas versigbaar in sy onderdrukking van sy vrou, kinders en alle onderhoriges, ook ander rassegroeperinge in die land. Rassegeweld word 'n parallel vir die Suid-Afrikaanse grensoorlog waarin terroriste en "kaffers" soos diere afgemaai word om van Afrikanerseuns mans te maak en hul 'n reg op bestaan te gee.

7. Gemarkeerde identiteitsrolle

Die politieke motief wat in al die werke van Opperman figureer, speel hom al te dikwels in sterk identiteitsrolle uit. Die pa, wat in *Stille Nag* (Opperman, 1990), as patriargale vaderfiguur staan teenoor Antoinette en die ma as tipiese vrouefiguur, is 'n stawende voorbeeld hiervan, alhoewel Antoinette tot 'n mate uitstyg in haar verwoording van die behoefte na bevryding en selfgelding. Verder word grense binne die gesinsverhouding, byvoorbeeld dié tussen man en vrou, broer en broer, moeder en kind, en vader en kind, beïnvloed en bepaal deur die verskillende politieke sienswyses van die karakters. Hierdie drama word dus 'n magspel wat hom voltrek binne een gesin. Dit is 'n politieke tragedie waarin Afrikaner-familiewaardes uitgedaag word en in hierdie magspel word persoonlike twiste, menslike opstand en die vraag na wat die waarheid is, emosionele roepkrete in 'n poging om mag te rekonstrueer.

Geslagtelikheid vind ook 'n manifestasie in veralgemenings. In *Stille Nag* (Opperman, 1990) word Antoinette uitgebeeld as tipiese Afrikaner vrouefiguur,

maar ontwikkel mettertyd as sterker karakter. In *Môre is 'n lang dag* (Opperman, 1986) geld 'n duidelike geslagtelikheidsregime. Vroue word deurgaans as die swakker geslag beskou en vermeende vroulikheid moet ten alle koste afgesweer word. Die weermag is ook 'n patriargale manlike konstruk en in hierdie manlike wêreld is daar geen plek vir "moffie-musiek" nie. Dit inhibeer die uiting van ware gevoelens soos in die geval van Neil en daar bestaan geen ruimte vir huiwering en vrees nie.

'n Diepgaande besinning oor (manlike) identiteit word veral gevind in *Boesman my seun* (Opperman, 2004). Soos *Magspel* (2004) 'n samevatting is van verskeie (politieke) motiewe, is die eersgenoemde drama die kulminasie van Opperman se idees oor gender-stereotipering, die omlyning van manlike identiteit, die skakeling daarvan met politieke denkbeelde, álles binne 'n (deterministiese) psigologiese denkraamwerk. Omdat "die seun" in *Boesman my seun* (2004) in baie opsigte ooreenkomste vertoon met die konkrete skrywer, Deon Opperman, is hier van 'n (verkapte) outobiografiese teks sprake. Sodoende kan die teks as "afrekening" met die vader gesien word, maar tewens ook as vorm van sublimasie en versoening.

Ten einde hierdie drama dus te lees binne die raamwerk van "'n outobiografiese kontrak", in die woorde van Philippe Lejeune (1975), dien bewyse aangevoer te word.[1]

8. Kenmerke van die outobiografie

'n Outobiografie (Grieks – *autos*: self; *bios*: lewe; *graphein*: skryf) word tradisioneel beskrywe as 'n lewensbeskrywing van 'n persoon oor sigself. Omdat daar nie so iets bestaan soos 'n perfekte geheue nie, kan 'n outobiografie moeilik aanspraak maak op objektiwiteit en feitelikheid. Wanneer 'n outobiografie bewustelik fiksionele elemente in sig opneem, is daar sprake van 'n geromanseerde outobiografie of outobiografiese roman (Bisschoff, 1992: 361).

Van Gorp (1991: 41) sien die outobiografie as 'n onderdeel van bekentenisliteratuur: "(i)edere vorm van literatuur waarin een auteur voor een publiek van lezers openlijk getuigenis aflegt van zichzelf". Die outobiografie is 'n beskrywing van die outeur se eie lewe waarby hy hom kan beperk tot uiterlike gebeurtenisse, maar hy kan ook sy innerlike ontwikkeling of lewensbeskoulike opvattinge weergee. Waar die laasgenoemde modus die *confessio* nader, beskryf Van Gorp die mémoires as weergawe van 'n korter periode uit die lewe van 'n bekende persoon, wat ook 'n minder introspektiewe karakter vertoon. Van Gorp is in sy benadering pragmaties en staan dig by die kontekstuele definisies van Lejeune (1975; 1989) en Genette (1990).

Scheepers (1991) probeer om in haar artikel die outobiografiese afspraak, as kode, nader te omskrywe. Haar uitgangspunt (Scheepers, 1991: 28) is, dat 'n

outeur *openlik* sekere tekens van 'n outobiografiese lesing in sy teks gee – daarmee is sy duidelik tekstueel ingestel. Die mees opvallende tekens van 'n outobiografiese kode is volgens haar:

i) Ooreenkoms ten opsigte van die name van outeur en (hoof)karakter.

ii) 'n Verband tussen outeur / karakter sou ook tot stand kon kom as daar bepaalde aanwysings in hierdie verband in die "neweteks" is (bv. Aantekeninge op die agterblad (blakerskrif) van die boek, 'n foto, voetnote, ensovoorts).

iii) 'n Outobiografiese inhoud (gegewens in die boek is dus identies aan bepaalde algemene bekende feite van die lewensloop van die outeur).

iv) Die intertekstuele konteks.

Susan Lanser het reeds die begrip "textual voice" geponeer, wat veel omvattender is as bv. die begrip "implied author", wat wesenlik 'n teksinterne begrip is. Hierdie "textual voice" dra "all the diegetic authority of its creator" met hom mee (Lanser, 1981: 122) en omvat byvoorbeeld naas die sogenaamde didaskalia, ook "teksteksterne" aspekte soos die omslag van die boek, verwysings na die *persona poetica* (en *persona pratica*); in feite ook die hele produksiekonteks van 'n boek. Hoewel die leser nie alleen op grond van hierdie sogenaamde "ekstratekstuele" gegewens (veral ook die "blurbs" of randtekste) afleidings sou kon maak ten opsigte van die outobiografiese status van 'n roman wat nie tekstueel bevestig word nie, speel dit beslis mee ten aansien van die lesersverwagtinge.

Uit die besprekings van onder andere Lejeune en Genette is dit reeds duidelik dat daar verskeie outobiografieë verskyn het waar geen sprake van ooreenstemming of gelykenis is ten opsigte van die name van hoofkarakter / outeur of hoofkarakter / verteller nie (kyk veral Genette [1990: 765] se verwysing na *The Autobiography of Alice B. Toklas* wat inderwaarheid die outobiografie is van Gertrude Stein). Neumann (1970) praat van 'n tipologiese kontinuum, wat loop van 'n uiters liriese, byna vormlose, assosiatiewe outobiografie tot by die epiese outobiografie, waar die persoonlike lewe feitlik verdwyn weens die oorheersende "objektiewe" weergawe van historiese gebeure. Laasgenoemde noem hy die epiese memoires.

Die *outobiografische afspraak* (soms ook *kontrak* of *kode* genoem) hou wél volgens Philippe Lejeune (1975; kyk ook Todorov, 1982: 193) in dat daar 'n ooreenkoms bestaan tussen onder andere die identiteit van outeur, verteller en hoofpersoon. Ons sou ook op grond van byvoorbeeld die publikasies van Bal (1977 en 1980) en veral Genette (o.a. 1990: 762 e.v.) *fokalisator* daaraan kan toevoeg: die outeur is beide aktansiële verteller én fokalisator. Wat wel kan gebeur (kyk Tamir, 1976) is dat daar in die "hy-vorm" geskrywe kan word, terwyl dit steeds om 'n geïmpliseerde "ek" gaan, die subjek van 'n vertelling (*énonciation*) is altyd 'n "ek".

Genette stel dit onomwonde in sy studie (1990) dat die narratologie homself moet bemoei met alle tipe verhale: fiktief of andersins. In sy ondersoek blyk dat daar bepaalde kenmerke bestaan wat bv. méér tipies is van fiksie (bv. gedetailleerde tonele, lang dialoë, uitgebreide beskrywings, subjektiwiteit van karakters, metadiëgetiese narratiewe, ensovoorts). Genette noem veral "paratextual markers": die generiese aanduiding "roman", stilistiese aspekte soos vrye indirekte rede, ensovoorts.

Desondanks is sy gevolgtrekking: "one would have to admit that there exists neither pure fiction nor history so rigorous as to abstain from all 'plotting' and all novelistic devices whatsoever, and therefore that the two domains are neither so far apart nor so homogeneous as they might appear" (Genette, 1990: 773).

Daar sou dus veel groter ooreenkomste kon wees tussen 'n outobiografie en 'n outobiografiese roman as tussen 'n moderne en klassieke roman. In die onderhawige studie gaan dit om 'n drama wat outobiografies geïnterpreteer word en waar narratiewe aspekte aangepas moet word. Ten aansien van die outobiografiese modus – dus ook in die vorm van 'n drama – is daar sprake van 'n taalhandeling waar 'n verteller (of dramaturg) sê: "Ek, die skrywer, gaan nou 'n storie vertel, waarin ek (die hoofkarakter) die held is en wat werklik gebeur het", al is die verteller (dramaturg) ook bewus van die feit, dat dit lyne is wat hy trek of verbindinge is wat hy lê "van de ene gebeurtenis naar de andere om de zin ervan te begrijpen" (soos "Jan" dit stel in Wolkers se roman, *Terug naar Oegstgeest* [1965: 243]).

Van Oers (2004: 163) wys daarop dat in die teorievorming rondom die outobiografie daar vir 'n lang tyd die drang was om te kom tot veralgemenings en 'n sogenaamde modeldefinisie. Hy onderskei 'n filologiese tradisie waarin veral gekonsentreer word op narratiewe elemente, en 'n psigologies-filosofiese tradisie waar die ontologiese dinamiek van die skrywende ek sentraal staan. Dit sou boeiend wees om hierdie stelling te toets aan die resepsie van Karel Schoeman se werk, *Die laaste Afrikaanse boek* (2002) omdat Schoeman se werk 'n roman nader en feite / feitlikheid / identiteit ondergeskik gestel word aan wat Anglani (1996: 50) die "mistieke funksie" van die outobiografiese skrywe noem en Gusdorf (1991: 140) 'n wonderwerk wat "het leven in een tekst verandert" (beide aangehaal deur Van Oers, 2004: 164).

Wanneer egter gekies moet word tussen 'n definisie wat mank gaan aan die gevaar om tekste uit te sluit óf so 'n wyse definisie soos dié van De Man (1979: 919 e.v.) wat beweer dat alle tekste as outobiografies gelees kan word, gaan ons voorkeur uit na die eerste omdat ons daarvan uitgaan dat 'n outobiografiese lesing op grond van bepaalde kenmerke pragmatiese gevolge het. Hoewel die definisie (as werkhipotese) as voorlopig beskou en nie te eng moet wees nie, is identiteitsooreenkoms belangrik én die verhouding van "het fictionele en het historische register" (Van Oers, 2004: 169), al sou dit primêr – soos by Schoeman – gaan om

"een creatie van het geheugen op zoek naar 'la vérité de l'homme'" (Gusdorf, 1991: 347 aangehaal deur Van Oers [2004: 171]). Omdat die verlede beskou word uit die perspektief van die hede, kan dit verteken word en kan inderwaarheid nie gepraat word van "feitefoute" nie. Daarom beskou Van Oers (2004: 173) die outobiografie as 'n vermenging van realiteit én fiksie en munt hy daarvoor die term *autobiografiction*.

9. *Boesman my seun* as outobiografie

Boesman my seun (2004), val nie van meet af op as 'n (verkapte) outobiografie nie. Daar is oënskynlik geen ooreenkomste tusssen die name van die hoofkarakter en die skrywer nie, geen foto verskyn in die teks nie en in onderhoude word dié aspek nie te berde gebring nie. Wel is hierdie drama besonder lewensbeskoulik van aard en indien sou blyk dat die (abstrakte) outeur (Opperman) wél ooreenkomste toon met die hoofkarakter, Boesman, nader dit inderdaad die *confession* omdat dit sentreer rondom 'n kernepisode van 'n persoon se lewe, hoewel dit die geleentheid bied om ook ander aspekte van die eie lewe as mémoires te betrek.

Binne die outobiografiese afspraak is daar dus sprake van teksesterne merkers binne 'n intertekstuele konteks. Dit loop hand aan hand met Lanser se "textual voice" wat impliseer dat ekstratekstuele gegewens 'n groot rol in die leserverwagting speel. In die geval van Opperman het dit te make met die beeld van dié skrywer binne die breër Suid-Afrikaanse konteks. Kennis van Opperman en sy werk skep duidelik voorlopige persepsies wat 'n beduidende invloed sal hê op die leser se interpretasie van tekste en karakters deur die skrywer geskep. Wanneer resepsie van die teks *Boesman my seun* (Opperman, 2004) dus plaasvind, word Opperman as *persona pratica* en *persona poetica* één in die voorstelling van die Boesman-figuur. Op hierdie punt begin die proses van outobiografiese herkenning momentum kry en word die karakter gelees en geïnterpreteer as verlengstuk van die persoon, Opperman.

Word Scheepers (1991) se tipologie betrek, blyk dit verder dat hier wel sprake is van 'n outobiografiese kode.

- Wat die gelykenis ten opsigte van die name van outeur en hoofpersoon betref, is daar 'n duidelike verband. Die hoofpersoon, *Boesman* in die drama, is kennelik Opperman self, omdat hy volgens eie mededeling (2005) altyd só genoem is deur sy vader. Hoewel dié naam besonder vertederend klink, het sy vader dit nie altyd só gebruik nie. Volgens Opperman (2005) het sy vader dikwels die volgende gesê: "Met wie dink jy praat jy, Boesman? Moenie dink ek is jou vriend nie. Ek is jou pa".

- Die verband tussen konkrete outeur, dramaturg en karakter kan bykans nie hegter as in *Boesman my seun* (2004) nie. Daar is byvoorbeeld sterk ooreen-

> komste tussen Boesman se lewensloop (en denkbeelde) en dié van Opperman. Die verhouding tussen Moeder en seun in *Boesman my seun* is besonder heg (sy bêre sy melktandjies vir hom). Verder is die ma-pa verhouding wankelrig (12), terwyl die pa skynbaar onbewus van die besondere verhouding tussen ma en seun was (12). Verhoudings in die drama kan in terme van magsverhoudinge getipeer word. Só is die vader duidelik die oorheerser in die drama, die persoon wie se woord wet is en wat alles en almal gemanipuleer het. Boesman moes byvoorbeeld respek toon, eerbiedig, onderdanig en gehoorsaam wees en niks bevraagteken nie (14 en17)

Opperman se eie jeug toon skynbaar groot ooreenkomste met dié situasie. Sy vader het altyd daarop aanspraak gemaak dat hy reg is en eerbiedig moes word. As selfgenoegsame persoon het hy laat blyk dat hy niemand anders nodig het nie (13). Opperman self het sy vader as onaantasbaar beskou, terwyl sy moeder in 'n onderdanige posisie was. Tog was sy katalisator en ook tussenganger. Volgens Opperman het hy altyd sy moeder gevra om namens hom met sy pa te praat omdat hy self te bang was vir sy onaantasbare vader.

In Opperman se oeuvre word gesinslede dikwels op dieselfde wyse uitgebeeld en vertoon hul dieselfde stereotipe-, selfs karikaturale gedragspatrone. In *Stille nag* (Opperman, 1990) tree die ma byvoorbeeld ook as tussenganger en versoener op en is die vader eweneens 'n oorheersende persoon met vaste (politieke) denkbeelde. Die gesinsverhoudings in al Opperman se dramas is gewoonlik patroonmatig met die vrou as die ondergeskikte (sien ook *Donkerland* [1996]). Die patriargale figuur wat vroue afknou en onderdruk, kom oral voor (soos veral in *Stille nag* [Opperman, 1990], *Môre is 'n lang dag* [Opperman, 1986] en *Donkerland* [Opperman, 1996]). Mans (veral dan vaderfigure) word in al Opperman se dramas voorgestel as oorheersend, gewelddadig en selfs oorlogsugtig. Sodoende word ook gesuggereer dat politieke onderdrukking en wreedheid bloot 'n verlengstuk is van die hiërargiese verhoudings binne gesinstrukture. Die ideologie wat dié siening onderlê, is duidelik: tradisionele (Afrikaanse) opvattings van "manlikheid" is beperkend, selfs destruktief, en ons traumatiese politieke verlede is hiervan 'n direkte gevolg. In Freudiaanse terme is hier sprake van 'n psigiese versteuring op individuele én kollektiewe vlak.

