

# De vrouw bij Kellendonk

Het effect van de representatie van vrouwen in  
*Mystiek lichaam*



Beeld uit *Superman: The Animated Series* (1996-2000)

Auteur: Anniek Wennekes  
Studentnummer: s1054902  
E-mailadres: ajwennekes@live.nl  
Scriptiebegeleider: Prof. dr. Yra van Dijk  
Tweede lezer: Dr. Bram Ieven  
MA-scriptie Neerlandistiek/Moderne letterkunde  
Universiteit Leiden  
18 maart 2016

## **Inhoudsopgave**

<u>Voorwoord</u>	<u>p. 3</u>
<u>Inleiding</u>	<u>p. 4</u>
<u>1. Theoretisch kader: naar een model van representaties</u>	<u>p. 6</u>
1.1. Inleiding: kritische discoursanalyse	<u>p. 6</u>
1.2. Het selectieproces analyseren: verhaaltechnische elementen	<u>p. 9</u>
1.3. Constructie van gegenderde discoursen	<u>p. 12</u>
1.4. Intertekstualiteit	<u>p. 14</u>
1.5. Kritisch discours: de tweede feministische golf en het postmodernisme	<u>p. 16</u>
<u>2. Analyse <i>Mystiek lichaam</i>: verhaalanalyse</u>	<u>p. 22</u>
2.1. Perspectief en vertelsituatie	<u>p. 23</u>
2.2. Personages	<u>p. 25</u>
<u>3. Analyse <i>Mystiek lichaam</i>: constructie van (gegenderde) discoursen</u>	<u>p. 31</u>
3.1. Discoursen	<u>p. 31</u>
3.2. Talige elementen	<u>p. 34</u>
<u>4. Analyse <i>Mystiek lichaam</i>: intertekstualiteit</u>	<u>p. 39</u>
<u>Conclusie</u>	<u>p. 44</u>
<u>Bronvermelding</u>	<u>p. 46</u>

## Voorwoord

In 2015 was het 25 jaar geleden dat Frans Kellendonk overleed. 2015 werd naar aanleiding van zijn vijftienvigste sterfdag uitgeroepen tot Kellendonk-jaar<sup>1</sup>. Verschillende activiteiten vonden plaats en diverse publicaties verschenen. Onder die publicaties bevond zich bijvoorbeeld een herverschijsning van Kellendonks *Verzameld werk*. Ook verscheen *De brieven*, een bundel van de brieven die Kellendonk schreef. Verder werd er op 18 juni in Leiden een symposium georganiseerd over het werk van Kellendonk. Dit symposium vormde ook de afsluiting van een vak dat ik op dat moment volgde aan de Universiteit Leiden, *Intertekstualiteit: Frans Kellendonk en andersheid*. Tijdens deze cursus onder leiding van Yra van Dijk onderzochten we onder andere hoe de stemmen van maatschappelijke 'anderen' (zoals homoseksuelen of immigranten) werden gehoord en verwoord in Kellendonks oeuvre<sup>2</sup>. Bij het lezen van secundaire literatuur over Kellendonks oeuvre viel ons op dat er vaak weinig aandacht werd besteed aan zijn vrouwelijke personages, maar ook hoe betekenisvol juist die vrouwelijke personages waren. Van Dijk schreef hierover al eerder een artikel voor *NRCboeken*, waarin ze er bijvoorbeeld op wijst dat vrouwen bij Kellendonk vrijwel altijd zwanger zijn (2010). Met deze scriptie wil ik de rol van vrouwen in Kellendonks oeuvre verder onderzoeken en hoop ik aan te tonen dat het gebrek aan aandacht voor Kellendonks vrouwelijke personages misplaatst is.

---

<sup>1</sup> Bron: <<http://kellendonkfonds.nl/>>. Laatst geraadpleegd op 20-02-2016.

<sup>2</sup> Zie verder: <<https://studiegids.leidenuniv.nl/courses/show/42757/intertekstualiteit-frans-kellendonk-en-andersheid>>.

## Inleiding

Frans Kellendonk (1951-1990) is bekend als vertaler van Engelse literatuur en als redacteur van *De Revisor*, maar vooral als schrijver. In 1977 verscheen de verhalenbundel *Bouwval*, die voor de jonge schrijver een onmiddellijk succes betekende. Er volgden verschillende romans en korte verhalen. In 1986 verscheen zijn bekendste roman *Mystiek lichaam*. Die roman veroorzaakte veel controverse, omdat Kellendonk naar aanleiding van de roman beschuldigd werd van antisemitisme en homohaat. Al snel kregen de critici die erop wezen dat uitspraken in een roman niet automatisch de auteur toebehoren, de overhand. Een jaar na de publicatie behoorde 'de affaire *Mystiek lichaam*' al tot het verleden en werd de roman bekroond met de F. Bordewijkprijs (Melissen 1993, p. 858). In zijn dankwoord zei Kellendonk dat hiermee 'een onverdachte, gezaghebbende punt [is] gezet achter de hysterische ontvangst die het boek vorig jaar is bereid' (p. 858). Op 15 februari 1990 overleed hij in Amsterdam aan de gevolgen van aids.

Behalve van antisemitisme en homohaat beschuldigten critici Kellendonk er ook van dat hij de vrouw als soort verheerlijkte in *Mystiek lichaam* (Van Alphen 1991, p. 34). In de roman wordt een scherpe tegenstelling gecreëerd tussen man en vrouw. Wetenschap, handel en kunst worden daarbij gerekend tot 'de mannelijke waanwereld' en vervolgens weggezet als 'allemaal baarmoedernijd' (*Mystiek lichaam*, p. 388<sup>3</sup>). Een van de hoofdpersonages in *Mystiek lichaam* bestempeld de zwangerschap van zijn zus als een biologische terreurdaad, waarna hij vaststelt dat hij daar met 'zijn kunstleven niet echt bestand tegen [is]' (p. 359). Toch prijst hij zichzelf als homoseksueel gelukkig, dat hij zijn vijand 'de vrouw', die hij aanduidt als Sooperwooman, bij de eerste gelegenheid al de rug had toegekeerd (p. 359). Wat is de betekenis van de tegenstelling die gecreëerd wordt tussen vrouwen aan de ene kant en kunst, wetenschap en handel aan de andere kant? En algemener: wat is de rol van vrouwen in de roman *Mystiek lichaam*? Die vragen probeer ik met deze scriptie te beantwoorden, om uiteindelijk tot een antwoord op mijn onderzoeksvraag te komen: *Wat is het effect van de representatie van vrouwen in de roman Mystiek lichaam?*

Ik maak bij dit onderzoek gebruik van een model dat in 2007 is opgesteld door Sanna Lehtonen voor het toepassen van kritische discoursanalyse op fictie. Voor dit model heb ik ten eerste gekozen vanwege zijn veelzijdigheid: het model combineert verhaalanalyse met discoursanalyse en intertekstualiteitstheorie, en besteedt bovendien aandacht aan verschillende contexten. Die veelzijdigheid spreekt me met name aan omdat *Mystiek lichaam* een complexe roman is waarin intertekstualiteit een grote rol speelt. Bovendien is de historische context – vooral de tweede feministische golf – voor mijn onderzoek van belang. Ten tweede heeft kritische discoursanalyse goede diensten bewezen bij het analyseren van stemmen van minderheden en vrouwen (Lehtonen 2007, p. 4-8).

In het eerste hoofdstuk van deze scriptie zal ik verder ingaan op dit model voor feministische kritische discoursanalyse en zijn theoretische achtergronden en toepassingen. De deelvragen die ik in hoofdstuk 1 beantwoord luiden: *Wat is (feministische) kritische discoursanalyse en hoe wordt het toegepast op fictie?* Verder zal ik in het laatste deel van hoofdstuk 1 ook ingaan op de maatschappelijke en literair-historische context van de roman *Mystiek lichaam*.

---

<sup>3</sup> Paginanummers verwijzen naar *Het complete werk* (1993), p. 291-451.

In de hoofdstukken 2 tot en met 4 worden vervolgens de verschillende onderdelen van het model voor kritische discoursanalyse toegepast op de roman *Mystiek lichaam*. In hoofdstuk 2 is dat het onderdeel verhaalanalyse, waarbij ik inga op perspectief en personages. De volgende deelvragen komen in hoofdstuk 2 aan bod: *Hoe ziet de vertelsituatie eruit? Welke personages zijn er? Met welke gebeurtenissen en personages zijn zij verbonden en in welke rol? Welke associaties wekken hun uiterlijk en kleding op?*

In hoofdstuk 3 ga ik vervolgens in op de constructie van (eventueel gegenderde) discoursen. In het eerste deel van hoofdstuk 3 behandel ik de verschillende discoursen in de roman en verschillende visies daarop, waarna ik in het tweede deel analyseer hoe die discoursen talig opgebouwd worden. De deelvragen die bij het eerste deel horen luiden als volgt: *Welke gegenderde discoursen kan men onderscheiden? Is er ook sprake van een subversief discours? Komen er oppositionele perspectieven op gender naar voren in de roman?* In het tweede deel ga ik in op de volgende vragen: *Welke talige elementen dragen bij aan een eventueel gegenderd discours? Welke werkwoorden worden gebruikt om uitingen of denkprocessen te beschrijven? Zijn er opvallende terugkerende of eenmalige lexicalementen?*

In hoofdstuk 4 behandel ik de verschillende intertekstuele verwijzingen in de roman, die ik indeel in drie categorieën: genreconventies, cultuurteksten en directe verwijzingen. De vragen die ik daarbij stel zijn deze: *Is er sprake van gegenderde genreconventies? Wordt er verwezen naar andere (cultuur)teksten?*

In de conclusie van deze scriptie zal ik vervolgens het effect van de onderzochte representaties proberen vast te stellen. Ook zal ik reflecteren op de gebruikte methode: waar bewees deze goede diensten en waar schoot het model tekort?

## **1. Theoretisch kader. Naar een model van representaties**

### **1.1. Inleiding: kritische discoursanalyse**

Sanna Lehtonen (2007) heeft een model opgesteld om gender te analyseren in fictie door middel van kritische discoursanalyse (KDA). Ik ga van dit model gebruik maken om onderzoek te doen naar de representaties van vrouwen in het werk van Frans Kellendonk. Het model maakt onderscheid tussen een inhoudelijke analyse, een discoursanalyse en een intertekstualiteitanalyse. Deze drie stappen zal ik hieronder toelichten. Verder zal ik aandacht besteden aan de theoretische achtergronden van het model en met een voorbeeld toelichten hoe feministische kritische discoursanalyse tot nu toe toegepast is op fictie. De vraag die ik in dit hoofdstuk probeer te beantwoorden luidt: *Wat is (feministische) kritische discoursanalyse en hoe wordt het toegepast op fictie?*

Ik zal eerst ingaan op de achtergronden van KDA en feministische KDA, waarna ik vervolgens met het model voor de toepassing ervan op fictie van Sanna Lehtonen. In 1.2 behandel ik vervolgens de eerste stap van haar model: het selectieproces analyseren. In 1.3 ga ik verder met stap 2, representaties van spreken en denken. In 1.4 wordt aandacht besteed aan intertekstualiteit. In 1.5 besteed ik aandacht aan zowel de maatschappelijke als de literair-historische context. Ik ga eerst in op de context van de tweede feministische golf en vervolgens behandel ik de postmoderne kenmerken in Kellendonks werk en het effect dat daarvan uitgaat met betrekking tot de status van de representaties in zijn romans.

#### **Kritische discoursanalyse**

Wat is kritische discoursanalyse? Kritische discoursanalyse maakt een sociale en linguïstische analyse van discours mogelijk, door te concentreren op wat er wordt gezegd en wat er wordt gerepresenteerd, maar ook op de manier waarop dingen gerepresenteerd worden door taal. Kritische discoursanalyse heeft een interdisciplinair perspectief. Het bevindt zich tussen sociale en culturele theorie aan de ene kant, en linguïstische modellen aan de andere kant, en erkent dat een tekstanalyse alleen niet voldoende is voor een discoursanalyse (Lehtonen 2007, p. 4).

Kritische discoursanalyse is ontwikkeld door onder andere Norman Fairclough en Teun van Dijk. Zij waren niet in de eerste plaats gericht op gender, maar eerder op rassenkwesties. Zij wilden bijvoorbeeld onderzoeken hoe minderheden gerepresenteerd werden in nieuwsberichten en richtten zich dus over het algemeen niet op fictie. Onder andere Jane Sunderland (2004) en Ruthann Mayes-Elma (2003) hebben (feministische) kritische discoursanalyse wel toegepast op fictie. Zij benadrukken dat fictie bepaalde kenmerken heeft die meegenomen moeten worden in een linguïstische analyse. Deze kenmerken zijn bijvoorbeeld perspectief, ironie, satire en humor en fantastische elementen (Sunderland, 2004). Mayes-Elma noemt als foci voor analyse: sociale constructie van gender, sociale constructie van identiteit, het creëren van een eigen identiteit en het zijn van 'de ander'. Ik kom later in dit hoofdstuk nog op zowel Sunderland (2004) als Mayes-Elma (2003) terug.

Kritische discoursanalyse is gebaseerd op het denken van Michel Foucault over de relatie tussen representatie en werkelijkheid en de macht van taal<sup>4</sup>. Foucault stelde al in de jaren zestig dat de relatie tussen kennis en macht (en de manier waarop macht kennis produceert) zich manifesteert in de vorm van een discours. Een discours definieert hij als een wijze van omgaan met onderwerpen, concepten, uitspraken en opvattingen (Franssen en Besser 2013, p. 176). Een discoursanalyse kan inzichtelijk maken dat het discours maatschappelijke praktijken aanstuurt. Datgene wat door het discours als waarheid wordt gepresenteerd is richtinggevend voor de sociale en economische praktijk. Foucault concludeert op grond van deze relatie tussen kennis en macht dat er geen waarheid (of wereld) bestaat buiten het discours (Franssen en Besser 2013, p. 177-178). Maaike Meijer omschrijft het denken van Foucault over representatie en werkelijkheid als volgt (1996, p. 103): 'Representatie spiegelt geen werkelijkheid, maar scheidt er een, omdat zij ons de werkelijkheid op een bepaalde wijze doet zien.'

Fairclough gaat uit van Foucaults (poststructuralistische) taalidee. Zijn belangrijkste conclusie hieruit is dat bepaalde discoursen bijdragen aan het creëren en reproduceren van oneerlijke machtsrelaties tussen sociale groepen (1989, p. 12). Vandaar ook het kritische in kritische discoursanalyse: de methode probeert door middel van *discourskritiek* sociale verandering te bewerkstelligen (Lehtonen 2007, p. 5). Het proces van het ontmaskeren van de ideologie achter een bepaald taalgebruik wordt demystificatie of denaturalisatie genoemd (p. 4).

### *Gender*

Ik gebruik in mijn onderzoek feministische kritische discoursanalyse om representaties van vrouwen in het werk van Frans Kellendonk te onderzoeken. Feministische KDA is erop gericht de verbanden tussen gender, macht en taal te onderzoeken. Gender staat hierbij voor de sociaal-culturele aspecten van het man- of vrouw-zijn. Jane Sunderland en Lia Litosseliti (2002), waar Lehtonen (2007) zich op baseert, omschrijven gender als een *act*, een performance, waarmee de performer zijn identiteit uitdrukt (*indexing identity*, p. 26). Het idee van gender als een *act*, komt van Judith Butler, die ook het begrip *gender performativity* muntte (Butler, 1990a). Butlers genderbegrip houdt in dat gender geen verband houdt met 'waarheden' of wetten over het lichaam, maar strikt ideologisch en conventioneel is: 'The act that one does, the act that one performs, is, in a sense, an act that has been going on before one arrived on the scene. Hence, gender is an act which has been rehearsed, much as a script survives the particular actors who make use of it, but which requires individual actors in order to be actualized and reproduced as reality once again' (Butler 1990b, p. 272). Een gevolgtrekking hiervan, is dat *drag* niet anders is dan elke uiting van gender, aangezien elke uiting van gender in feite 'scripted, rehearsed, and performed' is (Butler 1990a, p. 133).