In *Boesman my seun* (Opperman, 2004) wou die pa van kleins af die seun soos 'n man grootmaak, want "sissies dra skoene en onderbroeke" (24). Boesman wou danslesse neem – wat sy pa sielsongelukkig gelaat het, want "net moffies dans" (28). Kinders moes getug word, maar nooit huil nie (25) en was onder groot druk om te presteer: "Net 95% was goed genoeg" (16). Deon Opperman was op hoërskool en laerskool 'n uitblinker: in standerd vyf wen hy veertien pryse in een jaar, neem deel aan sang, debat, tennis, drama en klavier. Een positiewe ding wat van sy pa gesê kon word, was dat hy 'n groot liefhebber van musiek was en al drie Opperman-kinders

moes klavierlesse neem, of hulle wou of nie. Sy ma en pa was egter bang dat hy 'n "moffie" sou word en hom daarom verbied om lid te word van die Drakensberg Seunskoor, toe hy uitgenooi is. Opperman matrikuleer aan die Selborne College in Oos-London in 1979. Hy slaag met ses A's, speel eerstespan rugby, verwerf skoolkleure vir drama, kry die Hodgetts Timber-prys vir houtwerk en die Palma Virtuti-prys vir diens aan die skool.[2] Patroonmatig is ook die korrelasie tussen liefde en prestasie: daar moet presteer word om liefde en respek te verdien of te kry. In baie van Opperman se ander dramas kom bogenoemde tipiese stereotipering oor manwees ook na vore, kyk veral na *Môre is 'n lang dag* (1986).

Die Calvinistiese geloofsbelewenis staan op die voorgrond in *Boesman my seun* (Opperman, 2004), want met vrees word alle onderdaniges op die regte pad gehou. Wanneer Boesman skuldig is aan so 'n "onchristelike" daad soos draadtrek in die badkamer, word 'n afspraak gereël met die NG-dominee. Nie 'n wenkbrou word egter gelig oor die feit dat die tydskrifte wat hy lees, agter sy pa se bedkassie gevind is nie. Volgens Opperman self (2005) het sy ouers ook nooit oor seks gepraat nie. Sy pa en ma het mekaar nooit voor die kinders gesoen of op ander wyse geliefkoos nie. Opperman se pa was baie streng en het 'n Calvinistiese opvoeding voorgestaan hoewel hy self ongelowig was, ten spyte van die feit dat die hele gesin elke Sondag kerk toe gegaan het. Sy pa het die dominees gehaat omdat hulle "altyd in sy bleddie stoel gesit het".

Die gelykstelling van Christelikheid, skynheiligheid en skuld met 'n seksuele basis, is 'n duidelike terugkerende motief in al die werke van Opperman. Magsuitoefening, angs, vrees en skuld word in verband gebring met geloof en die soeke na identiteit. Freud het die libido aanvanklik slegs in seksuele terme gesien. Later is die semantiese veld verruim en het dit 'n wye spektrum van genot ingesluit wat hy "begeerte" genoem het. So geïnterpreteer is die superego, met ander woorde die maatskaplike moraal of die Calvinistiese bewussyn (kortom die visie van Opperman se "vaders"), 'n hindernis vir genot en spruit psigiese probleme hieruit voort (sien Stafford-Clark, 1965: 136).[3]

Hierdie Opperman-drama bevat egter ook heelwat fiktiewe elemente of permutasies van feite. By tye nader dit daarom die geromanseerde outobiografie. So 'n fiksionele element is die lotgevalle van die vader-figuur. In die werklike lewe sterf Opperman se vader in 1979, terwyl sy moeder steeds leef. Die rede vir hierdie omsetting / permutasie word deur die skrywer self verklaar met die woorde, "Ek het my ma reeds oor my jeug en die probleme daaraan verbonde gekonfronteer, maar hoe konfronteer jy 'n dooie man? Jy skryf 'n drama daaroor" (Opperman, 2005). Wat Freud noem "vrye assosiasie" is 'n proses waartydens pasiënte trag om "weerstand", dit wat die inhoude uit die onbewuste as 't ware beskerm, uit die weg te ruim. Die proses van skryf is uiteraard hieraan verwant en tewens 'n proses om weerstand te oorkom.

Ten spyte van die sublimerende aard van die drama, ervaar Opperman steeds dat baie (psigologiese) kwessies onopgelos bly. Dit geld veral die problematiek rondom sy vader en manlike identiteit. Ander fiksionele elemente in die drama is byvoorbeeld dat Opperman, anders as die hoofkarakter in *Boesman my seun* (2004), nooit iemand op die grens doodgeskiet het nie. Verder is die uiteindelike versoening, of ten minste vredemaak, aan die einde van die drama tussen vader en seun in die werklikheid eerder 'n eensydige ervaring van die skrywer as die resultaat van drie jaar se terapie in die verwerkingsproses van die turbulente verhouding met sy vader. Die teorie van Lacan met sy opvatting dat die kind op pad na volwassewording die sogenaamde "simboliese orde" (die reëls van die gemeenskap) moet aanvaar, en daarmee saam die vader se sosiale taboes en wette, sou 'n goeie verklaringsmodel vir Opperman se ervaring kon bied. Onwilligheid of onvermoë om die simboliese orde te betree, veroorsaak psigiese probleme (sien Le Roux, 1997: 128 e.v.). Of hierdie "katartiese suiwering en versoening" sterk genoeg voorberei word in die loop van die stuk is volgens Smuts (2005: 423) egter 'n ope vraag.

'n Verdere teenstrydigheid in die teks, is die feit dat die hooffiguur eers op tienjarige ouderdom uitgevind het dat hy 'n aangenome kind is, en dit komende van iemand buite die familie. Opperman het reeds vroeg in sy lewe van sy ouers verneem dat hy 'n aangenome seun is. Na sewentien jaar in 'n verkrampte Afrikanerhuis gaan Boesman as hoofkarakter vir twee jaar na 'n Afrikanerarmy want: "ware mans gaan weermag toe en skiet terrs dood" (18) en as jy nog 'n "virgin is" (20), is jy 'n moffie. Opperman skiet nooit iemand op die grens nie, maar is by wanneer krygsgevangenes gemartel word en staan by wanneer die gewonde vyand geskop word. Geweld en manlikheid word gedurig deur sy oeuvre as onlosmaaklike konsepte uitgebeeld (kyk *Stille nag* [Opperman, 1990] en *Môre is 'n lang dag* [Opperman, 1986]). As gevolg van hierdie lewensingesteldheid hou die karakter, Boesman, op om te glo in die "Afrikaner se Here" (30). Dit gebeur grootliks omdat sy pa hom die leuen laat leef het (22). 'n Teenstrydigheid is wel hier te vind in die houdings van die werklike en gefiksionaliseerde vaderfigure: Opperman se pa het geweld gehaat en sy seun geleer dat net diere baklei. Hy het altyd gesê: "Oorlog, my seun, is 'n lelike ding".

Die uitleef van die magsmotief en die behoud van manlike identiteit kom duidelik na vore wanneer die hoofkarakter in *Boesman my seun* (Opperman, 2004) universiteit toe moet gaan. Sy pa wou hê dat hy in die regte moes studeer. Boesman het daarmee begin en dit nooit voltooi nie (15). Hy verset hom teen sy pa en gaan na 'n Engelse universiteit en ervaar ook nooit die bose elemente waarteen sy pa hom waarsku nie (17). Hy voltooi ook sy meestersgraad (23). Hierdie elemente verwys na Opperman se werklike lewensloop. Sy vader het eweneens gesê: "Oor my dooie liggaam sal jy na 'n Engelse universiteit toe gaan" (Sy vader sterf in sy matriekjaar en Opperman gaan toe inderdaad oor "sy dooie

liggaam" (2005) na 'n Engelse universiteit, die Rhodes Universiteit in Grahamstad waar hy in 1984 die BA-graad in Engels en Spraak en Drama, met lof behaal). In 1987 verwerf hy ook die honneurs-graad met lof en in 1992 voltooi hy 'n meestersgraad in Television and Film Production aan die Northwestern University of Chicago.

Die vaderfiguur in *Boesman my seun* (Opperman, 2004) regverdig sy eie foute telkens onder die vaandel van liefde vir sy seun (23). As jong man van 41 staan Boesman nou vir die eerste keer op teen sy pa. Vir al hierdie jare worstel hy met die begrip "dankbaarheid", want dankbare kinders is tog altyd soet (39) en hy wat Boesman was, was nie. Hy is 'n weggeekind en as jy eenmaal weggegee is, kan niemand jou weer weggee nie. Boesman voel egter steeds asof hy nêrens behoort nie. Waarskynlik is dit omdat sy vader nooit liefde uitgespreek het nie omdat hy sê hy te onbeholpe was. Nou ervaar Boesman hoe sy vader (die god) uiteindelik 'n mens word. Eers op hierdie oomblik is versoening moontlik (44). Opperman het met die skryf van *Boesman my seun* – ook op een-en-veertigjarige ouderdom – sy beeld van 'n goddelike vader, psigologies afgebreek tot 'n mens wat nou eers op vergifnis kan aanspraak maak. Die motief van aanneming word deurgaans gebruik om die patroon van verwerping en die vrees daarvoor uit te beeld.

10. Slot

Uiteraard is sluiting en heelheid altyd 'n illusie by outobiografiese tekste (Viljoen, 2004: 115). Tog word die konfrontasie tussen pa en seun in terme van sluiting voorgestel deur die dramaturg. Dit loop uit op 'n soort godeskemering en daarmee gepaardgaande paradysverlies, wat die platform skep vir uiteindelike vergifnis.

Burger (2003) maak (met verwysing na Conway, 1998) 'n onderskeid tussen "manlike" en "vroulike" outobiografieë. Op die spoor van die tradisionele onderskeid tussen "manlike" en "vroulike" tekste (sien Van Coller, 2004: 6) beweer Conway dat in manlike outobiografieë 'n heldefiguur optree wat, na hy talle probleme oorkom het in 'n peregrinasie, uiteindelik seëvier. Vroulike outobiografieë fokus eerder op die vroulike domein, op emosionele en mistieke ervarings. Hierdie onderskeid laat ook dink aan Van den Bergh (1973) se onderskeid tussen *progressiewe* en *analitiese* dramas. Eersgenoemde stu onstuitbaar voort na 'n dramatiese einde terwyl analitiese dramas meer ontledend en staties is. Opperman se dramas bevat elemente van beide tipes en ook *Boesman, my seun* (Opperman, 2004) is vir 'n groot gedeelte analities. Dis eers teen die einde dat dit vaart ontwikkel, dalk met die suggestie dat probleme oorkom is en die peregrinerende karakter op koers is, by wyse van spreke besig is om 'n held te word. Hieruit blyk dat Opperman se drama *Boesman, my seun* 'n outobiografiese inslag het, maar dat die terapeutiese aspek wat hierin opgesluit is, ook nie ontken kan word nie.

Bronnelys

Abbott, H. Porter. 1988. Autobiography, Autography, Fiction: Groundwork for a Taxonomy of Textual Categories. *New Literary History* 19(3): 597-615.

Anglani, B. 1996. *I letti di Procuste. Teorie e storie dell'autobiografica*. Bari.

Bal, Mieke. *Narratologie: essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. Paris: Klincksieck.

Bal, Mieke. 1980. *De theorie van vertellen en verhalen. Inleiding in die narratologie.* Muiderberg: Coutinho.

Berthoff, Ann. E. 1982. I.A. Richards and the Audit of Meaning. *New Literary History*, XIV(1): 63-80.

Bisschoff, Anna-Marie. 1992. *Outobiografie*. In: Cloete, 1992: 361-362.

Bourdieu, Pierre. 1986. *L'illusion biographique. Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Januarie 62 / 63: 69-72.

Burger, Willie. 2003. "Bolwerk teen tyd en vergetelheid": Karel Schoeman se outobiografiese aantekeninge. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*, 10(2): 159-175.

Cloete, T.T. (red.). 1992. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: H.A.U.M. Literêr.

Conway, Jill. Ker. 1998. *When Memory Speaks*. New York: Vintage. In: Burger, 2003: 167-169.

Daymond, M.J. 2003. Generic and Discursive Tensions in Winnefred and Agnes: the True Story of Two Women by Agnes Lottering. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*, 10(2): 225-241.

De Man, P. 1979. *Autobiography as De-facement. Modern Language Notes*, 94(5): 919-930.

Eakin, Paul John. 1985. *Fictions in autobiography.* Princeton & New Jersey: Princeton University Press.

Faure, A.M. e.a. (reds.). 1981. *Die Westerse Politieke Tradisie*. Pretoria, Kaapstad, Johannesburg: Academica.

Gagiano, J.I.K. 1981. *Niccolo Machiavelli (1469-1527)*. In: Faure e.a., 1981: 148-164.

Genette, Gerard. 1990. *Fictional Narrative, Factual Narrative. Poetics Today*, 2(4):755-773.

Gusdorf, G. 1980. *Conditions and Limits of Autobiography*. In: Olney, 1980: 28-48.

Gusdorf, G. 1991. *Lignes de vie 2. Auto-bio-graphie.* Parys: Odile Jacob.

Jackson, R & Sorensen, G. 2003. *Introduction to International Relations.* (Tweede uitgawe). Oxford: Oxford University Press.

Jacobs, J.U. 2003. White Skin, Blach Masks: Breyten Breytenbach's African Selves. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans,* 10(2): 176-194.

Jansen, Ena. 2003. "Ons samelewing sal nog ingewikkelder gemaak word." Twee vertelmomente van Anna Barry se oorlogsdagboek *Ons Japie* (1960). *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans,* 10(2): 242-269.

Jauss, Hans Robert. 1978 [1967]. Literatuurgeschiedenis als een provocatie voor literatuurwetenschap. In: Buursink, Marijke e.a. 1978. *De wetenschap van het lezen. Tien jaar theorie der literaire receptie* . Assen / Amsterdam: Van Gorcum, 1-28.

Lanser, Susan Sniader. 1981. *The Narrative Act: Point of View in Prosa Fiction.* Princeton: Princeton University Press.

Le Roux, G.W. 1997. *'n Psigoanalitiese ontleding van* Slagplaas *en* Weifeling *(Koos Prinlsoo).* Ongepubliseerde MA-verhandeling. Bloemfontein: Universiteit van die Vrystaat.

Lejeune, Phillipe. 1975. Le pacte autobiografique. In: Lejeune, Phillipe. 1975. *Le pacte autobiografique.* Parys: Lettres Modernes.

Lejeune, Phillipe. 1989. *On Autobiography.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Lotman, Yury M. 1982. The Text and the Structure of its Audience. *New Literary History,* XIV(1): 81-88.

Luwes, Nico en Anthea van Jaarsveld. 2005. Profiel oor Deon Opperman. In: Van Coller, H.P. (red.). 2005.

Meihuizen, Nicholas. 2003. Campbell's Autobiographies: Versions of a Life. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans,* 10(2): 196-205.

Neumann, Bernd. 1970. *Identität und Rollenzwang.* Frankfurt: Athenaum.

Olivier, Gerrit. 1996. Die stryd teen die vaders: variante en homoseksuele diskoers in die Afrikaanse literatuur. *Stilet,* 8(1): 28-39.

Olney, James (red.). 1980. *Autobiography: Essays Theoretical and Critical.* Princeton: Princeton University Press.

Olsen, Stein Haugom. 1982. The "Meaning" of a Literary Text. *New Literary History,* XIV(1): 13-32.

Opperman, Deon. 1986. *Môre is 'n lang dag.* Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers.

Opperman, Deon. 1990. *Stille nag.* Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers.

Opperman, Deon. 1996. *Donkerland.* Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers.

Opperman, Deon. 2002 / 3. *Hoer / Whore.* Ongepubliseerde drama.

Opperman, Deon. 2004. *Boesman my seun.* Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers.

Opperman, Deon. 2004. *Magspel.* Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers.

Opperman, Deon. 2005. Persoonlike e-pos korrespondensie. 25 Julie.

Pattynama, Patty. 2003. Herinnerd Indië. Autobiografische teksten van Indische migrantenschrijvers. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans,* 10(2): 270-286.

Scheepers, Riana. 1991. Outobiografie of nie: Aantekeninge oor die outobiografiese aanwysers in enkele Afrikaanse tekste. *Literator,* 12(3): 25-39.

Schoeman, Karel. 2002. *Die laaste Afrikaanse boek: outobiografiese aantekeninge.* Kaapstad: Human en Rousseau.