### *Feministische kritische discoursanalyse*

Feministische KDA heeft zich als doel gesteld om aan te tonen dat bepaalde aannames over gender, die schuilgaan achter een bepaald taalgebruik (discours), ideologisch zijn. Gender wordt hierbij niet gezien als enkel een product van discours, maar feministische

---

<sup>4</sup> Fairclough noemt ook Pierre Bourdieu en Jürgen Habermas als sociale wetenschappers die het toenemende belang van taal in verband met macht en ideologie onderstrepen in hun theorieën (1989, p. 2-3).

discoursanalisten richten zich wel voornamelijk op hoe (ongelijkheid als gevolg van) gender door discours geproduceerd wordt. De analyse richt zich dan ook op representaties van gender en gegenderde machtsrelaties in specifieke teksten en in hun specifieke contexten (Lehtonen 2007, p. 5). Gender is hier geen individueel of sociaal attribuut, maar een gecontextualiseerde en veranderlijke reeks gedragingen (Sunderland en Litosseliti 2002, p. 31).

#### *Onderzoek naar genderrepresentatie*

Hierboven ging ik al in op één van de bronnen waar Lehtonen haar model op baseert, een boek van Sunderland en Litosseliti uit 2002, *Gender identity and discourse analysis: Theoretical and empirical considerations*. Sunderland en Litosseliti gaan hierin uit van Butlers genderbegrip en baseren hierop hun uitgangspunten voor onderzoek naar genderrepresentatie. Gender aanduiden als de verschillen tussen mannen en vrouwen, is onproductief en conservatief, stellen zij. De focus van onderzoek naar genderrepresentatie moet liggen op de doorlopende constructie van mannelijke en vrouwelijke identiteiten bij individuen van hetzelfde geslacht, menen zij: 'discoursal shaping of gendered identities and relations' (p. 1-2). Gender(identiteit) is namelijk meervoudig, veranderlijk en wordt gedeeltelijk gevormd door taal. Bovenal is gender variabel: wat het betekent om een man of een vrouw te zijn, verandert iedere generatie, en verschilt voor zowel etnische en religieuze groepen als tussen verschillende sociale klassen (p. 6).

#### **Naar een model van representaties**

Sanna Lehtonen heeft een model opgesteld voor het toepassen van feministische KDA op fictie. Dit model combineert hulpmiddelen voor narratieve en linguïstische analyse. Het model van Lehtonen bestaat uit drie stappen om tot een analyse van representatie te komen. Bij stap één (inhoudelijke analyse) wordt aandacht besteed aan het selectieproces dat aan het vertellen vooraf gaat: wat wordt gezegd, wat geïmpliceerd en wat verzwegen. Bij stap twee kijkt men naar representaties van spreken en denken. Hierbij analyseert men de verschillende stemmen die gegenderde discoursen en representaties van gender construeren, waaronder de vertellersstem. Er wordt (wanneer relevant) aandacht besteed aan lexicale keuzes en syntactische structuren. Bij stap drie kijkt men naar intertekstuele elementen die bijdragen aan gegenderde discoursen. Hieronder vallen ook genreconventies en stereotiepe situaties en personages (2007, p. 8).

De eerste twee stappen in het model van Lehtonen vormen een onderverdeling die ook wordt gemaakt in verscheidene handboeken over het analyseren van fictie. Deze stappen maken namelijk onderscheid tussen wat er wordt gezegd en hoe dat gezegd wordt. Het handboek *Story and discourse. Narrative Structure in Fiction and Film* (Chatman, 1978) maakt ook dit onderscheid tussen *story* en *discourse*, oftewel: wat wordt gezegd en hoe (*A what and a way*, p. 9). Ook het handboek *Telling stories* (Cohan en Shires, 1988) maakt onderscheid tussen *story* en *narration*. Het eerste definiëren zij als *the organisation of events* en het tweede als *the organisation of their telling* (p. 53). Deze indeling gaat terug op de Russische formalisten, die in de 20<sup>e</sup> eeuw onderscheid maakten tussen *fabula* en *sjuzhet*, en onder andere Roland Barthes, die onderscheid maakte tussen *histoire* and *discours* (Toolan 2006, p. 460).



Het model van Lehtonen brengt ons niet zozeer een nieuwe methode, maar is wel vernieuwend in zijn veelzijdigheid en doelstelling, zoals zij zelf al aangeeft (2007, p. 3). Het model combineert namelijk een verfijnd beeld van gender, gebaseerd op feministische theorie (Butler), met concepten als polyfonie en dialogisme (waar ik op inga in hoofdstuk 1.4., bij intertekstualiteit) en besteedt bovendien aandacht aan de culturele en historische context (hier besteed ik aandacht aan in 1.5.).

Intertekstualiteit en context staan ook centraal bij Maaïke Meijer (1996), die eveneens vanuit een feministisch perspectief representatie analyseert. Zij analyseert niet alleen representaties in literatuur maar ook onder andere reclame-uitingen, en maakt daarbij gebruik van traditionele poëzie-interpretatie (p. 10). Zij besteedt ook aandacht aan verschillende onderdelen die Lehtonen in haar model heeft opgenomen, zoals verhaalttheorie en feministische reacties hierop (p. 11-12, 50) en verschillende aspecten van intertekstualiteit (onder andere geseksueerde (gegenderde) genres, p. 48). Ik kom later in dit hoofdstuk terug op het werk van Meijer. Verder maak ik bij mijn analyse van *Mystiek lichaam* gebruik van haar intertekstualiteitopvatting, die onder andere het begrip cultuurtekst omvat.

## **1.2. Het selectieproces analyseren: verhaaltechnische elementen**

Zoals ik hierboven al opmerkte, wordt het onderscheid tussen verhaal en discours dat Lehtonen maakt, in meerdere handboeken gemaakt, bijvoorbeeld door Chatman (1978), Bal (1985) en Cohan en Shires (1988). Een verhaal (*narrative*) is een ordening van gebeurtenissen en staat los van zijn vertelling (*narration*). Een verhaal kan bijvoorbeeld tot uitdrukking worden gebracht in film, op het theater of in boekvorm, maar het verhaal blijft hetzelfde. Mieke Bal (2009, p. 5) gebruikt hiervoor het aan de Russische formalisten ontleende begrip *fabula*, dat ze definieert als een reeks logisch en chronologisch gerelateerde gebeurtenissen, die veroorzaakt of ervaren worden door actoren.

In dit deelhoofdstuk besteed ik vooral aandacht aan verhaaltechnische elementen en dus niet zozeer aan discours. Ook bij Lehtonen (2007) is de eerste stap in haar model voor feministische KDA een inhoudelijke analyse (een verhaalanalyse). Verhaalanalyse bestaat uit bepaalde vaste onderdelen, zoals tijd, ruimte, personages, verloop en motieven en thema's. Vanuit feministische theorie is er kritiek op deze methode, vooral omdat er in analyses volgens deze methode vaak geen aandacht besteed wordt aan gender. Bovendien zijn de verhalen die de fundering voor deze methode vormen voornamelijk mannenteksten; zo wordt de mannelijke tekst tot universeel verheven, stelt Susan Lanser (1986, p. 346). Toch ziet zij winst in een samenwerking tussen feministische- en verhaalttheorie voor een feministische en kritische analyse van fictie. Ze citeert met instemming Mieke Bal (p. 346): 'The use of formally adequate and precise tools is not interesting in itself, but it can clarify other, very relevant issues and provide insights which otherwise remain vague'. Verhaalttheorie kan dus als instrument dienen bij een feministische analyse. Daarom zal ik hieronder kort aandacht besteden aan een aantal verhaaltechnische elementen, namelijk gebeurtenissen, personages en plot. Ik zal eerst de structuralistische opvattingen uiteenzetten, voor ik de feministische kritiek hierop toelicht.