Smuts, J.P. 2005. Boekbespreking: *Vyfmylpaal* (Deon Opperman). *Tydskrif vir Geesteswetenskappe,* 45(3): 422-424.

Snyman, Henning. 2003. Oor afskeid en vertrek. *Die Burger.* 10 Februarie.

Stafford-Clark, D. 1965. *What Freud really said.* Londen: Richard Clay (The Chaucer Press).

Stout, Jefrey. 1982. What is the Meaning of a Text?. *New Literary History,* XIV(1): 1-12.

Swanepoel, Eduan. 1996. Ubuntu en individualisme. Enkele opmerkings oor die Suid-Afrikaanse outobiografie. *Stilet,* 8(1): 20-27.

Tamir, Nomi. 1976. Personal narrative and its linguistic foundations. *PTL: (A journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*), 1(3): 403-429.

Todorov, T. (red.). 1982. *French Literary Theory today*. Cambridge: Cambridge University Press.

Van Coller, H.P. 1992. Pragmatiek / Taalhandelinge en literatuur. In Lategan, Bernard (red.). 1992. *The Reader and Beyond. Theory and practice in South African reception studies.* Pretoria: Human Sciences Research Council: 57-82.

Van Coller, H.P. 2004. Kyk dieper as die oppervlak. Roman bekyk identiteit en die kontoere van 'n mens. *Volksblad,* 6 Desember.

Van Coller, H.P. (red.). 2005. *Perspektief en profiel. 'n Afrikaanse literatatuurgeskiedenis*, Deel 3. Pretoria: J.L. van Schaik.

Van den Bergh, H. 1973. Het drama: Bouw, betekenis en boeiende werking. In: *Weerwerk, opstellen aangeboden aan Professor Dr. Garmt Stuiveling ter gelegenheid van zijn afscheid als hoogleraar aan de Universiteit van Amsterdam.* Assen: Van Gorcum.

Van Gorp, H. e.a. 1991. *Lexicon van literaire termen*. Leuven: Wolters.

Van Oers, Davy. 2004. Denken over autobiografie. *Spieghel der Letteren,* 46(2): 161-180.

Van Vuuren, Helize. 1996. Kollektiewe bewussyn: 'n Aanloop tot 'n vergelykende benadering van die Suid-Afrikaanse outobiografie. *Stilet,* 8(1):10-19.

Van Vuuren, Helize. 2004. "Kuns en argief" in die Suid-Afrikaanse skrywers-outobiografie: Karel Schoeman en J.M. Coetzee. *Journal for Literary Studies / Tydskrif vir Literatuurwetenskap (JLS / TLW),* Junie: 94-108.

Viljoen, Louise. 2004. "'n Brief in 'n bottel": 'n lesing van Karel Schoeman se *Die laaste Afrikaanse boek. Journal for Literary Studies / Tydskrif vir Literatuurwetenskap, (JLS / TLW).* Junie : 109-131.

Visagie, Andries. 2003. Bendegeweld, seksualiteit en manlike subjektiwiteit in die outobiografie van Joseph Marble. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans,* 10(2): 206-224.

Wiser, James, L. 1983. *Political Philosophy: A History of the Search for Order.* Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall.

Wolkers, Jan. 1965. *Terug naar Oegstgeest.* Amsterdam: Meulenhoff.

Note

1 Van Oers (2004: 163) sê dat Lejeune "in de de theorievorming rond de autobiografie altijd een schanierpunt [zal] bliven". Dit blyk inderdaad uit heelwat van die artikels in die reeds vermelde *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* (2003) wat in sy geheel gewy is aan die outobiografie.

2 Biografiese verwysings op hierdie bladsy is almal ontleen aan Opperman (2005).

3 Kyk ook Olivier (1996) waar uitvoerig geskryf word oor Koos Prinsloo se opstand teen "die vaders" wat in baie opsigte simbolies is van 'n sensurerende instansie, duidelik te lees as die superego, iets waarop Le Roux (1997) voortdurend wys.

Wit mans, swart vroue: *Man-Bitch* van Johan van Wyk (2001) en *Kontrei* van Kleinboer (2003) as seksuele outobiografieë

Andries Visagie

Since 1994, the date which marks the transition to democracy in South Africa, there has been an increase in the publication of sexual narratives. In her research on the intensification of the discourse on sexuality in South Africa, the sociologist Deborah Posel (2004) observes that the black youth in South Africa have appropriated a sexualised freedom as a manifestation of the break between the apartheid and post-apartheid generations. This article is a study of the sexual autobiography within the context of urban South Africa since 1994. In his review of Johan van Wyk's Man-Bitch *(2001) Lewis Nkosi (2005) comments on Van Wyk's fictionalised autobiography as a text situated within the newly constituted multiracial urban spaces, which have the potential to give birth to new South African identities. In their sexual autobiographies white writers Van Wyk (*Man-Bitch, *2001) and Kleinboer (*Kontrei, *2003) give an account of their multiple sexual encounters with black women, mainly prostitutes, in Durban and Johannesburg. Both writers give expression to the tension between an uninhibited and life-affirming celebration of sexual enjoyment and a sensation of imminent doom or death which accompanies their sexual activities. This tension between Eros and Thanatos is one of the phenomena that this paper will describe in an effort to propose a typology of the sexual autobiography as a small but significant subgenre in life-writing. The sustained representation of the sex life of the narrating subject functions as a significant structural principle in the narrative. Furthermore, the sexual autobiography seems to be a form of confessional literature – the narrative becomes a way of cleansing the subject of feelings of guilt about his or her sexual experiences.*

1. Inleiding

Die tekste waaraan die grootste deel van hierdie artikel gewy word, vorm in werklikheid deel van 'n literêre beweging op klein skaal wat nou verbonde is aan die politieke en seksuele emansipasie van die Suid-Afrikaanse samelewing sedert die eerste demokratiese verkiesing in 1994. 'n Spilfiguur in hierdie "beweging" is die digter en skrywer Johan van Wyk wat tot enkele jare gelede professor in literatuurwetenskap was aan die Universiteit van Durban-Westville. Nie alleenlik is Van Wyk se outobiografiese relaas *Man-Bitch* van 2001 en sy *LitNet*-rubrieke, "Gillespiestraatslenters", belangrik binne die korpus tekste wat hierdie "beweging" voortgebring het nie, maar hy was ook 'n mentorfiguur vir ten minste drie

ander skrywers, naamlik Zinhle Carol Mdakane (2001), Kleinboer (2003), en Zazah Khuzwayo (2004).[1] Van Wyk is van mening dat die tekste van Mdakane en Khuzwayo die begin van postapartheid literatuur verteenwoordig (in Coullie & Van Wyk, 2006: 402).

Hierdie groep skrywers het sedert die begin van die een-en-twintigste eeu outobiografiese tekste gepubliseer wat openhartige verslae is van seksuele verhoudings oor die kleurgrens heen met prostitusie as 'n steeds terugkerende gegewe. Dié tekste is voorafgegaan deur die fiksionele werk van Clinton V. du Plessis wat byvoorbeeld in sy kortverhaalbundel *Kort van draad* (1997) skryf oor ontmoetings met wit prostitute. J.C. Kannemeyer (2005: 625) beskou verder die werk van R.R. Ryger en Ryk Hattingh asook *Somer 2* van André Letoit as voorlopers van Kleinboer se *Kontrei* terwyl Fanie Olivier (2004: 11) *Die bieliebalies* van Dolf van Coller as 'n voorloper identifiseer. Johan Van Wyk (in Coullie en Van Wyk, 2006: 399) wys ook op die verbande tussen sy *Man-Bitch* en die werk van Afrikaanse skrywers soos R.R. Ryger, Dan Roodt en Chris Pretorius. Hierbenewens bestaan daar ook verbande tussen Van Wyk en Kleinboer se boeke en die groeiende aantal outobiografiese tekste oor die vigspandemie in Suid-Afrika, byvoorbeeld *Witness to AIDS* van Edwin Cameron (2005) asook *Aidsafari. A Memoir of My Journey with Aids* van Adam Levin (2005), en vertellings van seksuele ontbering soos kindermolestering waarvan die blitsverkoper *Dis ek, Anna* van Elbie Lötter (2004) en *Here Be Lions* van Helen Brain (2006) prominente voorbeelde is (sien ook Greeff, 2006 oor Brain).

In hierdie artikel word die bogenoemde outobiografiese tekste uit Suid-Afrika beskou binne ontwikkelinge in die wêreldliteratuur wat aantoon dat outobiografiese relase met 'n sterk seksuele inhoud internasionaal opvallend prominent geword het. Hierdie artikel maak ook voorstelle vir 'n tipologie van die seksuele outobiografie waarna *Man-Bitch* van Johan van Wyk (2001) en *Kontrei* van Kleinboer (2003) as Suid-Afrikaanse voorbeelde van die seksuele outobiografie bespreek word.

2. Die diskoers oor seksualiteit in Suid-Afrika sedert 1994

Die merkbare toename in die publikasie van openhartige seksuele narratiewe in Suid-Afrika sedert 1994 hou verband met die nuwe seksuele vryheid wat na die bekragtiging van die eerste demokratiese grondwet 'n werklikheid geword het. Voor die oorgang na demokrasie het die Nasionale Party-regering in Suid-Afrika 'n puriteinse seksuele politiek aangehang wat onder meer daarop gerig was om seksuele kontak tussen wit en swart mense strafbaar te maak.[2] Die huidige grondwet het egter die erkenning van sekere regte ook uitgebrei na die terrein van seksualiteit om sodoende puriteinse en onderdrukkende wetgewing oor seksualiteit uit die vorige bedeling ingrypend te hersien. Die erkenning van vryheid van

uitdrukking het gelei tot onder andere 'n verslapping van sensuur en homoseksuele geniet byvoorbeeld die waarborg dat diskriminasie op grond van seksuele oriëntasie ongrondwetlik is (Posel, 2004: 55).

Deborah Posel (2004: 62) konstateer dat daar tans twee teenstrydige tendense is binne die diskoers oor seksualiteit in Suid-Afrika. Aan die een kant het seksualiteit by uitstek die sfeer geword waarin die nuut verworwe vryheid sedert 1994 met mening uitgeleef word. Vir die swart jeug het die aangryping van 'n geseksualiseerde vryheid 'n manifestasie geword van die breuk tussen die apartheid- en postapartheidgenerasies. Aan die ander kant is daar die assosiasie van seks met gevaar en die dood, veral as gevolg van die ontstellende hoë voorkoms van seksuele geweld teen vroue en die vigskrisis wat 'n integrale deel van die postapartheidspolitiek geword het (Posel, 2004: 56-57).

Posel se waarneming van die twee teenstellende tendense in die diskoers oor seksualiteit in postapartheid Suid-Afrika, die vitale bevestiging van seksuele vryheid teenoor die vrees vir seksualiteit in assosiasie met dood en geweld, is myns insiens die spesifiek Suid-Afrikaanse verskyningsvorm van 'n digotomie wat lank reeds in die Westerse diskoers oor seksualiteit bestaan. Die twee pole binne hierdie digotomie word sedert Sigmund Freud (1955) metafories benoem as Eros en Thanatos. Eros is die lewenskeppende kreatiewe verlange ter wille van die vreugde wat daaraan verbonde is en kom te staan teen en tree noodwendig in gesprek met Thanatos, oftewel die dood. Thanatos verwys verder na die donker afgrond van die diep, matelose begeerte waarin onbeheerbare kragte ontketen word. Hierdie kragte dra dan by tot die vernietiging van die persoon en sy of haar omgewing (sien Commers, 2000: 145, 154).

In sy bekende boek oor die erotiek, *Eroticism* (*L'érotisme*) besin ook Georges Bataille (1962) oor die ontmoeting tussen Eros en Thanatos. Die erotiek bied aan die mens die geleentheid om deel te hê aan 'n vreugdevolle ervaring van kontinuïteit wat, paradoksaal genoeg, uiteindelik slegs deur die dood verwesenlik kan word. Bataille merk op dat die erotiese ervaring waardeur die individu opgelos word om saam te vloei in 'n kontinue vereniging met 'n ander, 'n geweldadige proses is aangesien die integriteit van die individuele bestaan afgebreek word. Die mens herken in die ongemaklike veranderinge wat organismes tydens reproduksie ondergaan iets van die basiese geweld wat verantwoordelik is vir die fisieke ekstase in die erotiese spel. Bataille vermoed dat die fisieke erotiek neerkom op 'n radikale inbreuk op die wese van diegene wat daarby betrokke is, 'n inbreuk wat grens aan die dood en selfs met moord vergelyk kan word (Bataille, 1962: 17 en Visagie, 2004: 163).

3. Die seksuele outobiografie

Die genoemde spanning tussen Eros en Thanatos is ook relevant vir die tekste wat in hierdie artikel ter sprake kom. Ek maak eers enkele voorlopige opmerkings oor die aard van die seksuele outobiografie wat ek dan sal illustreer aan die hand van Johan van Wyk se *Man-Bitch* (2001) en Kleinboer se opspraakwekkende boek *Kontrei* (2003).

3.1 Seksualiteit as strukturerende beginsel in die seksuele outobiografie

Die seksuele outobiografie word van ander outobiografieë onderskei deurdat dit die seksuele lewe van die vertellende subjek tot 'n belangrike strukturerende beginsel in die narratief verhef. Die beslissende gebeurtenis in die lewe van die outobiografiese subjek wat so dikwels 'n swaartepunt in die vertelling word, is in die seksuele outobiografie 'n spesifieke seksuele ervaring wat uitkring na ander seksuele ervarings en op 'n fundamentele manier bepalend is vir die subjek se verslag van sy of haar lewe binne 'n bepaalde sosiohistoriese bestel. Seksualiteit word in die seksuele outobiografie as strukturerende beginsel bevestig deur gereelde verwysings na seksuele praktyke wat sowel terugkerende besinnings oor die spesifieke, bepalende insident insluit as verbandhoudende of kontrasterende seksuele ervarings uit die outobiografiese subjek se lewe.

Twee voorbeelde van seksuele outobiografieë uit die wêreldliteratuur is Jean Cocteau se *Le livre blanc* (1983) en Edmund White se *My Lives* (2005). Jean Cocteau (1983: 15) begin *Le livre blanc* byvoorbeeld met 'n sin waarin hy die leser voorberei op drie deurslaggewende erotiese gebeurtenisse in sy kinderjare wat in die res van sy lewe steeds na hom sou terugkom. In *My Lives* (2005) keer die Amerikaanse romanskrywer Edmund White in elke hoofstuk van sy outobiografie terug na die ontwikkeling van sy gay identiteit met uitgebreide beskrywings van sy veelvuldige seksuele ervarings.

Ook in Agnes Sommer[3] se *Houden van Afrikanen* (1991), wat eerder as 'n reisverhaal as 'n outobiografie beskryf kan word, is die seksuele lewe van die vertellende subjek, spesifiek haar voorliefde vir erotiese kontak met swart mans, 'n strukturerende beginsel in die teks. Die verteller se stiltes oor haar eie seksuele ervarings het egter tot gevolg dat die leser se aandag verskuif na Sommer se uitgebreide verslag oor die geografiese en kulturele verskynsels wat sy teëkom tydens haar reis deur Afrika. Sommer se verswygings oor haar sekslewe ontmoedig weliswaar enige tipering van *Houden van Afrikanen* as 'n seksuele outobiografie, maar die strukturerende belang van seksuele begeerte in die teks maak so 'n tipering uiteindelik wel aanneemlik. Hierteenoor is 'n bekende boek soos *Ik Jan Cremer* (Cremer, 2000) na my mening nie 'n seksuele outobiografie nie

omdat die seksuele lewe van die vertellende subjek, Jan Cremer, ondanks die vele sekstonele in die teks, nie op 'n volgehoue manier as strukturende beginsel geld nie.