## Gebeurtenissen en handelingen

De gebeurtenissen die samen een verhaal vormen, zijn niet geïsoleerd, maar maken deel uit van een reeks (*sequence*, Cohan en Shires, p. 54). Gebeurtenissen functioneren binnen een reeks als *kernels* of *satellites*, dat wil zeggen: ze veranderen of behouden de status quo. *Kernels* kunnen in tegenstelling tot *satellites* niet weggelaten of verplaatst worden, aangezien ze 'het skelet van het verhaal' vormen (Chatman, p. 54). Beide typen gebeurtenissen kunnen syntagmatisch of paradigmatisch aan elkaar gerelateerd zijn. Een syntagmatische structuur rangschikt gebeurtenissen volgens hun nabijheid (ten opzichte van hun plaatsing in een reeks). Paradigmatische gebeurtenisgroepen zijn gebaseerd op gelijkheid, wat betreft type, locatie of actoren (Cohan en Shires, p. 67).

Voor een analyse van gender kan het onderscheid tussen *kernels* en *satellites* interessant zijn. Onder andere Ruthann Mayes-Elma (2003) maakt van dit onderscheid gebruik om de representatie van vrouwen kritisch te duiden. Zij merkte op dat in *Harry Potter and the Sorcerer's Stone* vrouwelijke personages vooral 'ingrijpen' om de status quo te behouden, in tegenstelling tot de mannelijke personages, die juist met verandering in verband werden gebracht. In dit verhaal worden mannelijke personages dus in verband gebracht met *kernels*, terwijl vrouwen eerder actoren zijn bij *satellite*-gebeurtenissen. Omdat het onderzoek van Mayes-Elma een voorbeeld is van zowel toepassing van feministische KDA op fictie en een inhoudelijke analyse ga ik er hieronder verder op in.

### Voorbeeld van een inhoudelijke analyse

Mayes-Elma (2003) heeft feministische KDA toegepast op fictie en besteedde in haar analyse vooral aandacht aan handelingen. Zij deed onderzoek naar *women's agency* in *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*. Zij verdeelt *agency* in vier categorieën: identiteit door attitude, identiteit door stem, weerstand door attitude en weerstand door stem (p. 60). Onder 'stem' verstaat ze het gesproken en geschreven woord, maar ook het uiterlijk (p. 63). Per categorie bekijkt ze welke vrouwelijke personages hier uiting aan geven, hoe vaak, en op welke manier. Mayes-Elma concludeert dat de weerstand die vrouwen bieden tegen een bepaald standpunt steeds erg beperkt is: wanneer vrouwelijke personages ergens tegen in opstand komen, zeggen ze er maximaal één keer iets van, om zich er vervolgens bij neer te leggen. Dit verklaart ze als volgt: "This is consistent with the traditional or stereotypic construction of woman; society "permits" women to resist and question but only up to a certain point, they are not to cross an undescribed and invisible line that has been "drawn" by society." (p. 88)

Mayes-Elma merkt ook op dat vaak wanneer een vrouwelijk personage macht uitoefent, dat gebeurt om de status quo te behouden, om te zorgen dat regels worden nageleefd. Het is interessant dat juist dát, het behouden van de status quo, ervoor zorgt dat vrouwen tot 'ander' verworden, stelt zij (p. 91): ze onderhouden een patriarchaal systeem waarin zij zelf buitenstaander zijn. Mayes-Elma verwijst naar Michel Foucault (p. 91), die 'de ander' definieert als datgene, wat door het dominante discours als afwijkend wordt gezien. Het is iets wat je verondersteld wordt niet te willen zijn, in dit geval: bezorgd om de regels van de institutie.

## Plot

Feministische verhaalanalyse identificeert dus op het gebied van plot verschillen die gebaseerd zijn op gender. Peter Brooks (1984, geciteerd door Ruth Page 2003, p. 45) zet

bijvoorbeeld ambitie tegenover geduld (lijdzzaamheid, *endurance*) als typisch mannelijke en typisch vrouwelijke plotstructuren. Typisch vrouwelijke plots kunnen gekarakteriseerd worden als niet-lineair, repetitief en omslachtig, stelt Page (2003, p. 45), en staan lijnrecht tegenover “the normative’ patterns of the action-centred, teleologically focused progression of the so-called ‘male plot’”. De bestaande modellen voor gebeurtenissen en protagonisten zijn dan ook mannelijk georiënteerd, stelt Lanser (1986, p. 356). Deze teksten zijn gebaseerd op mannenteksten, die opgevat zijn als universeel: ze gaan uit van macht, mogelijkheden en haalbare doelen, die in de werkelijkheid van vrouwenteksten vaak ontbreken. Josephine Donovan (1984) stelt dat de klassieke opvatting van wat plot is, wellicht niet correspondeert met de ‘traditionele vrouwelijke ervaring’ (als huisvrouw, p. 105) en wijst op het statische, repetitieve en niet-progressieve karakter van huishoudelijk werk (p. 102). Zij citeert Kathryn Rabuzzi (1982), die het wachten, ‘a holding attitude’, ziet als een aspect van de ervaring van de traditionele vrouw. Zij zet de archetypische ervaring van de traditionele, aan huis gebonden vrouw, tegenover ‘the primary male mode of questing’ en constateert dat ‘both history and story, traditionally so full of quests as to be virtually synonymous with them, may not be formally appropriate to express traditional feminine experience’ (p. 104, 105).

### **Personages**

Een plot plaatst een personage in verband met een reeks gebeurtenissen. Deze verbanden bepalen de functies die de personages vervullen. De structuralist Algirdas Greimas heeft een model opgesteld, dat hun relatie tot het doel (de gebeurtenis) representeert. Personages kunnen hierin direct of indirect verband houden met de gebeurtenissen in een verhaal. Bij een direct verband, zijn personages subject of object. Bij een indirect verband, zijn ze zender, ontvanger, tegenstander of helper. De zender brengt de gebeurtenissen op gang of maakt ze mogelijk, terwijl de ontvanger ze registreert ofwel ervan profiteert. De tegenstander belemmert of vertraagt een gebeurtenis door hem tegen te werken of met hem te concurreren. De helper steunt of assisteert het subject (Cohan en Shires 1988, p. 69). Maaïke Meijer merkt op dat in het model van Greimas het subject over het algemeen mannelijk is, terwijl vrouwen helpers, tegenstanders, of te winnen objecten zijn (1996, p. 50). Zij citeert in dit verband Tessa de Lauretis, die het narratieve ziet als machinerie die sekse produceert. Bij een analyse van vrouwelijke representaties kan men zich ten eerste af vragen of er van deze vaste patronen afgeweken wordt of juist niet. Hier kom ik nog op terug in het volgende hoofdstuk.

Michael Toolan (2006) geeft aan dat het in complexere romans vaak de *details* van een karakterschets zijn, die interessant zijn voor lezers. Deze details kunnen achtergrondkennis activeren, die de lezer helpt een personage te duiden. Ook uiterlijke beschrijvingen van personages, bijvoorbeeld die van gezichten en kleding, zijn van betekenis. Ook al wijst men tegenwoordig verbanden tussen uiterlijk en innerlijk af, fysieke kenmerken zijn feiten, die individuen kunnen beperken en definiëren, stelt Toolan.

Van Boven en Dorleijn voegen toe dat het beeld van een personage (behalve door beschrijvingen van innerlijk en uiterlijk en weergave van handelingen) ook tot stand komt door weergave van gesprekken en gedachten van en over het personage in kwestie (2008, p. 300). Om al die gegevens systematisch te beschrijven, moeten allereerst de verschillende informatiekkanalen onderscheiden worden: de verteller, het personage zelf

en andere personages (2008, p. 300). Verder maken Van Boven en Dorleijn onderscheid tussen expliciete en impliciete informatie (p. 300). De verteller kan een beschrijving geven van het innerlijk of uiterlijk van een personage. Die beschrijving kan gepaard gaan met commentaar, waardoor de lezer naast een beeld ook een oordeel meekrijgt (p. 301). Bij zo'n expliciete beschrijving kan de verteller via tekenende, veelzeggende details van kleding, gedrag of spraak een bepaald beeld oproepen. Dat gebeurt bijvoorbeeld in verhalen met een ironische of satirische toon, stellen van Boven en Dorleijn (p. 302). Verder kan ook de naamgeving gebruikt worden als middel om een personage te karakteriseren. Dit komt ook voor in moderne romans, maar minder vaak en het gebeurt minder opzichtig (p. 303). Van impliciete informatie over een personage is sprake wanneer de lezer een beeld vormt over een personage op basis van handelingen (of een gebrek daaraan) of gesprekken en gedachten van personages.