3.2 Die spanning tussen Eros en Thanatos

Soos reeds aangedui, is die spanning tussen Eros en Thanatos, dit wil sê die uitgelate en vitale bevestiging van seksuele genot teenoor die somberder representasie van seksualiteit in die verlengde van dood en gevaar, op verskillende maniere aanwesig in die seksuele outobiografie. Freud (1955: 46 en 53) verwys in *Beyond the Pleasure Principle* (*Jenseits des Lustprinzips*) na 'n duidelike dualisme in die psige wat heers tussen die doodsdrif (die doodsinstink of doodswens) en die seksuele instink (die lusbeginsel): eersgenoemde streef daarna om dit wat lewend is na die dood te lei; laasgenoemde is voortdurend daarop ingestel om die lewe te hernu en te verleng. Freud stel dit verder soos volg: "Eros operates from the beginning of life and appears as a 'life instinct' in opposition to the 'death instinct' which was brought into being by the coming of life of inorganic substance" (1955: 61). Ellie Ragland (1995: 87) verduidelik dat die "id", die bron van aggressiewe libidinale energieë wat verbonde is met die meer primitiewe liggaamlike instinkte, oormatige eise vir die bevrediging van plesier stel wat nie korreleer met die beperkte beskikbaarheid van plesier in die werklikheid nie. Hierdie wanbalans gee aanleiding tot die doodsdrif wat streef na stabiliteit en gelykmatigheid. In reaksie op die blinde libidinale energieë wat vanaf die id afkomstig is, is Thanatos as die doodsdrif op die verlaging van opwindingsvlakke of spanningspunte in die menslike lewe ingestel. Indien die entropiese funksionering van die doodsdrif nie geopponeer word nie, sal dit vermoedelik die dood van die individu tot gevolg hê. In hierdie artikel wil ek aanvoer dat Eros en Thanatos op uiteenlopende maniere in 'n interafhanklike spanningsverhouding teenoor mekaar te staan kom in die seksuele outobiografie. Dit is onrealisties om te verwag dat elke outobiograaf daarin sal slaag, of dit hoegenaamd as wenslik sal beskou, om 'n volmaakte balans tussen die twee pole in hulle tekste te bereik. Die diversiteit van seksuele ervarings lei tot wisselende assosiasies met die erotiese en die dood.

Literêr bevredigende tekste wat feitlik uitsluitlik klem lê op Eros as die vreugdevolle en kreatiewe ervaring van seksualiteit is dun gesaai en neig dikwels in die rigting van pornografie. Daar bestaan egter uitsonderings. In *My Lives* (2005) vind Edmund White dit ondanks sy eie besmetting met vigs moontlik om seks as 'n lewensbevestigende beginsel voor te stel. Trouens, in 'n feitlik pornografiese beskrywing van sy belangstelling in sado-masochistiese seks, spreek White (2005: 243) selfs die hoop uit dat sy outobiografie jong manlike lesers seksueel sal stimuleer: "I thought you, the reader of the future, the solitary

twenty-year-old in Kansas, might be able to hear my voice [...]. Like Walt Whitman I want to excite at least one young man not yet born; the kid in Singapore or Salt Lake City who gets an erection at the thought of humiliating his teacher."

In teenstelling met die verteller-protagonis in *My Lives* (White, 2005) wat seks feitlik konsekwent as 'n lewensbevestigende element voorstel, is die vertellende subjek in outobiografiese vigstekste deurgaans bewus van die dood wat 'n akute gevaar vir die subjek geword het weens die oordraagbaarheid van vigs tydens seks. Die Johannesburgse skrywer en joernalis Adam Levin (2005: 34) skryf in sy boek *Aidsafari*: "I guess, subconsciously, I've needed to demonise sex in some way, in order to heal. It is, after all, what made me so very sick". Hy demoniseer seks in die eerste deel van sy teks, 'n vertelling van sy geveg teen die dood as vigslyer. In die tweede deel van *Aidsafari* waarin Levin (2005: 219) skryf oor sy langsame herstel vind hy dit egter wel moontlik om die erotiek van (veilige) seks weer op 'n positiewe manier by sy identiteit te integreer: "I will live the rest of my life within a condom of consequence. Never again will I truly feel the erotic intimacy of skin inside skin. But I will feel skin against skin. I will allow myself to touch and to be touched. For as long as a heart still thumps in this chest".

In outobiografiese verslae van 'n geskiedenis van seksuele misbruik word seksualiteit dikwels voorgestel as 'n gevaar vir die lewe en as 'n belemmering, en selfs 'n ontkenning, van die ontwikkeling van 'n eie identiteit. In *Dis ek, Anna* van Elbie Lötter (2004) is die outobiografiese figuur, Anna, die slagoffer van kindermolestering deur haar stiefpa met vernietigende gevolge vir die ontwikkeling van haar seksuele identiteit. Ook vir Helen Brain (2006: 209-210) in *Here Be Lions* is Thanatos bepalend vir haar verhouding tot seksualiteit: die seksuele misbruik wat sy as kind moes deurmaak, lei uiteindelik tot ernstige psigologiese probleme, 'n obsessie met die dood en selfmoordgedagtes.

Hoewel elke seksuele outobiograaf hom- of haarself êrens op die glyskaal tussen die twee uiterste pole van Eros en Thanatos posisioneer, is daar in die meeste seksuele outobiografieë, soos in *Aidsafari* van Adam Levin (2005), 'n deurlopende onderhandelingproses tussen dié twee pole en dit is juis hierdie spanningsverhouding wat dikwels die narratief voortdryf.

3.3 Seksualiteit as belydenis

Die Christelike geskiedenis van die Westerse samelewing is waarskynlik verantwoordelik vir die noue assosiasie tussen die seksuele outobiografie en die belydenisliteratuur. Trouens, Michel Foucault (1978: 63) noem die outobiografiese narratief as een van die eietydse vorms waarin die ouer Christelike rituele rondom die belydenis van onder meer seksuele dade steeds bydra tot die

Westerse diskoers oor seksualiteit. In Van Gorp se *Lexicon van literaire termen* (1991: 41) word die outobiografie beskou as 'n onderdeel van die belydenisliteratuur waarin die outeur voor sy of haar lesers openlik'n soort *confessio* aflê oor die self.

Vigs, soos sifilis in die verlede, het die potensiaal om toegeëien te word deur die Christelike vertoog oor skuld en sonde waarin onbeteuelde seksuele drif as 'n bedreiging vir die mens se geestelike en liggaamlike welsyn voorgestel word (Commers, 2000: 155). In *Witness to AIDS* spreek Edwin Cameron[4] (2005: 71) die vermoede uit dat die stigma en geheimhouding wat kleef aan vigs verband hou met die slagoffers se skaamte daaroor dat hulle skuldig is aan 'n "sonde" van seksuele kontaminasie. Sy teks is 'n poging om juis hierdie skaamte en gepaardgaande geheimhouding teen te gaan sodat vigs uiteindelik beskou sal word as 'n gewone siekte sonder die stigma van seksuele oordaad. Cameron se persoonlike belydenis as 'n persoon wat met vigs lewe is juis daarop gerig om religieuse moralisering te verwyder uit die diskoers oor vigs sodat meer vigsslagoffers in Suid-Afrika die vrymoedigheid sal hê om vir behandeling aan te meld (2005: 66-67).

Die motivering vir 'n seksuele outobiografie is dikwels 'n knaende skuldgevoel oor seksuele losbandigheid. Die vertelling as belydenis word dan 'n suiwerende terapie wat die outobiograaf in staat stel om afskeid te neem van 'n geskiedenis van seksuele uitspattigheid of om ten minste groter insig in sy of haar eie seksuele kondisie te verkry. Foucault (1978: 62) dui aan dat die belydenisritueel intrinsieke veranderinge meebring in die persone wat die belydenis aflê: dit onthef hulle van skuld, dit bied verlossing en suiwering, dit maak hulle vry en dit beloof redding. In sy belydende outobiografiese essay *Denken is een lust* (1985) stel die Nederlandse skrywer Willem Jan Otten homself voor as die gevangene van sy obsessie met pornografie en hy bied 'n uitgebreide analise van die pornografieverbruiker met homself as voorbeeld. Deur die belydenis kan hy begin uitreik na 'n verlossing van sy seksuele obsessie.

In sommige tekste is die eksplisiete verheerliking van seksuele genot dikwels 'n opstand teen onverdraagsame morele gedragskodes in die samelewing en word dié tekste as 't ware aweregse belydenisse. In sy outobiografiese kortverhaal "Die poort van hemelse vrede" uit *Slagplaas* stel Koos Prinsloo (1992) byvoorbeeld sy verteller met sy eksplisiete seksbeskrywings op teen twee Christelike fundamentaliste wat afkeurend reageer op sy gay voorkoms. Die verteller se enumerasie van 'n reeks seksuele dade word uiteindelik nie 'n litanie vir 'n skuldbelydenis nie, maar word eerder omgesit in 'n konfrontasie met konserwatiewe Christene wat feitlik onder dwang moet kennis neem van sy seksuele promiskuïteit (sien Visagie, 2001).

Hierdie verhaal van Prinsloo sluit aan by 'n ontwikkeling in outobiografiese skryfwerk waarin die klem op seks saamhang met 'n sterk behoefte om afskeid te

neem van ideologiese sisteme uit die verlede, soos byvoorbeeld die georganiseerde godsdiens, wat as dogmaties beskou word. Onder die dogma sou dan die werklike, onbelemmerde, seksuele self aangetref kan word. Die opvatting dat seks die geheim van die self verteenwoordig, 'n siening wat sedert die einde van die negentiende eeu baie invloedryk geword het, lei daartoe dat seks sentraal gestel word in die outobiograaf se pogings om die self bloot te lê. Die geheime self wat in 'n ondersoek na die seksuele ontdek word, word geag die "werklike" self van die subjek te verteenwoordig eerder as die self wat deur openbare optrede en prestasies van die subjek kenbaar geword het (Crozier, 2001: 805; 807). Sedert die ontstaan van die Christelike belydenisritueel geniet seks naamlik 'n bevoorregte status as 'n onderwerp van belydenis hoewel dit uiteraard belangrik is om daarop te let dat die Christelike hantering van seks nooit uitsluitlik tot die diskoers van sonde, skuld en belydenis beperk was nie. Dit is in die Christelike belydenisse dat seks toenemend met waarheid geassosieer is en die ritueel geword het waardeur die diepste geheime oor die self blootgelê kon word (Foucault, 1978: 58-61). Die seksuele outobiografie met 'n sterk belydende inslag kan dus beskou word as 'n voortsetting van die belydenisritueel waarin seks steeds die fokuspunt van alle aandag is.

3.4 'n Opeenstapeling aan seksbeskrywings

My laaste opmerking oor die aard van die seksuele outobiografie is nie van toepassing op alle tekste wat ek as seksuele outobiografieë beskou nie. Daar is 'n beduidende aantal seksuele outobiografieë wat gekenmerk word deur 'n opeenstapeling of oorversadiging van seksbeskrywings. Representasies van die geslagsdaad wat soms tot vervelens toe herhaal word, het dan 'n enigsins voorspelbare reëlmaat en 'n afstomping van die leser tot gevolg. Hierdie vertellings vertoon uiteraard ooreenkomste met die byna kompulsiewe herhaling van sekstonele wat tipies is van die pornografiese literatuur. Ivan Crozier (2001: 806) beskou die memorie van ene Walter uit die Victoriaanse tyd, *My Secret Life*, as 'n vorm van pornografie wat vandag nog voortleef in die insetsels in pornografiese tydskrifte wat gestruktureer word as 'n verslag van 'n eerstepersoonsverteller van sy of haar seksuele avonture. Soos later in meer besonderhede aangetoon sal word, kan *Kontrei* van Kleinboer geld as 'n voorbeeld van 'n outobiografiese teks waarin die byna obsessiewe herhaling van seksuele ervarings bepalend word vir die struktuur van die teks wat ooreenkomste toon met sommige bydraes in die Afrikaanse pornografiese tydskrif *Loslyf*.[5]

Op 'n psigoanalitiese vlak is dit moontlik om die spanning tussen Eros en Thanatos, en spesifiek die verskynsel van herhaling, te skakel met die opeenstapeling van seksbeskrywings in sommige seksuele outobiografieë. Die onderdrukte instinkte wat Freud (1955: 42) met die id en die lusbeginsel (Eros)

assosieer, sien nooit daarvan af om na algehele bevrediging te streef nie en vind uiting in die herhaling van 'n vroeër, primêre ervaring wat wel 'n gewaarwording van bevrediging bewerkstellig het. Die herhalende beskrywings van spesifieke seksuele praktyke by sommige seksuele outobiograwe kan dus teruggevoer word na 'n behoefte om terug te keer na soortgelyke ervarings in die verlede wat in hulle herinneringe die aanskyn van algehele bevrediging geniet.

Freud (1955: 20) voeg egter by dat nie al hierdie instinkte wat tot kompulsiewe herhaling aanleiding gee noodwendig as aangenaam ervaar word nie. Die blootlegging van die bedrywighede van die onderdrukte instinktiewe impulse deur herhaling kan vir die ego – wat die aggressiewe energieë van die id teëwerk deurdat dit ingestel is op die handhawing van balans en stabiliteit in die psige – 'n bepaald onaangename sensasie meebring. Die ego word sodoende ook betrek by 'n vorm van herhaling wat in dié geval met die werking van die doodsdrif verbind word. Herhaling is hier eerder 'n retrograde poging van die ego om die eksessiewe eise vir wensvervulling wat uit die id voortkom – eise wat deur die ego as onaangename sensasies ervaar word – teë te werk in 'n beweging wat in ooreenstemming is met die retrograde wens vir 'n terugkeer na 'n anorganiese toestand, dit wil sê die primordiale doodstoestand. Hierdie vorm van herhaling wat met die doodsdrif geassosieer word, staan dus op gespanne voet met die vorm van herhaling wat ingestel is op die herbelewing van 'n herinnerde aangename ervaring om bevrediging te bied aan onderdrukte instinktiewe impulse wat met die seksuele geassosieer word (Freud, 1955: 35).

'n Psigoanalitiese interpretasie van die opeenstapelings van seksbeskrywings in tekste soos *Kontrei* (2003) van Kleinboer en *My Lives* (2005) van Edmund White kan die leser tot die gevolgtrekkig lei dat dié opeenstapelings verband hou met 'n behoefte by die vertellers om deur herhaling die bevrediging wat 'n vroeër, primêre ervaring sou gebied het, terug te vind. In 'n teks soos *Man-Bitch* van Johan van Wyk wil dit egter voorkom asof herhaling voortspruit uit 'n doodsdrif by die verteller: herhaling binne die konteks van 'n reeks ongelukkige liefdesverhoudings is gekoppel aan 'n voortdurende herbesoek aan abjeksie; 'n begeerte by die subjek om die self te ledig en te verafsku.

Dit is waarskynlik dat die bogenoemde vier aspekte wat tiperend is van die seksuele outobiografie – seksualiteit as strukturerende beginsel van die seksuele outobiografie, die spanning tussen Eros en Thanatos, die konfessionele aard van die seksuele outobiografie en die opeenstapeling van seksuele beskrywings – aangevul kan word met nog meer aspekte. Voorlopige studie suggereer byvoorbeeld dat die seksuele outobiografie veral gewild is by skrywers wat op een of ander manier slagoffers is of sosiaal gemarginaliseer is op grond van hulle seksuele geskiedenis. Homoseksuele, vigslyers, seksueel gemolesteerdes en skrywers wat soos Johan van Wyk en Kleinboer tot die literêre *underground* gereken kan word, voel klaarblyklik aangetrokke tot die seksuele outobiografie as 'n

medium om uitdrukking te gee aan hulle nonkonformistiese identiteite. Gemarginaliseerde skrywers wat wêreldwyd interkulturele lewens lei, beskou die transdissiplinêre genre van die outobiografie reeds 'n geruime tyd as 'n besonder geskikte vorm van selfuitdrukking (Gilmore soos aangehaal deur Hornung, 1997: 228). Die seksuele outobiografie bied vermoedelik verdere moontlikhede aan die outobiograaf om uitdrukking te gee aan 'n lewe wat gekenmerk word deur liminaliteit en marginalisering.

In die hieropvolgende bespreking word die eerste drie van die bogenoemde aspekte van die seksuele outobiografie uitvoeriger toegelig aan die hand van Johan van Wyk se *Man-Bitch* (2001) en Kleinboer se *Kontrei* (2003) nadat enkele kontekstuele faktore rondom die verskyning van die twee tekste kortliks bespreek is. Die vierde aspek, die opeenstapeling van seksbeskrywings in seksuele outobiografieë, kom wel in die bespreking van *Kontrei* ter sprake, maar weens die reeds omvangryke lengte van hierdie artikel sal dit nie afsonderlik in oënskou geneem word nie.

4. *Man-Bitch* (2001) en *Kontrei* (2003) as seksuele outobiografieë

4.1 Kontekstuele faktore rondom die publikasie van Man-Bitch *en* Kontrei

Geeneen van die outobiografiese tekste waaraan die res van hierdie artikel gewy word, het by gevestigde uitgewerye verskyn nie. Johan van Wyk het in 2001 self sy *Man-Bitch* in 'n beperkte oplaag uitgegee nadat etlike uitgewers van Engelse van Afrikaanse boeke die teks vir publikasie afgewys het (Coullie & Van Wyk, 2006: 403). In 2006 gee Van Wyk 'n tweede en taalkundig beter versorgde weergawe van *Man-Bitch* uit. Kleinboer se *Kontrei*, 'n outobiografiese verslag wat hoofsaaklik in die tydperk van 1999 tot 2000 gesitueer word, het in 2003 by die Uitgewery Praag van die omstrede Afrikaanse taalaktivis en romanskrywer Dan Roodt verskyn. Drie ander uitgewers, Human en Rousseau, Protea en Hond, het weens die uitdagende inhoud van *Kontrei* nie kans gesien om dit te publiseer nie (Kombuis, 2004: 15). *Kontrei* het nietemin besonder goed verkoop en na aansienlike media-aandag het dit in 2004 die *Rapport*/Jan Rabie-prys verower ("Kleinboer eerste wenner van *Rapport*/Jan Rabie-prys", 2004: IV). In 2006 verskyn 'n Engelse vertaling van *Kontrei* onder die titel *Midnight Missionary* (Kleinboer, 2006).

Die verskyning van beide *Man-Bitch* (Van Wyk, 2001) en *Kontrei* (Kleinboer, 2003) is gekenmerk deur 'n mate van verwarring oor die waarheidsaansprake van die tekste wat soms as romans en soms as outobiografieë bestempel is. Die tekste is aanvanklik as romans bemark, waarskynlik om moontlike lastereise te voor-

kom. Kleinboer (aangehaal deur Retief, 2004: 1) het egter na die publikasie van *Kontrei* in 'n onderhoud aangedui dat sy uitgewer, Dan Roodt, sonder sy toestemming die woord "roman" op die voorblad van sy teks geplaas het. Volgens Kleinboer is daar slegs een insident in *Kontrei* wat nie waar is nie en dat sy teks daarom nie werklik as 'n roman beskryf kan word nie. Lewis Nkosi (2005) resenseer Johan van Wyk se *Man-Bitch* as 'n gefiksionaliseerde outobiografie terwyl Van Wyk in sy "Gillespiestraatslenters (Van Wyk, 2000a en 2000b) en in *Man-Bitch* self na sy boek as 'n roman verwys. Daar is wel fiksionele elemente in *Man-Bitch* al is dit moontlik dat die fiksionalisering alleen maar beperk is tot die name van sommige karakters wat verander is. In die "Gillespiestraatslenters" (Van Wyk, 2000a en 2000b) wat as rubrieke sonder enige skyn van fiksionalisering op die internettydskrif *LitNet* gepubliseer is, heet die karakter Zodwa in *Man-Bitch* byvoorbeeld Zaza Khuzwayo wat in werklikheid die naam van die skryfster is wat Van Wyk begelei het in die skryf van haar outobiografie *Never been at home* (Khuzwayo, 2004). In 'n onderhoud identifiseer Van Wyk (in Coullie & Van Wyk, 2006: 401) verder die karakter Z. in *Man-Bitch* as Zinhle Mdakane, die skrywer van *No Way Out* (2001).

Die genreomskrywing "autofiction" (outofiksie), wat geld as 'n variant van die outobiografie, is myns insiens die bevredigendste genrebenaming vir *Man-Bitch* (Van Wyk, 2001) en *Kontrei* (Kleinboer, 2003). Serge Doubrovsky (2005: 28) dui aan dat outofiksie verskil van die outobiografiese roman waarin die skrywer weliswaar sekere episodes uit sy of haar lewe gebruik, maar nog steeds agter fiktiewe personasies skuil. In outofiksie tree die outeur op as sowel die verteller as die protagonis, 'n gegewe wat binne 'n fiksionele konteks gesitueer word en 'n besliste skokwaarde het soos inderdaad in *Man-Bitch* en *Kontrei* die geval is. Ook Jacques Lecarme en Éliane Lecarme-Tabone (2004: 268-269) dui aan dat outofiksie beskou kan word as narratiewe tekste waarin die outeur, die verteller en die protagonis dieselfde nominale identiteit deel, maar hulle voeg by dat die outofiksionele teks ook die eksplisiete generiese benaming "roman" dra. Outofiksie is nietemin 'n variant van die outobiografie en die fiksionele word beperk tot eerstens die generiese beskrywing, "roman", op die buiteblad of titelbladsy; tweedens die aansienlike stilistiese vryhede wat meestal met fiksie geassosieer word; en derdens die strategieë van kondensering en verplasing wat die geleefde tyd van die subjek herorganiseer in 'n narratiewe tyd. Die vertelinstansie is gewoonlik 'n "ek" wat dieselfde naam as die outeur het, maar die boodskap wat die outeur in outofiksie oor die vertelinstansie en protagonis stamelend oordra, is desondanks: "Dit is ek, maar dit is ook nie ek nie" (Lecarme & Lecarme-Tabone, 2004: 271).[6] Outofiksie kom dus neer op 'n ondermyning van die "outobiografiese pakt" (Lejeune, 1989: 22) waarvolgens leser en skrywer hulle verbind tot 'n veronderstelling van waarheidsgetrouheid as maatstaf van hulle betrokkenheid by betekenisproduksie in die outobiografie.

Johan van Wyk se "Gillespiestraatslenters" het net soos *Man-Bitch* vanaf 1999 tot 2001 hulle ontstaan gehad en kan beskou word as 'n korter en makker weergawe van Van Wyk se Engelse teks.[7] In hierdie periode het Van Wyk 'n woonstel besit in Oxford House, 'n Art Deco-gebou in Gillespiestraat digby die strandfront in die Durbanse Puntgebied. Hierdie gebied was vroeër 'n wit woonbuurt en was gesog onder vakansiegangers. In die jare negentig van die vorige eeu het daar egter 'n demografiese verskuiwing plaasgevind en die Puntgebied het toenemend 'n swart woonbuurt geword. As die rooiligbuurt van Durban word dit ook gekenmerk deur die hoë voorkoms van misdaad.

In *Man-Bitch* skryf Van Wyk (2001) oor die protagonis se kortstondige maar intense verhoudings met 'n aantal swart prostitute genaamd Mbali, Angel, Luisa, Beauty, Zodwa en uiteindelik 'n vrou wie se naam slegs as Z. aangegee word. Sowat 'n jaar na die bekendstelling van *Man-Bitch* het Van Wyk 'n ernstige beroerte gehad wat sy werksvermoë as akademikus ernstig gekortwiek het. Hy ervaar 'n verdere terugslag toe 'n vriendin wat hy in die skryfproses van haar outobiografie begelei het, hom in 2002 probeer vermoor het. In 'n persoonlike brief skryf Van Wyk (2004) dat hierdie vrou se dwelmafhanklikheid en jaloesie haar gemotiveer het om hom aan te val. Na hierdie moordpoging het Van Wyk na Bloemfontein verhuis om by sy ouers op hulle plaas te gaan woon.

Ook *Kontrei* van Kleinboer (2003), oftewel Fanie de Villiers, speel af in 'n woonbuurt, Yeoville in Johannesburg, wat vroeër oorwegend wit was, maar vandag hoofsaaklik 'n swart migrantebuurt is waar misdaad 'n groot probleem is (vergelyk Prabhala, 2005: 22 en Hattingh, 2004: 17). Die verteller in *Kontrei* (15-16) merk op dat hy met 'n rewolwer onder sy bed slaap en slegs sy eie voordeur oopmaak indien hy hom eers met 'n panga ('n kapmes) bewapen het. Hy besit verder 'n huis wat hy jare reeds deel met sy Zulusprekende vriendin Lungi en haar jong seun Jomo. Hy het 'n ingewikkelde en nogal gekwelde verhouding met Lungi wat MIV-positief is en klaarblyklik in die verlede 'n prostituut was. In *Kontrei* skryf Kleinboer oor sy protagonis se onbevredigende werk in die IT-sektor. As ontvlugting van sy werk en van Lungi besoek hy 'n groot aantal swart prostitute in Johannesburg op wie hy 'n aansienlike deel van sy salaris bestee. In Maart 2006, drie jaar na die publikasie van *Kontrei*, tree Kleinboer tydens 'n tradisionele seremonie met Lungi in die huwelik. Hy betaal R40 000 as lobola en moet tydens die seremonie onder meer 'n bees met 'n spies doodsteek (Von Meck, 2006: 9).

Volgens Lewis Nkosi (2005) is stedelike gebiede soos die Punt in Durban en Yeoville in Johannesburg wat nuut gekonstitueerde ruimtes is, by uitstek daarvoor geskik om nuwe identiteite na vore te laat tree wat voorheen weens die rigiede raswette van die apartheidsbewind onmoontlik was. Nkosi (2005) mik met sy begrip "nuut gekonstitueerde ruimtes" op die demografiese herorganisasie wat sedert die 1990's in sommige middestadsgebiede in Suid-Afrika plaasgevind

het. Hierdie gebiede soos die Punt en Yeoville asook Hillbrow in Johannesburg en Sunnyside in Pretoria was voorheen wit woonbuurte wat sedertdien 'n gemengde maar hoofsaaklik swart bevolking het. Hierdie nuut gekonstitueerde veelrassige stedelike gebiede, wat ook 'n gewilde tuiste is vir migrante uit ander Afrikalande, funksioneer as uitdagings van die dominante orde waarvolgens woonbuurte wat volgens ras gesegregeer is, steeds 'n werklikheid is. Die nuut gekonstitueerde gebiede word in hulle uitdagendheid dikwels gekodeer as eroties, dit wil sê as sowel gevaarlik as potensieel bevrydend (Knopp, 1995: 152). Die verwagting is dus dat die "nuwe identiteite" waarvan Nkosi praat heel moontlik geseksualiseerde identiteite sal wees wat emansipasie en integrasie moet kan omarm te midde van gevaarlike omstandighede.

In Johan van Wyk se *Man-Bitch* ervaar die protagonis sy kontak met mense van ander kulturele agtergronde as sy eie in die Puntgebied as verrykend en moeiteloos. Seksuele kontak en kohabitasie met swart vroue word deel van sy daaglikse bestaan. Van Wyk verklaar in 'n onderhoud (Coullie & Van Wyk, 2006: 402) dat ook hy nie meer seker is of hy nog werklik wit is nie en verkies eerder om homself 'n Suid-Afrikaner, 'n inwoner van die Punt in Durban te noem: "I am proud of the way people live together there: rich, poor, white, and the full spectrum of black". Die protagonis in *Man-Bitch* identifiseer hom ten volle met die kulturele toleransie wat sy omgewing kenmerk, maar stuit hom tog buite die Punt, met 'n mate van verbasing, teen die rasse- en morele vooroordele van byvoorbeeld sy Afrikanerouers (47) en van sy vriendin Mbali wat huiwer om hom aan haar tradisionele Zulusprekende kenniskring voor te stel (11).

Kleinboer identifiseer hom in *Kontrei* (2003) steeds sterk met die Afrikaanse kultuur, hoofsaaklik met die rykdom wat die Afrikaanse taal en literatuur hom bied, maar streef terselfdertyd na aanvaarding deur swart mense. Hy verset hom teen wit Suid-Afrikaners se vooroordeel teen swart mense as "gewelddadige barbare" en kritiseer hulle daarvoor dat hulle nooit die moeite doen om hulle "voorstedelike tronkhuisies" te verlaat om 'n sjebeen of 'n township te besoek nie (Kleinboer aangehaal deur Malan & Taylor, 2005: 52). In *Kontrei* is die verteller afwysend teenoor sy Franse en Nederlandse voorsate as moontlike "rolmodelle" (37) en merk op dat sy pa "die piep" sal kry as hy moet sien hoe sy seun eerder "pap en vleis saam met swart Afrikane met die hand eet" (38).

Die verteller in *Kontrei* ervaar nietemin aanpassingsprobleme in die oorwegend swart Yeoville. Sy weersin in die rommelstrooiery van die swart inwoners (222), sy pogings om die lawaaierige honde in sy buurt in toom te hou (72-73, 117 en 176) en sy vasbeslotenheid om sy tuin[8] skoon te hou van die sade van sy bure se onkruid wat "soos kieme sy erf ingewaai" kom (192), is tekens van 'n voortdurende ongemak met die swart kultuur wat die toon aangee in Yeoville. H.P. van Coller (2006: 92) is ook van mening dat die verteller se nostalgiese terughunkerings en pogings om in sy stadstuin iets van 'n idilliese landelike bestaan te

herskep, tekenend is van sy verset teen 'n te noue assosiasie met die stedelike swart kultuur. Tog steek die verteller nie graag die "Boereworsgordyn" (71) oor na wit Afrikanergebiede nie. Die Afrikanerkultuur is nie meer deel van sy daaglikse verwysingsraamwerk nie soos blyk uit sy waarnemings van 'n kerkbasaar in Worcester wat soortgelyk is aan dié van 'n toeris wat 'n behoefte ervaar om die kulturele eiendomlikhede van die Afrikanergemeenskap met 'n kamera vas te lê. In 'n onderhoud met Rian Malan antwoord Kleinboer met huiwering op 'n vraag oor sy moontlike assosiasie met 'n histories deurlopende Afrikaneridentiteit. Hy merk op dat indien daar 'n verborge tradisie in die Afrikanerdom is om seksuele omgang met swart vroue te hê, hy graag wil bekend staan "as die arm man se Coenraad Buys".[9] Vir Kleinboer is 'n identifikasie met 'n Afrikaneridentiteit dus slegs aantreklik indien hy hom kan assosieer met historiese Afrikanerfigure soos Buys wat ook 'n voorliefde vir swart vroue gehad het (Malan & Kleinboer, 2006).

4.2 *Seksualiteit as strukturele beginsel in* Man-Bitch *en* Kontrei

Man-Bitch van Johan van Wyk (2001) en *Kontrei* van Kleinboer (2003) het 'n vergelykbare strukturele opbou rondom seksualiteit. Die titels van die twee tekste oriënteer reeds die leser op die seksuele inhoud van die boeke hoewel die titel van *Kontrei* 'n meer bedekte spel is met die betekenisse *streek* ("kontrei") of *vaginale verkeer* ("kont ry"). Die woord "bitch"in *Man-Bitch* verwys in bepaalde kontekste na 'n wellustige of venynige vrou; in samehang met die woord "man" suggereer dit dat die teks 'n beeld sal bied van 'n venynige man met 'n aktiewe libido en 'n voorkeur vir promiskue seks. Die titel van Van Wyk se teks verwys na 'n belediging wat die verteller se vriendin Angel hom in 'n kroeg toegesnou het omdat hy ontrou aan haar was:

> "This man was my boyfriend. He gave me this cell phone." And she showed it to everybody.
>
> "He slept with my best friend. He is doing it to everybody. He fucks around. He has done it to Mbali (spontaneous clapping of hands by friends of Mbali who has warned her). He is a bitch. He is a man bitch. He is a Boer. He is just another Boer" (20).

In hierdie woorde van Angel is daar 'n samevloeiing van die diskoerse van seksualiteit (insluitend die uitbuiting van onbevoorregte vroue deur 'n man met finansiële vermoëns) en ras. Deurdat die outeur Angel se beledigende tipering as titel gekies het vir sy teks, gee hy in werklikheid toe dat immoraliteit en seksuele oordaad 'n wesenlike deel van die protagonis se persoon is. Op die voorblad van *Man-Bitch* is die titel boonop bo-oor 'n selfportret van Johan van Wyk afgedruk

sodat 'n verbandlegging tussen die "man-bitch" en die skrywer feitlik onvermydelik is.

Die titel van Kleinboer se *Kontrei* is 'n woordspeling op "kont ry", met ander woorde 'n platvloerse verwysing na kopulasie met 'n vrou. Die struktuur van die teks word dan ook in 'n hoë mate bepaal deur die herhalende beskrywings van die verteller se seksuele ervarings met prostitute en met sy lewensmaat Lungi. Die titel verwys egter ook na die verteller se verbondenheid aan Johannesburg, en spesifiek Yeoville, as sy kontrei waar hy sy tuin bewerk en 'n bestaan vir hom en vir Lungi en Jomo skep. Die dubbelsinnige betekenis van die titel suggereer egter dat sy kontreigevoel verknoop is aan sy seksuele lewe. Deur sy seksuele ervarings met swart vroue skep hy vir hom 'n leefwêreld, 'n eie kontrei in Johannesburg, waarin hy nie gebonde is aan die rassetaboes wat tot dusver bepalend was vir die handhawing van 'n Afrikaneridentiteit nie.

Die strukturerende funksie van seks in die narratief van *Kontrei* is so opvallend dat André P. Brink (2004: 76) na die teks verwys het as 'n "naaikatalogus". Die vertelling wentel rondom die verteller se veelvuldige sekservarings en een van die groot krisisse wat hy beleef, naamlik die verhoudingskrisis wat hy beleef wanneer Lungi ontdek dat hy kontak het met 'n prostituut in hulle eie omgewing, word ook deur seks op die spits gedryf.