Voor een analyse van vrouwelijke representaties is het dus van belang om te kijken naar de rollen die vrouwelijke personages vervullen: zijn zij direct of indirect betrokken en in welke rol? Hoe wordt hun uiterlijk beschreven en welke associaties roept dat op? Welke informatiekkanalen leveren welke informatie over vrouwelijke personages? Kan er betekenis aan hun namen toegekend worden?

### **1.3. Constructie van gegenderde discoursen**

De tweede stap in het model van Lehtonen behelst de verschillende stemmen die gegenderde discoursen of representaties van gender construeren (2007, p. 8). Dit houdt in: het analyseren van perspectief (van verteller en personages, focalisatie) en narratieve processen (vertellersstem, vertellersmodus en representaties van spreken en denken van personages). Ook de werkwoorden en zelfstandige naamwoorden die de processen en uitingen beschrijven kunnen van belang zijn.

#### **Discours**

Wat zijn discoursen? Jane Sunderland en Lia Litosseliti (2002), op wie Lehtonen zich baseert, onderscheiden meerdere definities. Vanuit het perspectief van ideologische, sociale theorie, is discours een vorm van taal, die gebruikt wordt om een aspect van realiteit te construeren vanuit een bepaald perspectief. Zij citeren Foucault, die in een interview (uit 1989) zei: 'I am not so interested in the formal possibilities offered by a system like language. Personally I am rather haunted by discourse, by the fact that particular words have been spoken; these events have functioned in relation to their original situation' (p. 9).

Hij noemt het *events*, omdat het gevolg ervan is dat er een bepaalde manier beschikbaar komt om ergens over te praten (Sunderland en Litosseliti 2002, p. 10). Discoursen zijn in deze optiek machtige instrumenten. Als voorbeeld noemen Sunderland en Litosseliti het 'male sexual drive' discours, dat evident is in uitspraken als 'she led me on', waarin vrouwen door hun kleding of gedrag verantwoordelijk gehouden worden voor aanranding. Dit discours heeft de potentiële macht om de identiteit van sommige vrouwen te beïnvloeden (p. 24).

## Gegenderde discoursen

Jane Sunderlands artikel 'Gendered discourses in children's literature' (2004) is een van de andere bronnen waar Lehtonen haar model op baseert; Sunderland paste daarin namelijk feministische KDA toe op fictie. Volgens Sunderland valt onder discours, behalve selectie ('what is stated and what is implied', 1.1), ook modus, perspectief, volgorde, context, intertekstualiteit en narratieve en receptieve processen (p. 59). Sunderland richt zich vooral op het ontmaskeren van gegenderde discoursen. Ze neemt sprookjes als voorbeeld, waarin ze meerdere gegenderde discoursen terugvindt, zoals: 'Some day my prince will come', 'Women as domestic', 'Active man/Passive woman', 'Women as beautiful or ugly', 'Women as jealous of other women', en 'Blissful heterosexuality = they lived happily ever after' (p. 62). Ze benadrukt dat er meerdere stemmen in een verhaal kunnen voorkomen, die elkaar ook tegen kunnen spreken. Sunderland verwerpt de onderverdeling van Sue Adler, die kinderboeken onderverdeelt in de categorieën 'non-sexist, anti-sexist and feminist' (p. 63). Een boek kan immers contrasterende visies laten zien. Bovendien kan onderdrukking en discriminatie zowel in feministische als seksistische fictie een onderwerp zijn. Gegenderde discoursen sluiten progressieve of feministische discoursen in hetzelfde boek niet uit, stelt Sunderland (p. 64). Met een feministisch discours bedoelt Sunderland dat er sprake is van verzet tegen patriarchale praktijken, dat die praktijken kritisch gepresenteerd worden, of dat een vrouw of meisje gerepresenteerd wordt op een progressieve manier ('counter-stereotypical', p. 71). Andere discoursen die Sunderland onderscheidt zijn androcentrische discoursen en subversieve discoursen. Androcentrische discoursen hebben 'de man' als norm: het verhaal wordt verteld of gefocaliseerd door enkel mannen en genderrepresentatie is dus gelimiteerd. Van een subversief discours is sprake wanneer genreconventies worden omgekeerd. Bijvoorbeeld wanneer in een detective de moord niet wordt opgelost, of wanneer in een sprookje niet de prinses, maar de draak gered moet worden.

Welke talige elementen kunnen bijdragen aan een gegenderd discours?

Sunderland en Litosseliti noemen terugkerende lexicale items (seksistisch taalgebruik), lexicale *afwezigheden* (wat afwezig is, maar logisch of kritisch gezien aanwezig had moeten zijn) en eenmalige woorden of zinnen die opvallen in een bepaalde context (2002, p. 22). Sunderland past deze analyse toe op literatuur over zwangerschap en opvoeding, en merkt op dat bepaalde (werk)woorden steeds voorkomen in combinatie met vaderschap, namelijk 'spelen', 'helpen', en 'plezier', terwijl deze nauwelijks in combinatie met moederschap voorkomen (2000, p. 256).

Wat betreft romans kan men de manier waarop het spreken en denken van vrouwelijke personages gerepresenteerd wordt analyseren. Welke werkwoorden worden gebruikt om uitingen of denkprocessen te beschrijven? Wie focaliseert? Wat doet de vertellersstem? Focalisatie en vertellersstem behandelt Lehtonen bij stap 2 van haar model, terwijl ik ze eerder onder verhaalanalyse (stap 1) zou scharen. Daarom behandel ik zelf focalisatie en vertellersstem in hoofdstuk 2, bij verhaalanalyse. Meijer besteedt ook aandacht aan narratologie en daarbij aan de begrippen vertelinstantie en focalisator (1996, p. 11). Elk verhaal wordt verteld door een vertelinstantie, namelijk door een van de personages of een stem daarbuiten. De visie van de vertelinstantie kleurt het verhaal altijd (p. 11). Meijer definieert focalisatie als de relatie tussen de visie en dat wat gezien wordt. Het subject van focalisatie is de vertelinstantie, die ook personages kan laten focaliseren. Ook kleurt focalisatie de visie op het object van focalisatie. De distributie van focalisatie bepaalt op deze manier wie de macht in het

verhaal heeft, stelt Meijer (p. 12), en daarom is het een onmisbaar begrip bij een analyse van genderrepresentatie.

#### 1.4. Intertekstualiteit

De laatste stap in Lehtonens model is het analyseren van de intertekstuele elementen die bijdragen aan een gegenderd discours. Intertekstualiteit kent meerdere facetten, die ik hieronder zal toelichten. Intertekstualiteit is een begrip dat is gemunt door Julia Kristeva. Zij baseerde zich op de ideeën van Mikhail Bakhtin, waaronder het dialogisme.

##### Dialogisme

Het dialogisme gaat ervan uit dat iedere taaluiting en iedere tekst een antwoord is op een andere taaluiting of tekst en dat iedere taaluiting of tekst op zijn beurt verwacht weer beantwoord te worden. Bakhtin ziet de dialoog als een intern gegeven van taal (Odile Heynders 2013, p. 70). Hij meent dat wanneer 'gesprekspartners' (op wie wordt gereageerd of op wiens antwoord wordt geanticipeerd) niet worden genoemd, er nog steeds sprake is van een 'verborgen dialoog'; en dat de aanwezigheid van 'gesprekspartners' alsnog mag worden verondersteld (Jeroen Jansen 2009, p. 7). Stephan Besser (2013, p. 115) noemt enkele voorbeelden van situaties waarin er sprake is van een verborgen dialoog: het anticiperen van sprekers of schrijvers op mogelijke tegenargumenten of verwachtingen van het publiek; het ironiseren of parodiëren van de inhoud of vorm van taaluitingen; het imiteren van het taalgebruik van een ander; of het aangaan van een discussie zonder dat (de argumenten van) een ander expliciet wordt (worden) gemaakt.