Die gereelde bordeeltonele volg 'n reëlmaat wat kenmerkend is van pornografiese tekste waarin die herhaling van sekshandelinge 'n belangrike struktuurelement is. In hierdie tonele is daar 'n gereelde *macho*-manlike bevestiging van die protagonis se viriliteit soos wanneer hy sy "onafgeskeepte voël" in Rebecca, 'n prostituut van Nelspruit, se "verganklike uiterlike" (45) instoot. Die ongelyke magsverhouding tussen die betalende (vermoënde) manlike kliënt en die behoeftige vroulike prostituut spreek uit hierdie beskouing van die lewensbevestigende potensie van die verteller se penis wat kontrasteer met die "verganklike", gestigmatiseerde liggaamlikheid van die prostituut.

Kleinboer probeer kennelik om die prostitute in sy vertelling 'n sekere individualiteit te gee deur hulle te karakteriseer op grond van hulle voorkoms, hulle verskillende seksuele tegnieke, en die voorwerpe wat in hulle bordeelkamers voorkom. Ntlantla dring byvoorbeeld daarop aan om seks te hê met haar skoene steeds aan haar voete (61) en Jackie se liefde vir rose blyk uit die tatoeëermerk van 'n roos op haar arm en die plastiek rose in haar kamer (110). Kleinboer se karakterisering van die prostitute lei egter tot 'n sekere eenselwigheid wat versterk word deur die protagonis se obsessie om elke prostituut met haar spesifieke kamernommer te verbind. Die vroue word nommers (105), objekte, en tree werklik nie na vore as geskakeerde personasies nie.

Hierteenoor slaag Johan van Wyk daarin om die vroue in *Man-Bitch* te laat ontwikkel as personasies wat nie bloot gereduseer word tot hulle potensiaal om liefde en/of seks aan die manlike protagonis te verskaf nie. Van Wyk (2004) meen

ook dat die gegewe van die prostituut sentraal is in *Kontrei*, maar hy is van mening dat die prostitute in *Man-Bitch* volwaardige personasies ("mense") is en dat hy die begrip *prostituut* beskou as vreemd en nie werklik geldig nie. Uit die verwysings na byvoorbeeld gesellinklubs (68) word dit vir die leser duidelik dat baie van die vrouekarakters in *Man-Bitch* betrokke is by prostitusie, maar Van Wyk vermy in sy boek die gebruik die woord *prostitution* (sien ook Reddy, 2001: 12). Hy is van mening dat die begrip "prostituut", 'n reduktiewe begrip, gemunt is met die opkoms in die negentiende eeu van die sosiologie en kriminologie wat gepaardgegaan het met die drang om alle sosiale verskynsels te klassifiseer. Die geld wat betrokke is by die verhoudings wat die verteller in *Man-Bitch* met verskillende vroue het, is volgens Van Wyk (in Coullie en Van Wyk, 2006: 399) deel van die algemene armoede wat in die teks beskryf word.

4.3 Eros en Thanatos

Die spanning tussen Eros en Thanatos is deeglik aanwesig in *Man-Bitch* (Van Wyk, 2001) en *Kontrei* (Kleinboer, 2003). In beide seksuele outobiografieë is die bedreiging van vigs 'n konstante herinnering aan die dood tydens seksuele verkeer. Die vertellings van die verteller-protagoniste keer by herhaling terug na die onderwerp van kondoomgebruik as 'n beskerming teen besmetting met vigs. Oor Kleinboer se toegespitste belangstelling in kondome skryf François Smith (2004: 9): "Van die twyfelagtige geborgenheid van die Bybel en sy plattelandse jeug het hy 'n nuwe begrensdheid binnegegaan, 'n begrensdheid wat deur die kondoom versinnebeeld word. In die vigs-era word die hart in lateks gehul – die kondoom is nou die laaste grens". In *Kontrei* verkry die kondoom as fetisj van erotiese genot en doodsgevaar, van Eros en Thanatos, 'n dubbele kodering. Enersyds is die kondoom tekenend van die plesier wat die manlike subjek put uit seksuele praktyke wat te midde van die vigspandemie die grense tussen lewe en dood uitdaag; andersyds word dit beskou as 'n belemmering, nie net in die verkryging van volledige seksuele bevrediging nie, maar ook as voorbehoedmiddel wat kinderloosheid in die hand werk.

Die fetisjistiese funksie van die kondoom in *Kontrei* hang dus eerstens saam met die avontuur wat betrokke is by seks wat juis intenser ervaar word weens die doodsgevaar wat anderkant die dun wande van die kondoom skuil en dus met elke seksdaad in 'n sorgvuldige spel uitgetart word.[10] In *Kontrei* kom die spanning tussen Eros en Thanatos naamlik tot uitdrukking in die protagonis se vermoede dat sy riskante sekslewe neerkom op "'n plesierige manier om gevaarlik te lewe" (121). Hy vermeld ook die raad wat hy van 'n tarotleser ontvang: "al skryf ek oor herinneringe aan 'n afgrond, beteken dit nie ek hoef steeds naby die afgrond te leef nie" (197). Sy literêre kreatiwiteit, die seksuele plesier wat hy put uit sy bordeelbesoeke, sy gereelde drank- en daggagebruik, en sy keuse om in 'n buurt

met hoë vlakke van misdaad te woon, word gemotiveer deur 'n ingesteldheid op risiko en gevaar. Die moontlikheid van selfvernietiging verhoog klaarblyklik die bevrediging wat hy put uit die riskante aspekte van sy lewe terwyl hy afwysend staan teenoor die sieldodende veiligheid van sy daaglikse werksroetine in die IT-sektor. Die kondoom word in *Kontrei* die fetisj van die manlike subjek se ervaring van Eros in die tergende aanwesigheid van Thanatos, maar die keersy van die kondoom as dubbel gekodeerde fetisj is die gevoel van verlies en onvervuldheid wat dit by die subjek laat.

Tydens 'n besoek aan Worcester dring 'n seksmaat uit die plaaslike omgewing, Cathy, aan op penetrasie sonder 'n kondoom. Kleinboer beskryf die toneel soos volg: "Dis hemels om weer my naakte voël in 'n vrou te voel, vleis teen vleis, maar ná omtrent tien sekondes stoot ek haar weg en sê ons moenie kanse vat met siektes nie" (153). In 'n poging om besmetting met MIV te voorkom, was die protagonis sy geslagsorgaan vervaard by twee ander geleenthede (66 en 217) wanneer hy onbeskermde seks het. Sy verligting is groot wanneer hy na elkeen van hierdie insidente negatief toets vir MIV. Die kondoom as fetisj van die doodsveragtende genot wat hy put uit riskante seks met prostitute en sy MIV-positiewe lewensmaat, Lungi, word verder gekoppel aan 'n teleurstelling by die vertellende subjek dat hy weens die voorbehoedingsfunksie van kondome nie 'n kind sal kan verwek nie (50) en dat kondome hom weerhou van totale seksuele oorgawe. In een van sy tien "bordeelwette" stel Kleinboer se protagonis dit soos volg: "Daar is nooit totale oorgawe nie: 'n deel van die brein moet die toestand van die kondoom monitor" (75). Die vertellende subjek mis die meer intieme liggaamlikheid van onbeskermde seks en betreur die rasionele beheer wat met seks gepaardgaan sedert kondome die suksesvolste beskerming teen vigs geword het vir mense wat seksueel promisku lewe.

In een van Kleinboer se drome word die blanke patriargie wat sy verlede bepaal het, sy gespanne verhouding met die Christelike godsdiens en sy vrees vir besmetting met die MI-virus saamgetrek:

> Ek het gedroom 'n mamba pik 'n glasdeur tussen my en hom oop. Nie 'n gat in die glas nie, maar die geweld van die pikslag het die deur laat oopswaai en die slang het langs my hakskeen beland. Nie 'n swarte of 'n groene nie, maar 'n roomkleurige mamba. Voor ek iets heldhaftigs kon doen, of hy verdere skade kon aanrig, word ek met 'n bonsende hart wakker (26).

Die beeld van 'n slang wat langs die verteller se "hakskeen" te lande kom, roep assosiasies met die duiwel op wat as die slang in die tuin van Eden verantwoordelik was vir die sondeval van die mens (vergelyk *Die Bybel*, Genesis 3:15). Die verteller word in sy droom klaarblyklik geteister deur die vrees dat hy deur die aanval van die giftige mamba kan sterf en dat sy dood as 'n selferkende "ongelowige" (164) verder sal neerkom op die verdoemenis van sy siel. Hy maak dit

duidelik dat die mamba, wat ook 'n duidelike falliese simbool is, wit (roomkleurig) van kleur was. Hy vrees skynbaar vergelding van die blanke patriargie wat hom in sy Calvinistiese jeug die slagoffer van 'n outoritêre opvoeding gemaak het (27, 127, 161). Die deur van glas wat die mamba ooppik, is verder 'n moontlike dramatisering van die verteller se voortdurende vrees dat sy penis tydens seks deur die deursigtige lateks van 'n kondoom kan breek (19) en hom weerloos teen besmetting met die dodelike MI-virus kan laat. Seksualiteit word dus op drie maniere in die ontstellende droom betrek, naamlik deur die prominensie van seksualiteit tydens Adam en Eva se sondeval, die falliese bedreiging van die patriargie en die gevaar van kondoomlose seks.

In *Kontrei* word die kondoom die fetisj van die verteller se seksuele begeertes én sy vrese oor seksualiteit. Die genot van gevaarlike seks asook sy verlange na 'n nageslag en na intieme liggaamlikheid word gekonsentreer in die gegewe van die kondoom, want "naai met 'n kondoom hou darem die spiere, ligamente, potjies, senings, gewrigte, hart, longe en verbeelding geolie en in goeie werkende toestand... dinge wat jy gaan nodig kry as jy later weer 'n kondoomlose gelukkie kry of skep" (10). Kleinboer sluit sy seksuele outobiografie af met 'n beskrywing van 'n besoek aan Lungi se niggie, Nellie, wat sterwend is aan vigs. Die liggaamlike aftakeling wat so duidelik is by Nellie dien as 'n versoberende herinnering aan die gevaar wat buite die dun latekswande van die kondoom skuil (235-237).

In *Man-Bitch* is daar 'n uitgesproke doodswens wat die verteller feitlik altyd verbaliseer in verband met seks en liefde. Die spanning tussen Eros en Thanatos is dus ook aanwesig in Van Wyk se seksuele outofiksie. In sy koorsagtige soektog na liefde by 'n verskeidenheid prostitute kom die verteller tot die gevolgtrekking: "Something was pushing me to deplete myself. I have reached the end of a responsible life" (19). Tog weier hy aanvanklik om sielkundige berading te ontvang omdat hy nie seker is dat hy werklik na sy vroeëre normaliteit wil terugkeer nie. Die genot wat hy put uit sy morbiede seksualiteit spreek byvoorbeeld uit die toneel waar hy die prostituut Beauty tydens seksuele verkeer vra om eendag sy keel af te sny op die juiste oomblik wanneer hy 'n orgasme bereik (66). Die gevaar dat hy binne afsienbare tyd moontlik impotent kan word, dryf hom tot radeloosheid. Hy verkies die vooruitsig van die dood en herinner homself aan sy gereelde versoek aan Zodwa om hom dood te maak (71). Die vreugdes van seksuele genot gee klaarblyklik sin aan die verteller se bestaan, maar dit is terselfdertyd juis die soms slopende najaag van seksuele vervulling wat 'n besef van eindigheid en doodsheid by hom nalaat.

Hy put verder genot uit die voorstelling van Beauty se geslagsorgaan as 'n slang wat soos 'n strop om sy penis vou (63) en hy verwys verder na die begeerlike Zodwa se kannibaliserende vagina (80). Hy put ook genot uit die penetrasie van Z. se "bloody darkness" (82). Tydens sy penetrasie van swart vroue put die verteller klaarblyklik plesier uit 'n ontmagtigende oorgawe aan die swart

ander, die stereotipiese kannibaal van die gewelddadige donker kontinent in die Westerse koloniale diskoers.

In *Man-Bitch* en in *Kontrei* sentreer die spanningsverhouding tussen Eros, die vitale genotsaspek in seksuele verkeer, en Thanatos, die bedreigende doodselement in die belewing van seks, rondom vigs en die ander. In albei tekste beleef die verteller-protagoniste die noodsaaklikheid van beskermde seks met kondome as 'n belemmering, 'n herinnering aan die dood wat deur die seksuele oordraagbaarheid van vigs kan intree. In *Kontrei* word die kondoom egter 'n dubbel gekodeerde fetisj en die verteller put uiteindelik erotiese genot uit die uitdaging van die doodsgevaar wat skuil anderkant die dun latekswande van die kondoom.

Seks met swart vroue as die historiese ander van die wit Afrikanerman is enersyds 'n bevryding van die taboes oor intimiteit met die ander wat die rassegrense tussen wit en swart in stand gehou het. Volledige oorgawe aan die verhoogde seksuele plesier wat hierdie taboedeurbreking meebring, word in *Man-Bitch* getemper deur 'n knaende doodswens wat by die verteller aanwesig is. Dit is moontlik dat dit juis hierdie doodswens is wat die verteller motiveer om kontak met swart vroue as die ander binne die abjekte konteks van prostitusie na te streef. Die andersheid van die swart prostituut dreig om die kultureel verworwe inhoude van die self te oorweldig en selfs te vernietig. Sodoende word die doodswens van die verteller gevoed terwyl hy terselfdertyd verhoogde erotiese plesier put uit die uitdagende grensoorskrydende ervaring van seks met swart vroue. Die spanning tussen Eros en Thanatos word dus 'n kernelement in die ontwikkeling van die narratief in Van Wyk se seksuele outobiografie.

4.4 Seks, skuld en belydenis

Die kwessie van skuld en belydenis wat dikwels prominent aanwesig is in die seksuele outobiografie blyk onder meer uit die verteller in *Man-Bitch* se terugkerende skuldgevoel oor sy onvermoë om sy vriendin Mbali enduit te ondersteun in haar geveg teen vigs waaraan sy uiteindelik ook sterf. Die strukturerende gegewe van die verteller se selfkarakterisering as 'n "bitch" (20, 21, 75) word in Van Wyk se seksuele outobiografie geïntegreer by die verteller se belydenis van sy eie immoraliteit: "I've got a confession to make. Today I'm an emfebe. I'm a bitch. I want to feel like a bitch" (75).

In *Kontrei* neem die belydenis oor die seksuele eksesse van die verteller die vorm aan van gereelde aanhalings uit die Bybel oor prostitusie.[11] Verse uit die 1933-Bybelvertaling in Afrikaans word met komiese effek betrek om kommentaar te lewer oor die protagonis se herhaalde bordeelbesoeke. Volgens die verteller maak hy biltong van die Bybel. Hy dui sodoende sy kritiese distansiëring van die Bybel aan met die gepaardgaande assosiasies van 'n streng Calvinistiese opvoeding. Seks word as 't ware sy nuwe godsdiens, sy "afgod" (99), in 'n doel-

bewuste en ondermynende omkering van die Bybelse vermanings teen afgodediens en prostitusie.

Die Bybelverse tree nietemin as 'n gewete op in die teks. Vergelyk die volgende kontrasterende verse wat Kleinboer uit *Die Bybel* siteer: "Paulus het gesê: '*Sal ek dan die lede van Christus neem en dit lede van 'n hoer maak? Nee, stellig nie!*' (1 Korinthiërs 6 vers 15)" en: "Die Here het aan Hoséa gesê: "*Gaan heen, neem vir jou 'n hoervrou en hoerkinders.*" (Hoséa 1 vers 2)" (33). Die verteller het uiteraard letterlike uitvoering gegee aan die "verordening" van God in die laasgenoemde Bybelvers, maar die vermaning in die vers uit 1 Korinthiërs handhaaf steeds 'n aanwesigheid in Kleinboer se teks. Daar is dus 'n Christelik-belydende element in *Kontrei* en in enkele gevalle aktiveer die Bybelverse ook die spanning tussen Eros en Thanatos in die vertelling. Die aanhaling van Spreuke 7 verse 21 tot 23 wys op die verlokking van 'n prostituut wat tot die ondergang van die man in haar visier lei: "*Sy het hom verlei deur haar baie mooipraatjies, deur die gladheid van haar lippe het sy hom verlok. Hy loop skielik agter haar aan soos 'n bees wat na die slagpaal gaan*" (95). Die boodskap is hier duidelik dat ongeoorloofde seksuele genot lei tot die ondergang van diegene wat hulle daaraan oorgee.

By die verteller in *Kontrei* is daar enersyds 'n poging om deur die kompulsiewe herhaling van vertellings van sy sekservarings met prostitute'n soort normaliteit te verleen aan sy seksuele eksesse buite die konvensionele raamwerk van die monogame liefdesverhouding. Dié ervarings verkry deur herhaling 'n sekere legitimiteit binne die grense van die narratiewe wêreld wat die verteller tot stand bring. Andersyds is daar by die verteller met sy Christelike agtergrond 'n behoefte om elke individuele seksuele ervaring te bely aan die leser wat, weens die verteller se afwysing van die Christelike geloof, die funksie verkry van 'n swygsame, anonieme biegvader sonder 'n uitgesproke Christelike profiel. Hierdie twee konflikterende aspekte van die belydenissituasie is egter albei gerig op die vooruitsig van bevryding waarmee die belydenis normaalweg geassosieer word (Foucault, 1978: 60). Met sy normaliserende herhalingstegniek probeer die verteller om hom te bevry van die onverbiddellikheid van die sosiale taboe op veelvuldige seksuele ervarings met 'n verskeidenheid seksmaats (spesifiek prostitute). Terselfdertyd wil hy hom met sy belydenis van elke seksdaad van die skuldgevoel bevry wat weens sy Calvinistiese agtergrond by hom opbou oor sy oortreding van die Christelike seksuele moraal.

Die belydende vertellers in *Kontrei* en *Man-Bitch* verplaas soms hulle skuldgevoelens oor hulle eie seksuele losbandigheid na die omgewings waarin hulle woon. Met verwysing na God se verdelging van die seksueel losbandige stede Sodom en Gomorra in die Bybel (Genesis 19: 1-27) noem die verteller in *Kontrei* sy Johannesburgse omgewing (Yeoville en ander rasgeïntegreerde buurte waar hy seksuele avonture beleef) 'n Gomorra (50). In *Man-Bitch* beskryf die verteller die Durbanse Puntgebied as 'n Sodom wat sy ondergang nader (2). Sy vriendin

Mbali keer in die vroeë oggendure terug huis toe en probeer om die verteller daarvan te oortuig dat sy met niemand omgang gehad het nie:

> She says: "Smell this poes. You think I've been fucking! Come taste this poesy (sic) for yourself. You always think I'm going to fuck." There is war in the darkened skies; great cannon shots of lightening. "God decided to wipe out beautiful Sodom," I think while the band at the Four Seasons continues to play (2).

Die gesprek oor seksuele promiskuïteit lei daartoe dat die verteller-protagonis die onweer vergelyk met God se aanslag op Sodom terwyl die orkes in die Four Seasons Hotel langs sy woonstelgebou ongestoord verder speel soos die musikante op 'n skip (die Titanic) wat besig is om te sink. Die belydende verteller besef egter dat hy deel is van die seksuele permissiwiteit in die rooiligbuurt waar hy hom uit vrye wil gevestig het en hy kan nie soos Lot in die Bybel aanspraak maak op morele onskuld nie. Die vertellers in *Man-Bitch* en *Kontrei* is nou betrokke by die seksuele permissiwiteit wat die nuut gekonstitueerde geïntegreerde stedelike gebiede in Suid-Afrika kenmerk.

5. Slot

Ondanks behoudende elemente in *Kontrei* en die uitbuiting van vroue deur prostitusie wat in albei tekste beskryf word,[12] is ek van mening dat sowel Van Wyk as Kleinboer betrokke is by 'n – weliswaar morsige – soeke na nuwe Suid-Afrikaanse identiteite deur onder meer "(k)ulturele kruisbestuiwing" (Kleinboer in 'n onderhoud met Botes & Grundling, 2004). Hierdie identiteite berus op toenadering tot en identifikasie met die historiese ander van wit mense in Afrika, naamlik swart mense en meer spesifiek swart vroue. Daar is verder 'n erkenning by albei skrywers dat hierdie identiteite gebore moet word uit die drek van honderde jare van geslagtelike – en rasseongelykheid in Suid-Afrika, 'n geboorte wat moet plaasvind binne liminale ruimtes soos die Durbanse Puntgebied en Yeoville in Johannesburg waar kulturele wederkerigheid en hibridisering noodsaaklike oorlewingstrategieë geword het.[13]

In 'n studie oor wit mense se pogings om gemaksones in postapartheid Suid-Afrika te beding, identifiseer Richard Ballard (2004: 64) onder meer diegene wat daarin geslaag het om hulle identiteite te integreer by 'n kosmopolitiese omgewing waarin hulle differensie aanvaar en daarmee kan omgaan sonder om dit te probeer dwing in die keurslyf van die norme wat "wit" rassistiese gemeenskappe in die verlede as aanvaarbaar beskou het. Hierdie individue soos Kleinboer en Johan van Wyk wat, toe dit wetlike moontlik geword het, 'n keuse vir integrasie by 'n veelrassige omgewing uitgeoefen het, streef na 'n meer poreuse identiteit (Ballard, 2004: 65) waarin andersheid geakkommodeer kan word. Daar is 'n gewilligheid om eendersheid en gemeenskaplike belange oor die rasgrense heen

te identifiseer: "urban spaces change from being spaces of avoidance or assimilation to spaces of engagement" (Ballard, 2004: 65). Lisa Johnston (2007: 4) meen byvoorbeeld dat Kleinboer 'n grys area verken waar 'n klein minderheid besig is om te tas na 'n Suid-Afrikaanse identiteit wat bevry is van die kloue van apartheid.

Binne hierdie konteks van geïntegreerde nuwe stedelike ruimtes word in sowel Kleinboer as Van Wyk se tekste 'n kataliserende rol toegeken aan seks en prostitusie in die verkenning van 'n meer poreuse identiteit wat verder gaan as die gevestigde rasgebaseerde identiteite wat steeds bepalend is in die Suid-Afrikaanse samelewing. Kleinboer skryf byvoorbeeld dat sy "rondfokfilosofie" die volgende insluit: "Prostitute dryf handel in 'n gebied waar wêrelde ontmoet. As jy mooi kyk, sal jy sien dis nie grys nie. 'n Besoedelde paradys waar binding en ontbinding vinnig geskied" (187). Met die woord "paradys" verwys Kleinboer uiteraard na seksualiteit wat 'n rol gespeel het in Adam en Eva se sondeval en ook bepalend is in sy eie leefwêreld, maar hy gee terselfdertyd erkenning aan sy stedelike omgewing as 'n nuwe begin net soos die paradys in die Bybelboek, Genesis, 'n begin in die skeppingsproses verteenwoordig het. Kleinboer se paradys is egter 'n "[b]esoedelde paradys" waarmee hy te kenne gee dat verwagtinge van 'n nuwe begin moet rekening hou met sosiale onsuiwerhede en verloedering, 'n onvermydelike premis vir die ontwikkeling van nuwe identiteite. Vanuit Kleinboer se perspektief groei nuwe identiteite kennelik nie uit die identiteitprojekte van kerk- en regeringsorganisasies wat hulle beroep op vlekkelose morele en polities korrekte agendas nie.

Dit behoort nouliks verbasend te wees dat seksualiteit 'n belangrike katalisator is in die soektog na leefbare alternatiewe vir die ideologies aangetaste identiteitskonstruksies wat die nalatenskap van wit oorheersing in Suid-Afrika is. Pumla Dineo Gqola (2005: 3-4) wys op die liggaamlike dimensies van geïnstitusionaliseerde geweld teenoor swart mense in die geskiedenis. Sy merk op dat dit onmoontlik is om oor ras te praat sonder om terselfdertyd ook iets oor seksualiteit te sê weens die uitwisseling van betekenisinhoude in die totstandkoming van hierdie kategorieë binne die ontwikkeling van kennis oor Afrikane. Ook Kevin Thomas Miles (1997: 134 en 138) maak melding van die diskursiewe ooreenkomste tussen ras en seks, maar vanuit 'n meer filosofiese hoek verwys hy na ras en seks as betekenaars wat albei 'n bepaalde vloeibaarheid en ambiguïteit besit en as sodanig deur die grense van die rasionaliteit kan sypel om 'n meer basiese, prerasionele reaksie uit te lok. Wanneer hierdie betekenaars mekaar ontmoet soos in *Man-Bitch* en in *Kontrei* is daar dus die verhoogde potensiaal vir die ontstaan van nuwe en verrassende betekenisse wat die star identiteitsdiskoerse van die Suid-Afrikaanse samelewing kan losskud en uitdaag.[14]

Dit is moontlik juis weens die ontwrigtende potensiaal wat die vloeibaarheid en ambiguïteit van ras en seksualiteit besit dat hulle die basis vorm van die

grootste taboes binne die wit gemeenskap in Suid-Afrika. In die 1970's het 'n skrywer soos André P. Brink reeds met aansienlike sukses begin om in romans soos *Kennis van die aand* (1973) en *'n Oomblik in die wind* (1975) die eksplosiewe potensiaal van die ontmoeting tussen ras en seksualiteit te ontgin in sy romans. Met hulle seksuele outobiografieë sit Johan van Wyk en Kleinboer hierdie projek voort binne die veranderende konteks van postapartheid Suid-Afrika.

Universiteit van KwaZulu-Natal, Durban

Bronne

Ballard, Richard. 2004. Assimilation, Emigration, Semigration and Integration: 'white' peoples' strategies for finding a comfort zone in post-apartheid South Africa. In: Distiller, Natasha & Melissa Steyn. (reds.). *Under Construction: 'Race' and Identity in South Africa Today*. Sandton (Johannesburg): Heinemann: 51-66.

Bataille, Georges. 1962 (1957). *Eroticism*. Londen & New York: Marion Boyars.

Botes, Zani & Erns Grundling. 2004. Kleinboer dodge die koeëlreën. *LitNet* http://www.oulitnet.co.za/heupvuur/kleinboer.asp. Toegang: 2005.

Brain, Helen. 2006. *Here Be Lions. A Memoir, not Suitable for Children*. Cape Town: Oshun.

Brink, André P. 1973. *Kennis van die aand: roman*. Kaapstad: Buren.

Brink, André P. 1975. *'n Oomblik in die wind*. Emmarentia: Taurus.

Brink, André P. 2004. Kontrei is koning. *Insig* 191, Maart: 76-77.

Cameron, Edwin. 2005. *Witness to AIDS*. Cape Town: Tafelberg.

Cocteau, Jean. 1983. *Le livre blanc*. Paris: Messine / Pierre Bergé.

Coullie, Judith Lütge & Johan van Wyk. 2006. *Man-Bitch*: Poetry, Prose and Prostitution. In: *Selves in Question. Interviews on Southern African Auto/Biography*. Honolulu: University of Hawai'i: 395-407.

Commers, Ronald. 2000. *De val van Eros. Over seksuele armoede vandaag*. Antwerpen: Houtekiet.

Cremer, Jan. 2000 (1964). *Ik Jan Cremer*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Crozier, Ivan. 2001. Sexuality and Life Writing. In: Jolly, Margaretta. (red.). *Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical and Biographical Forms. Volume 2*. Londen & Chicago: Fitzroy Dearborn: 805-807.

Die Bybel. Dit is die ganse Heilige Skrif wat al die kanonieke boeke van die Ou en Nuwe Testament bevat, oorgesit uit die oorspronklike tale. 1933. Kaapstad: Britse en Buitelandse Bybelgenootskap.

Doubrovsky, Serge. 2005. Ne pas assimiler autofiction et autofabulation. *Le Magazine littéraire* 440 (Maart): 28.

Du Plessis, Clinton V. 1997. *Kort van draad*. Cradock: Gatsak-gedigte.

Foucault, Michel. 1978 (1976). *The History of Sexuality. Volume 1. An Introduction.* Londen, New York, Ringwood, Toronto & Auckland: Penguin.

Freud, Sigmund. 1955. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Volume XVIII.* Londen: Hogarth; The Institute of Psycho-Analysis.

Govender, Prega. 2001. Excerpts from Man Bitch. *Sunday Times*, 25 Maart: 3.

Gqola, Pumla Dineo. 2005. Yindaba kaban' u'ba ndilahl' umlenze? Sexuality and Body Image. *Agenda*, 63: 3-9.

Greeff, Rachelle. 2006. Wanneer die weloorwoë woord help heel. *Rapport (Perspektief)*, 27 Augustus: 4

Hambidge, Joan. 2004. Om die ou Adam af te lê. Drie Afrikaanse tekste bekyk manlike psige. *Die Burger*, 7 Februarie: 13.

Hattingh, Ryk. 2004. Wat maak oom Kallie daar? Seksbehepte se relaas is onthoubare fiksie. *Rapport (Perspektief)*: 17.

Hornung, Alfred. 1997. Autobiography. In: Bertens, Hans & Douwe Fokkema. (reds.). *International Postmodernism. Theory and Literary Practice.* Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins: 221-233.

Johnston, Lisa. 2007. *Midnight Missionary* by Kleinboer (Zebra). *Mail & Guardian (Friday)*, 2-8 Februarie: 4.

Kannemeyer, J.C. 2005. *Die Afrikaanse literatuur 1652-2004.* Kaapstad & Pretoria: Human & Rousseau.

Kendal, Rebekah. 2006. Kleinboer: *Midnight Missionary.* http://entertainment.iafrica.com/books/at_home/fiction/478369.htm. Toegang: 2006

Kleinboer. 2003. *Kontrei.* Johannesburg (Dainfern): Praag.

Kleinboer. 2006. *Midnight Missionary.* Cape Town: Zebra.

Kleinboer eerste wenner van *Rapport*/Jan Rabie-prys. 2004. *Rapport (Perspektief)*: IV.

Knopp, Lawrence. 1995. Sexuality and Urban Space: A Framework for Analysis. In: Bell, David & Gill Valentine. (reds.). *Mapping Desire. Geographies of Sexualities.* Londen & New York: Routledge: 149-161.

Koen, Karin. 2004. Crossing borders and boundaries: from 'foreign prostitutes' to 'victims of trafficking in persons'. *Agenda*, 62: 85-91.

Kombuis, Koos. 2004. Kleinboer: Vryburger van die nuwe SA. *Rapport (Perspektief)*: 15.

Khuzwayo, Zazah. 2004. *Never Been at Home.* Kaapstad (Claremont): David Philip.

Krouse, Matthew. 2006. Silent drama of the street corner. *Mail & Guardian (Friday)*: 28 July-3August: 2.

Lecarme, Jacques & Éliane Lecarme-Tabone. 2004 (1997). *L'autobiographie.* Parys: Armand Colin.

Lejeune, Philippe. 1989. *On Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota.
Lessing, Carel. 2001. Dié digter 'is te vreemd vir volk'. *Die Burger*, 19 April: 4.
Levin, Adam. 2005. *Aidsafari. A Memoir of My Journey with Aids*. Kaapstad: Zebra.
Lötter, Elbie. 2004. *Dis ek, Anna*. Kaapstad: Tafelberg.
Malan, Pieter. 2004. 'Selfs 'n hoereloper het sy standaarde'. *Rapport (Perspektief)*: 25 Januarie: 16.
Malan, Mia en Darren Taylor. 2005. Toer en rumoer deur Kenia. *Insig* 205, Maart: 48-52.
Malan, Rian & Kleinboer. 2006. ABSA Ketting: Rian Malan in gesprek met Kleinboer. *LitNet*
http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=print_article&news_id=6513&cause_id Toegangsdatum: 2006.
Mdakane, Zinhle Carol. 2001. *No Way Out. Story of an X-Street Kid*. Durban: Universiteit van Durban-Westville (Life History Series, School of Languages and Literature).
Miles, Kevin Thomas. 1997. Body Badges: Race and Sex. In: Zack, Naomi. (red.). *Race/Sex. Their Sameness, Difference and Interplay*. New York & Londen: Routledge: 133-143.
Nkosi, Lewis. 2005. Uittreksel uit resensie van *ManBitch*. In: *Johan van Wyk – a short biography and bibliography – of this KwaZulu-Natal author.* http://literature.kzn.org.za/lit/44.xml Toegangsdatum: 2005.
Olivier, Fanie. 2004. En Kleinboer se ander sfere? *Beeld*, 1 Maart: 11.
Otten, Willem Jan. 1985. *Denken is een lust. Essay*. Amsterdam: Querido.
Suid-Afrikaanse biografiese woordeboek. Deel II. 1972. Pretoria; Kaapstad & Johannesburg: Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing; Tafelberg.
Posel, Deborah. 2004. 'Getting the nation talking about sex': reflections on the discursive constitution of sexuality in South Africa since 1994. *Agenda* 62: 53-63.
Prabhala, Achal. 2005. Ode to my Yeoville. *Mail & Guardian*, 12-18 Augustus: 22-23.
Prinsloo, Koos. 1992. *Slagplaas*. Kaapstad & Johannesburg: Human & Rousseau.
Ragland, Ellie. 1995. *Essays on the Pleasures of Death. From Freud to Lacan*. New York & Londen: Routledge.
Reddy, Shanta. 2001. Sometimes crass and vile but also relentlessly honest. *Independent on Saturday*, 21 April: 12.
Retief, Hanlie. 2004. Breërig, boererig, baldadig. *Rapport (Perspektief)*: 1.
Smit, Martina. 2004. Kleinboer se roer. *Beeld*, 10 Januarie: 9.
Smith, François. 2004. In die nuwe betonoerwoud word hart in lateks gehul. *Die Burger*, 22 Maart: 9.