Dialogisme kan ook verwijzen naar intertekstualiteit binnen een tekst, wanneer meerdere tegenstrijdige stemmen de tekst meerduldig maken (*polyfonie*, zie hieronder). Julia Kristeva baseerde op dit idee van dialogisme het begrip intertekstualiteit. Zij stelt dat iedere tekst intertekstueel is: een tekst is namelijk geen opzichzelfstaand verschijnsel, maar bevindt zich altijd in een dialoog met andere teksten en de culturele context (Maarten De Pourcq en Carl De Strycker 2013, p. 17).

Meijer (1996) maakt wat betreft intertekstualiteit onderscheid tussen drie vormen. De eerste vorm betreft het genre: genres gaan gepaard met conventies over wat zowel inhoudelijk als vormelijk de tekst kenmerkt (p. 26). De tweede vorm van intertekstualiteit is het direct verwijzen naar andere teksten (p. 26). De derde vorm is die waarin een tekst een cultuurtekst herneemt. Meijer definieert een cultuurtekst als 'een patroon, een cultureel scenario dat zeer vele afzonderlijke culturele teksten doortrekt' (p. 56). Meijer noemt als voorbeeld van een cultuurtekst die van het stom maken van vrouwen. Zij citeert Helga Geyer-Ryan, die 'continuïteit [ziet] tussen de verhalen over vrouwen die worden verkracht, waarbij /waarna haar tong wordt uitgerukt, en de praktijken waarin het spreken van vrouwen wordt geridiculiseerd, bijvoorbeeld door het 'schel' en babbelziek te noemen' (p. 57).

Van welk belang is intertekstualiteit voor feministische KDA? Genreconventies kunnen gegenderd zijn. Lehtonen noemt als voorbeeld de queeste, die zich meestal ontvouwt rond mannelijke carrièrepatronen (2007, p. 8). Daarnaast stamt iedere stereotiepe representatie van vrouwen uit een bepaalde traditie en reageert hierop. Een voorbeeld hiervan noemt Ernst van Alphen (1991). In de roman *Mystiek lichaam*

(Kellendonk, 1986) wordt de tekst van een vrouwelijk personage interpunctieloos aan elkaar geregen. Zo'n uitbeelding van vrouwelijk taalgebruik is een typisch voorbeeld van mannelijk seksisme: om zichzelf als rationeel en logisch te zien, moeten aan 'de ander' tegenovergestelde kwaliteiten worden toegeschreven. Maar in de literatuur is deze 'vrouwelijke' taal een bekende kunstgreep geworden, die Kellendonk gebruikt om juist het mannelijke seksisme te parodiëren, stelt Van Alphen (1991, p. 36). Verder is het ook in de nauwe betekenis van het woord intertekstueel, aangezien de interpunctieloze vrouwentekst een directe verwijzing is naar de tekst van het personage Molly uit *Ulysses* van James Joyce.

## **Polyfonie**

Hierboven wees ik al op een andere betekenis van Bakhtins dialogisme, waarvan sprake is als meerdere tegenstrijdige stemmen de tekst meerduldig maken: polyfonie. Polyfonie is een begrip dat afkomstig is uit de muziektheorie en betekent letterlijk meerstemmigheid. Wat de term wil zeggen, is dat in een roman de auteur zichzelf niet tussen personage en lezer plaatst, maar personages juist laat botsen. Het lijkt alsof het boek geschreven is door verschillende personages, en niet slechts vanuit het standpunt van de schrijver. Zo maakt de lezer niet kennis met één, maar met meerdere interpretaties van de realiteit (Andrew Robinson, 2011). De polyfone roman is veelstemmig, omdat er meerdere personages aan het woord zijn, maar ook omdat er zich meerduldigheid in hun spreken voordoet. Heynders (2013) omschrijft dit verschijnsel als volgt: 'De roman orkestreert thema's en ideeën die worden beschreven met behulp van diverse *speech types* en stemmen'<sup>5</sup> (p. 67). Onder *speech types* worden individuele stemmen verstaan die sociale groepen vertegenwoordigen.

Heynders en Besser gebruiken in plaats van 'polyfonie' het begrip *heteroglossia*. Besser benadrukt hierbij ook de politieke lading van dat begrip (2013, p. 113): taal is niet alleen linguïstisch gedifferentieerd, maar ook sociaal-ideologisch. De verschillende *speech types* komen voort uit sociale milieus, geloofsovertuigingen, politieke oriëntaties en regionale achtergronden van de sprekers (p. 116). Een analyse van deze meerstemmigheid in bijvoorbeeld een roman maakt duidelijk dat de cultuur waarmee een tekst verbanden aangaat geen homogeen geheel is, maar net zo veelstemmig en veelzijdig is als literaire teksten dat kunnen zijn (p. 119). Dat geeft Bakhtins theorie ook een politieke lading, die nog wordt onderstreept door Bakhtins kritische opmerkingen over de centralisering en 'unificatie' van taal in de Sovjet-Unie onder Jozef Stalin in de jaren dertig (Besser 2013, p. 113).

Polyfonie, of heteroglossia, is ook in het kader van een feministische en kritische discoursanalyse een waardevol begrip, omdat een roman niet slechts één perspectief op gender naar voren brengt, maar verschillende personages verschillende (of zelfs oppositionele) perspectieven op en ideeën over gender kunnen hebben (Lehtonen 2007, p. 6). Verder kunnen botsende perspectieven en discourses ook binnen een enkel personage voorkomen. Lanser gebruikt in dit verband de term *women's language* en illustreert aan de hand van literaire voorbeelden, dat voor vrouwen (in een door mannen gedomineerde wereld) het gebruik van een dubbele stem noodzakelijk kan zijn (1986, p. 349-350). *Women's language* wordt door linguïsten aangeduid als 'beleefd, emotioneel, enthousiast, roddelachtig, praatgraag, onzeker, saai en kletserig' (Cheris Kramarae 1980, p. 58), en is één van meerdere discourses, die door vrouwelijke

---

<sup>5</sup> Bakhtin vat de roman op als een muziekstuk (Heynders 2003, p. 65).

personages gebruikt worden, stelt Lanser (p. 348). Zij definieert deze 'vrouwentaal' als het noodzakelijke discours van de machteloze vrouw, die zich alleen kan of mag uiten door middel van lege woorden.

Aan het begin van dit hoofdstuk stelde ik al dat een van de doelstellingen van KDA is om door middel van discourskritiek sociale verandering te bewerkstelligen. Om te onderzoeken hoe minderheden gerepresenteerd worden, analyseerden onder andere Fairclough en Van Dijk nieuwsberichten en andere journalistieke teksten. Waarom nu die stap van journalistiek naar fictie? Literatuur heeft, ten eerste, evenzeer te maken met dwang van verwachtingspatronen, morele conventies en omgangsregels: de auteur is altijd ingebed in een netwerk van macht en claims op kennis, stellen Franssen en Besser (2013, p. 166). Ten tweede kan kunst mensen bewust maken van hun situatie, zoals ook Karl Marx en Friedrich Engels claimen (Franssen en Besser, p. 173): literatuur kan namelijk ideologie verbloemen, maar ook aan de kaak stellen (p. 175).

Ik citeerde al eerder Maaïke Meijer, die het denken van Foucault als volgt omschreef (1996, p. 103): 'Representatie spiegelt geen werkelijkheid, maar schept er een, omdat zij ons de werkelijkheid op een bepaalde wijze doet zien.' Het idee van een op fictie geënte werkelijkheid vindt men terug in veel postmoderne romans. Ook het rekenschap geven van de macht van representaties en het verband tussen macht en kennis (of wat 'waar' is) vindt men terug in postmoderne romans. Vooral postmoderne literatuur heeft hierdoor een kritisch potentieel en kan als fictieve pendant van de poststructuralistische theorie gezien worden. In deelhoofdstuk 1.5 ga ik in op postmoderne kenmerken in het werk van Kellendonk (en in het bijzonder *Mystiek lichaam*). Verder zal ook de tweede feministische golf aan bod komen in dit hoofdstuk, waarin de context van Kellendonks werk centraal staat.