Sommer, Agnes. 1991. *Houden van Afrikanen. Ennerverende reiservaringen.* Amsterdam: Uitgeverij Maarten Muntinga (Rainbow pocketboeken); Uitgeverij SUA.

Van Coller, H.P. 2006. Die representasie van plaas, dorp en stad in die Afrikaanse prosa. *Stilet* XVIII (1): 90-121.

Van Gorp, H. *et al.* 1991. *Lexicon van literaire termen.* Leuven: Wolters.

Van Wyk, Johan. 2001. *Man-Bitch.* Durban: Johan van Wyk.

Van Wyk, Johan. 2000a Gillespiestraatslenters. Maart 2000. *LitNet.* http://www.oulitnet.co.za/gillespie/2000_03.asp Toegangsdatum: 2005.

Van Wyk, Johan. 2000b Gillespiestraatslenters. Life History of Zabanguni Khuzwayo. *LitNet.* http://www.oulitnet.co.za/gillespie/2000_05.asp. Toegangsdatum: 2005.

Van Wyk, Johan. 2004. Persoonlike en ongepubliseerde e-posbrief aan Andries Visagie, 2 Maart.

Van Wyk, Johan. 2006. Letter to Luisa. *Ons Klyntji*, 110: 1.

Van Wyk, Johan. 2006. Zaza. *Ons Klyntji*, 110: 1.

Visagie, Andries. 2001. Seks en liggaamlikheid in *Slagplaas* van Koos Prinsloo. In: Botha, Danie (red.). *Party van ons. Die Homeros Leesboek 2001.* Kaapstad: Homeros: 26-36.

Visagie, Andries. 2004. Erotiek in die digkuns van Hennie Aucamp. In: Spies, Lina & Lucas Malan. (reds.). *'n Skrywer by sonsopkoms. Hennie Aucamp 70.* Stellenbosch: Sun Press:152-168.

Von Meck, Anoeschka. 2006. Kombuis se briewe boek toe. *Rapport*, 16 Julie: 9.

White, Edmund. 2005. *My Lives.* Londen: Bloomsbury.

Note

[1] Oor sy begeleiding van Zazah Khuzwayo en Zinhle Carol Mdakane se skryfwerk lewer Van Wyk (2004) soos volg kommentaar in 'n persoonlike e-posbrief aan Andries Visagie: "Zaza wou haar storie skryf en het dit alreeds begin voor ek haar ontmoet het. Sy het dit basies in die tronk geskryf. Ek het gereeld vir haar daar gaan besoek. Ons het nogal 'n ernstige verhouding gehad [...]. Zinhle dink ek het hare geskryf nadat sy Zaza s'n gelees het. Sy het basies in 'n kwessie van 'n paar weke dit geskryf. Al haar aandag het na die boek gegaan. Dit was eintlik wonderwerke, want dit was die eerste meisies wat ek ontmoet het wat 'n storie kon en wou skryf. Daar is baie ander sogenaamde hoere met stories, geweldig interessante stories om te vertel, wat net nie weet hoe om dit te beskryf nie." In 'n onderhoud met Prega Govender (2001: 3) wys Van Wyk daarop dat sy literêre begeleiding van prostitute deel is van sy opheffingswerk "to get them off the streets". Van Wyk se rol in die ontstaan van Kleinboer se *Kontrei* (2003) blyk onder meer uit Kleinboer se opmerking (in Smit,

2004: 9) dat *Kontrei* gegrond is op briewe en e-posberigte wat hy aan Johan van Wyk, Koos Kombuis en sy tweelingbroer geskryf het. Die opspraakwekkende publikasie van *Man-Bitch* het daartoe gelei dat Van Wyk doodsdreigemente ontvang het en daar eise was vir sy bedanking as professor aan die Universiteit van Durban-Westville (Reddy, 2001: 12).

[2] Die Ontugwet is in 1926 in Suid-Afrika aanvaar en is gedurende die apartheidsperiode (in 1950) verskerp om seksuele kontak tussen mense van verskillende rassegroepe te verbied. Liefde oor die kleurgrense heen het met ander woorde strafbaar geword. Hierdie wet, asook die Wet op Verbod van Gemengde Huwelike (1949) was daarop gemik om rasvermenging te verhoed. Met die verslapping van sekere apartheidswette tydens die P.W. Botha-bewind is die immoraliteitswetgewing in die 1980's slegs in uitsonderlike gevalle nog toegepas en is uiteindelik in 1985 heeltemal herroep.

[3] Luidens die flapteks van haar boek was Agnes Sommer, 'n akademikus, tydens die publikasie van *Houden van Afrikanen* besig om 'n proefskrif in vrouestudies te voltooi oor Keniaanse "kustkrijgers en white ladies" aan die Universiteit van Amsterdam.

[4] Myns insiens kan *Witness to AIDS* van Cameron nie as 'n voorbeeld van 'n seksuele outobiografie beskou word nie omdat persoonlike seksuele ervaring nouliks 'n rol speel in dié teks wat veel eerder toegespits is op 'n oorsig van ontwikkelinge in die diskoers oor vigs in Suid-Afrika en elders in die wêreld.

[5] *Loslyf* was die eerste kommersiële pornografietydskrif in Afrikaans en is opgerig na die liberalisering van sensuurwetgewing sedert die einde van die Nasionale Party-bewind in 1994. Die literêre Afrikaanse skrywer Ryk Hattingh was die oprigter van *Loslyf*.

[6] In 'n onderhoud versoek Van Wyk die onderhoudvoerder, Judith Lütge Coullie, om hom nie met die verteller in *Man-Bitch* te verwar nie: "Be careful of phrases like 'your experiences'; don't confuse me with the narrator. I crafted these experiences into text through a rather painful and slow process of distortion, fantasy, selection, and ability to recall words for things. Yes, it has contact points with my life, but it is not my life. The point is that I wanted to write the post-apartheid text. I was a bit tired of the 'disgrace' phenomena with all the moaning and groaning about the new South Africa. I wanted to develop a new style to express the beauty of decay – something that is completely urban, as I'm also really sick and tired of the haunting phantom of the farm novel" (Coullie & Van Wyk 2006: 397). Hier beskryf Van Wyk in werklikheid sy boek as outofiksie. Hy herformuleer as 't ware Lecarme en Lecarme-Tabone (2004: 271) se tipering van die verhouding tussen skrywer en protagonis in outofiksie, "Dit is ek, maar dit is ook nie ek nie", as: "Dit is my lewe, maar ook nie my lewe nie".

[7] Johan van Wyk se liefdes- en seksuele ervarings tydens sy verblyf in die Durbanse Puntgebied het verder neerslag gevind in die uitreiking van 'n CD, *My Name is Angel* (sien ook Lessing, 2001: 4) en die publikasie van 'n aantal gedigte, "Letter to Luisa" en "Zaza" in die literêre tydskrif *Ons Klyntji* 110: 1 (Maart 2006).

[8] Op grond van die verteller in *Kontrei* se waardering van die huislike roetine en sy liefde vir tuinmaak, beskou André P. Brink (2004: 76) Kleinboer se boek as 'n

behoudende boek wat op die oog af 'n "geil naaikatalogus" is, maar in werklikheid 'n knieval is voor die bourgeois-waardes wat die skrywer uit sy jeug saamdra.

[9] Coenraad de Buys was 'n Voortrekker wat hom reeds teen 1815 in die Soutpansberge gevestig het. Die sterk anti-Engelse en individualistiese De Buys het verhoudings met ten minste drie swart en gekleurde vroue gehad en sy gekleurde nageslag woon tot vandag nog in die nedersetting Mara-Buys naby die dorp Louis Trigardt (*Suid-Afrikaanse biografiese woordeboek. Deel II*. 1972: 166).

[10] In 'n onderhoud lewer Kleinboer soos volg kommentaar op die funksie van kondome in sy spel met die dood tydens seks: "Ek speel met Vigs soos wat 'n meerkat met die keel van 'n kobra speel. Deep, deep, deep down in my is daar dalk 'n daredevil wat 'n moerse kick kry om met mortality te speel. Ek kom (excuse the pun) dalk nonchalant voor, maar ek's tog doodbang vir Vigs – so bang as wat 'n sweefstok-arties is om hom vrek te val. Maar soms verloor die sweefstok-arties hom glo só in daardie bollemakiesie, konsentreer hy só hard om sy toertjie perfek uit te voer, dat hy sy vrees verloor. En soos wat hy 'n veiligheidsnet doer onder het, is daar darem ook 'n ekstrasterk kondoom tussen my en die swart tonnel wat my wil insuig" (Malan & Kleinboer, 2006).

[11] Joan Hambidge (2004: 13) identifiseer verder die volgende tegnieke van die belydenisroman in *Kontrei*: "die gebruik van 'n alter ego of 'n aangesprokene (Sarel), verwysings na 'n roman of dagboek wat geskryf word, die hier en nou wat met die verlede in jukstaposisie geplaas word."

[12] Daar is 'n groot aantal etiese vraagstukke wat deur *Man-Bitch* en *Kontrei* opgewerp word. Veral Kleinboer se verteller (17) is krities oor sienings van prostitusie as 'n soort uitbuiting van vroue deur mans. Die verteller in *Man-Bitch* gee toe dat hy vroue seksueel uitbuit, maar hy verkies uiteindelik om prostitusie te beskou as 'n verhouding waarin al die betrokkenenes hulle aan uitbuiting skuldig maak (38). Ten minste een leser, Shanta Reddy (2001: 12), is van mening dat Van Wyk die menslikheid van prostitute met erns bejeën in sy eerlike verslag van sy kontak met hierdie vroue. Dit is egter duidelik dat die protagoniste in sowel *Kontrei* as *Man-Bitch* gereeld gebruik maak van die seksuele dienste van vroue wat as migrante na Suid-Afrika kom om hulle armoedige omstandighede te ontvlug (sien ook Koen, 2004: 87). 'n Verdere etiese kwessie in *Kontrei* is Kleinboer se versuim om sy lewensmaat, Lungi, in te lig dat hy in sy boek, sonder die gebruik van enige skuilname, intieme besonderhede oor haar bekend gemaak het soos onder meer haar MIV-status (Von Meck, 2006: 9 en Malan, 2004: 16). In *Kontrei* gee Kleinboer se verteller selfs te kenne dat sy narratief 'n vorm van vergelding is vir Lungi se langdurige besoeke aan kroeë wat gereeld tot konflik in hulle verhouding lei: "My revenge will be to fuck around and to WRITE about it!" (35).

[13] Ismail Farouk, 'n stedelike geograaf en maker van onder meer die kort film *Yeoville* (2004), wys op nuwe faktore wat 'n invloed op stedelike identiteite in Suid-Afrika het en wat die geykte rassediskoers oorskry: "I think the effects of apartheid are very important to recognise, but you should keep an eye on the current issues: the forces

of globalisation and the race to realign the city in the hierarchy of the global economy. In my view, the country's neo-liberal policies are far more damaging – we think we are free but we really are not. People are still hung up on racial politics and are not recognising the endangered vibrancy of Jo'burg street life in the face of the enforced privatised city" (Farouk aangehaal deur Krouse, 2006: 2).

[14] Daar is egter diegene wat bedenkinge het oor die geslaagdheid van 'n identiteitsoeke wat histories gestigmatiseerde praktyke soos die seksuele uitbuiting van prostitute en die erotiese objektivering van die swart vroulike liggaam deur wit mans as vertrekpunt neem. Hoewel Rebekah Kendal (2006) verwag dat *Kontrei* 'n seminale werk van die postapartheid literatuur in Suid-Afrika sal wees, is sy nietemin krities oor die verteller se erotisering van die swart vroulike liggaam en sy skryf: "His attempts at redefining himself by inscribing himself in and on the bodies of black women is ultimately futile".

Riglyne vir outeurs:

Manuskripte vir T.N&A *bestaan uit die volgende onderdele:*

- U naam, adres, telefoon, faks-nommer en e-pos adres op 'n afsonderlike bladsy.
- 'n Uitdruk van die artikel (in drievoud).
- Genommerde illustrasies, indien benodig, met duidelike aanduiding van waar hulle in die teks geplaas moet word.

Aanwysings vir die artikel self:

- Bydraes kan in Afrikaans, Nederlands, Duits of Engels geskryf word.
- Gebruik die geldende spelling van hierdie tale.
- Na die titel van die artikel volg 'n samevatting van maksimaal 150 woorde. Die samevatting behoort in Afrikaans of Nederlands te wees indien die artikel in Duits of Engels geskryf is.
- Moenie afkortings gebruik nie (skryf "onder meer", nie "o.m." nie).
- Laat die eerste reël van 'n paragraaf inspring, behalwe na 'n opskrif.
- Laat langer aanhalings inspring, en onderskei hulle deur middel van witreëls van die res van die teks.
- Verwys na notas met behulp van syfers in boskrif.
- Gebruik by aanhalings dubbele aanhalingstekens (" ") behalwe by aanhalings binne aanhalings (' ').
- By aanhalings val die leesteken slegs binne die aanhalingstekens wanneer dit deel vorm van die aanhaling.
- Die publikasies waarna in die artikel verwys word, verskyn agteraan in 'n bibliografie.
- Gebruik by voorkeur die Harvard-sisteem van titelbeskrywing en verwysing:
  - Verwysings in die teks word aangedui deur die name van outeur(s), jaar van publikasie en bladsynommer(s) tussen hakies te plaas. Byvoorbeeld: (Lijphart-Bezuidenhout 1984: 40-42).
  - Titelbeskrywing in die bibliografie aan die einde van die artikel (titels in alfabetiese en kronologiese volgorde):
    Groeneboer, Kees. 1993. *Weg tot het Westen: het Nederlands voor Indië: een taalpolitieke geschiedenis*. Leiden: KITLV Uitgeverij.
    Lijphart-Bezuidenhout, Tr. 1984. Thomas François Burgers – *Toneelen. Tijdschrift voor Nederlands en Afrikaans*, 2 (1): 38-56.

Disket:

- Lewer 'n disket in met die definitiewe teks van die artikel; dit wil sê, nadat enige kritiek verwerk is.
- Skryf die naam van die gebruikte woordverwerkingspakket op die disket. T.N&A gee voorkeur aan die Richtext (RTF) formaat. Ander formate sal sover moontlik konverteer word, maar latere versies van *Microsoft Word* is weens die gevaar van virusbesmetting minder wenslik.
- Hou 'n oorspronklike kopie.

Redaksionele beleid:

Alle bydraes word anoniem op geskiktheid vir publikasie beoordeel deur ten minste twee beoordelaars, onafhanklik van die redaksie van T.N&A. Die kopiereg van artikels gepubliseer in T.N&A berus by die redaksie. Menings wat in T.N&A uitgespreek word, hoef nie noodwendig deur die redaksie gedeel te word nie.

Andries Gouws, *Ontbyttafel* (34 X 38 cm) 2003.
Olie op doek. Versameling prof. Paul Cilliers, Stellenbosch.
Andries Gouws is 'n kunstenaar en filosoof wat in Durban woon.
Sy skilderye kan op sy webwerf www.andriesgouws.com besigtig word.

T.N&A

Redactioneel 125

Volstrekt herkenbaar. Ironisch realisme, autobiografisch schrijven en feminisme in de jaren zeventig
Sander Bax 129

Deugnieten en leugenaars. Seksuele initiatie in Vlaams proza
Elke Brems 145

Autobiografisch schrijven in recente dichtbundels. Strategieën van expliciete zelfreferentie en ontkenning
Odile Heynders 159

Retrospectieve teleologie en seksuele identiteit: de "autobiografische vertelwijze" in *Dubbelliefde*
Andrea Lion 170

Achterbergs autobiografie
Maaike Meijer 184

Konfrontasie en vergifnis: 'n Outobiografiese lesing van *Boesman my seun* deur Deon Opperman
Hennie van Coller en Anthea van Jaarsveld 206

Wit mans, swart vroue: *Man-Bitch* van Johan van Wyk (2001) en *Kontrei* van Kleinboer (2003) as seksuele outobiografieë
Andries Visagie 225