## **1.5. Kritisch discours: de tweede feministische golf en het postmodernisme**

Lehtonen benadrukt dat gender afhankelijk is van context. Daarom is het van belang dat gender geanalyseerd wordt in zijn specifieke context (2007, p. 5). Het belang van context komt ook naar voren in Foucaults conceptualisatie van discours (die door onder andere Fairclough is overgenomen): naast tekst bestaat, volgens hem, discours uit de discursieve en sociale context. Zijn model is gebaseerd op het idee dat teksten nooit in isolatie begrepen of geanalyseerd kunnen worden, maar altijd in relatie tot andere teksten en met aandacht voor de sociale context (Lehtonen 2007, p. 7).

In het geval van Kellendonk zijn mijns inziens zowel de literair-historische als de maatschappelijke context van belang bij een analyse van gender. Wat betreft de maatschappelijke context is de tweede feministische golf een belangrijke factor, waarover hieronder meer. Bij het plaatsen van die context doemt ook een literair-historische vraag op: in hoeverre is de roman een getrouwe weerspiegeling van de sociale situatie, en dus een realistische roman? Kellendonks werk wordt vaak als postmodern aangeduid, maar er zijn ook letterkundigen die dat in twijfel trekken. Hier ga ik later in dit hoofdstuk verder op in.

### **De tweede feministische golf**

Bij een onderzoek naar representaties van vrouwen in *Mystiek lichaam* (1986) is het belangrijk op te merken dat deze representaties zich in een specifieke context bevinden:



namelijk in de context van de tweede feministische golf. De tweede feministische golf in Nederland duurde ongeveer van 1965 tot 1985<sup>6</sup>. Met de eerste golf wordt het feminisme bedoeld dat de tweede helft van de negentiende eeuw besloeg (Meijer 1995, p. 90). Meijer stelt dat de gewoonte om de moderne versies van de verschillende vrouwenbewegingen als de tweede golf aan te merken, een reductie is (1995, p. 90). Die benaming impliceert namelijk, dat er slechts twee vrouwenbewegingen waren, terwijl vrouwen zich in zeer verschillende tijden en omstandigheden georganiseerd hebben, en zich hebben verzet tegen de geldende constructies van vrouwelijkheid (1995, p. 90): Meijer noemt de vrouwenbeweging dan ook een complexe beweging, die *golfsgewijs* door de geschiedenis rolt. Desalniettemin zijn er in Nederland eind jaren zestig een aantal beginpunten aan te wijzen van een nieuwe golf, die Meijer aanduidt als 'de moderne vrouwenbeweging'. Bijvoorbeeld de publicatie van het artikel 'Het onbehagen bij de vrouw' van Joke Kool-Smit in 1967 (Van de Loo 2005, p. 48), of de oprichting van verschillende organisaties. Vilan van de Loo (2005, p. 6) stelt vast dat eind jaren zestig en begin jaren zeventig de ene na de andere organisatie ontstond: Dolle Mina, de NVSH, Man Vrouw Maatschappij, het radicaalfeminisme, de mannenbeweging, praatgroepen, PROVO en talloze andere groepen. In deze veelheid van golven ontstond de tweede feministische golf, die in de jaren '70 en '80 onze maatschappij ingrijpend veranderde (p. 5). Van de Loo stelt dat er misschien wel duizenden plaatsen in Nederland waren, waar vrouwen zich verzamelden, om te praten en om actie te voeren (p. 6).

Van de Loo stelt dat er als gevolg van deze golf veel veranderde in de dagelijkse moraal (p. 7). Samenlevingsvormen werden minder statisch. In plaats van te trouwen gingen mensen bijvoorbeeld samenwonen en sommige vrouwen kozen ervoor om als alleenstaande moeder door het leven te gaan (BOM-vrouwen, bewust ongetrouwde moeders). Die veranderingen leidden ook tot weerstand: Van de Loo noemt als voorbeeld het pamflet van Malou van Hintum, *Macha! Macha! Een afrekening met het klaagfeminisme* (1994), en stelt vast dat het woord klaagfeminisme het grote publiek aansprak.

Ook Kellendonk lijkt zich in een interview onder de tegenstanders van de feministische beweging te scharen, maar noemt wel een ongewoon argument voor zijn standpunt: hij maakt bezwaar tegen 'de vermannelijking van onze cultuur'<sup>7</sup>, waarvan hij het feminisme een symptoom vindt. 'De vrouw ontkent haar baarmoeder en wil zich gaan waarmaken in de mannelijke wereld van handel, wetenschap en kunst. Zij gaat een mannelijk idee nastreven van wat wenselijk is. En ik zet juist vraagtekens bij de begerenswaardigheid van die mannelijke wereld.' Ernst van Alphen (1991, p. 4) citeert ook uit bovengenoemd interview en stelt dat Kellendonks critici zijn uitspraken volstrekt letterlijk lezen: 'ironie in een interview lijkt uitgesloten te zijn.' Van Alphen verwijst naar Ton Anbeek, die er op wees dat ook Kellendonks interviews veel ironie en parodie bevatten. Hoe men zijn interviews ook wenst te lezen, op deze manier ontstaat een beeld van de schrijver dat los staat van het strikt literaire ambt dat Kellendonk volbracht heeft, stelt ook Matthieu Sergier (2012, p. 7). Ik wil in dit onderzoek dan ook niet de bedoelingen van de auteur achterhalen, maar het effect van de literaire representaties van vrouwen in de roman *Mystiek lichaam*. Om het effect van genoemde representaties te onderzoeken, moet eerst vastgesteld worden wat de status is van deze representaties. 'Hoe realistisch of ironisch zijn Kellendonks personages?' is bijvoorbeeld

---

<sup>6</sup> Bron: <[http://www.geheugenvannederland.nl/?/nl/collecties/vrouwen\\_in\\_actie!/tweede\\_feministische\\_golf](http://www.geheugenvannederland.nl/?/nl/collecties/vrouwen_in_actie!/tweede_feministische_golf)>. Laatst geraadpleegd op 19-02-2016.

<sup>7</sup> Interview met Hans Maarten van den Brink (NRC Handelsblad, 9 mei 1986).

een belangrijke vraag bij het bepalen van het effect van gegenderde representaties. Ironische representaties nodigen namelijk uit tot nieuwe, onstandvastige betekenisproducties bij de lezer (Sergier 2012, p. 131). Om die vraag te kunnen beantwoorden, ga ik hieronder in op de verschillende postmoderne kenmerken in het werk van Kellendonk, waaronder parodie en ironie.

### **Postmodernisme**

Bij een onderzoek naar het postmodernistische gehalte van Kellendonks werk, moet allereerst opgemerkt worden dat het postmodernisme als zodanig niet bestaat: het postmodernisme is eerder een verzamelnaam voor een aantal kenmerken, zo stelt bijvoorbeeld Vervaeck (1999, p. 7). Thomas Vaessens spreekt liever van een postmodernistisch frame (2013, p. 106). Een frame verwijst niet naar de historische realiteit, maar naar een mentale constructie, een interpretatiekader. Postmodernisme is wat Vaessens betreft een term die we moeten vermijden (2013, p. 347). Het prefix 'post' suggereert namelijk het voorbijstreven van het moderne, terwijl Vaessens niet in die voortgangsgelooft. Bovendien ziet hij 'postmoderne verschijnselen' ook terug in teksten die niet op een modernistisch frame reageren. Vaessens citeert Umberto Eco, die het postmodernisme als een manier van denken en handelen ziet: als een houding, die volgens hem wordt gekenmerkt door een specifiek soort ironie, die duidelijk maakt 'dat je niet meer op een onschuldige manier kunt praten', maar toch zegt wat hij wil zeggen, terwijl hij er rekenschap van geeft dat zijn woorden allemaal al eens eerder gebruikt zijn (p. 396).

Iemand die veel heeft geschreven over Kellendonk én postmodernisme, is Bart Vervaeck. Hij ziet postmodern vooral als 'een verzamelnaam [...] voor een aantal kenmerken dat door de literatuurkritiek aan bepaalde teksten toegeschreven wordt.' Hij citeert met instemming Elrud Ibsch, die stelt dat het bij het postmodernisme niet om een literaire realiteit gaat, maar om een cognitieve constructie (1999, p. 7), een positie die we ook bij Vaessens terugzien.

Een van de kenmerken, die volgens Vervaeck onder de noemer postmodern vallen, is dat men in die romans niet de dagelijkse psychologie of sociale realiteit terugvindt, maar eerder de principes en technieken van de fictie (1999, p. 17). De personages in een postmoderne roman proberen dan ook niet de indruk te wekken dat ze mensen van vlees en bloed zijn, stelt hij (p. 64): ze zijn namelijk een verzameling woorden en teksten. Hun gedragingen beschrijft Vervaeck als rituele opvoeringen van stereotiepe patronen (p. 25). Als voorbeeld noemt hij cowboys die zo clichématig zijn dat ze hol worden en zo hun kern (macho mannelijkheid) verliezen. De mens in de postmodernistische roman doet vaak dienst als wandelende metafoor, stelt Vervaeck (p. 64). Volgens Vervaeck gaan postmoderne romans vaak over herhaling en de onmogelijkheid van de perfecte kopie (p. 28). Deze tegenstelling tussen echt en niet echt wordt ook geproblematiseerd op het vlak van de realiteit. De realiteit is in een postmodern frame namelijk geënt op conventie en fictie. De postmoderne roman probeert de illusie van de vaste werkelijkheid te ontmaskeren; onder andere door de romanrealiteit zijn fictionele karakter te laten behouden: de romanrealiteit wordt nooit realistisch en blijft nadrukkelijk fictieel. Vervaeck noemt een voorbeeld waarin het papieren karakter van de roman wordt onderstreept (p. 18), uit Kellendonks roman *Letter en geest*, waarin staat: 'Er was geen verschil tussen hemel en papier, tussen staren en lezen. Het wit van het papier werd het wit van de zon.'

Desondanks ziet Vervaeck Kellendonks werk niet als postmodern. Het geloof in een vooraf bestaande feitelijkheid, de duidelijke grens tussen fictie en realiteit en Kellendonks geschiedenisopvatting (die het vooraf bestaande behoudt) druisen in tegen postmoderne opvattingen en technieken, stelt hij (p. 206). Toch zie ik veel postmoderne kenmerken terug in Kellendonks romans.

### *Personages*

Kellendonks personages vertonen postmoderne trekjes. Als ik de personages uit *Mystiek lichaam* als voorbeeld neem, is het evident dat deze personages voldoen aan Vervaecks beschrijving van het postmoderne romanpersonage. Het zijn namelijk allemaal clichés en wandelende metaforen: de vrek, de jood, de vrouw en de homo voldoen grotendeels aan stereotiepe beelden. Daardoor zijn de meeste personages niet erg alledaags of realistisch, maar eerder *over the top* (zie verder volgend hoofdstuk). Toch betekent dit niet dat de personages op afstand blijven: ze beschikken wel degelijk over emotionele zeggingskracht en een gevoelswereld waarin de lezer zich kan herkennen. Verschillende passages worden realistisch en meeslepend verteld. Bijvoorbeeld wanneer beschreven wordt hoe een van de personages uit *Mystiek lichaam*, Leendert ('Broer'), het appartement van zijn overleden vriend betreedt (p. 374-375): 'Hij bekeek snuisterijen, zonder ze aan te raken. Sommige waren vroeger van hemzelf geweest. [...] De jongen had ze in zijn woning bevingerd, twee keer, drie keer, en toen opgepakt. 'Mag ik dat hebben?' [...] Terwijl die waardeloze snuisterijen omhooggehouden werden, in die grijpgrage vingers, hadden ze ook voor Broer een nieuwe glans gekregen. Hijzelf gaf ze die glans, via de ogen van de jongen. [...] Aan het verschil tussen de glans van toen en hun huidige ontluistering kon Broer afmeten hoeveel minder hij zou zijn zonder zijn vriend.' De liefde tussen Leendert en zijn vriend, door Leendert als parodielifiede aangeduid, wordt zowel ernstig als ironisch beschreven. *Mystiek lichaam* idealiseert én ironiseert. Herman Stevens (2011) karakteriseert deze tegenstelling als volgt: '[De roman] is tegen het leven maar ook ervoor. Het idealiseert de liefde als een broze vaas die uit de hemel is getuimeld. Maar het laat ook zien hoeveel nijd er onder de mantel der liefde schuilt. Het is het boek van een schrijver die het hooglopend met zichzelf oneens is, en die geen tijd voor verzoening meer heeft.' Ik ben het met Stevens eens, en denk dat de personages zowel realistisch als ironisch (of parodiërend of metaforisch) gelezen kunnen worden. Zoals Sergier ook opmerkte blijft ironie grotendeels afhankelijk van een leesbeslissing: wat voor de ene lezer ironisch is, is dat niet per se voor de andere (2012, p. 129).

Sergier ziet in de meerstemmigheid van *Mystiek lichaam* ook elementen van het groteske (2012, p. 170-171). Hij citeert Jaap Goedegebuure, die het groteske als volgt definieert: 'Het groteske ontstaat waar het tragische en het komische met elkaar in botsing komen, als er gelachen wordt waar eigenlijk niets te lachen valt'. Carel Peeters, ook door Sergier geciteerd, stelt dat het groteske ontstaat uit een combinatie van tegenstellingen, en dat *Mystiek lichaam* zodanig grotesk is dat er tegengestelde betekenissen aan toegekend kunnen worden (p. 171). Peeters nuanceert de groteske elementen bij Kellendonk echter ook. Al brengt Kellendonk het ernstige en het komische samen, wat volgens Peeters resulteert in een gedistantieerde stijl, zijn personages hebben wel verheven bedoelingen en illusies (1984, p. 120): 'Kellendonk ontmythologiseert ze en houdt ze tegelijk in ere. Al zijn figuren zijn begiftigd met sterke emoties en verwachtingen, maar niet minder met zelfkennis en hebben de neiging zichzelf te bespotten. Dat geeft zijn proza een dualistische dynamiek.'

### *Echt en onecht*

Naast de clichématige of metaforische personages, ziet Vervaeck ook het problematiseren van de tegenstelling tussen echt en onecht als postmodern kenmerk. Deze tegenstelling zie ik ook terug als thema bij Kellendonk. Bijvoorbeeld in de geproblematiseerde tegenstellingen tussen waarheid en leugen (en aanwezig en afwezig), die ook Rolf Bosboom constateert (1994, p. 27). Een voorbeeld van het problematiseren van de werkelijkheid vinden we in *De nietsnut* (Kellendonk, 1979), wanneer hoofdpersoon Frits zijn vaders dood probeert te reconstrueren en zegt: 'Die feiten blijven in me rammelen zolang ze niet in een verhaal zijn gezet' (*De nietsnut*, p. 125<sup>8</sup>): de werkelijkheid op zich is blijkbaar nog niet 'af', zolang die niet in een verhaalvorm is gegoten. Ook in werkexterne uitspraken toont Kellendonk zich gekant tegen het idee dat er een enkele werkelijkheid zou bestaan: '[...] het [is] levensgevaarlijk om onze denkbeelden, die noodzakelijkerwijs beperkt zijn, te verabsoluteren. De ellende die daaruit voortkomt staat dag aan dag in de krant beschreven', citeert Bosboom (p. 27), die Kellendonks visie aldus samenvat: 'Alle voorstellingen van de werkelijkheid zijn mythen.'

### *Nadrukkelijk fictionele fictie*

Het niet realistische maar nadrukkelijk fictionele karakter van de postmoderne roman en de tegenstelling tussen echt en onecht vindt men mijns inziens ook terug in Kellendonks poëtica, waarop ik kort zal ingaan. Bosboom bevestigt dat Kellendonk zich in interviews geïnteresseerd heeft getoond in de mate waarin onze werkelijkheid gemaakt wordt (1994, p. 52). Kellendonk verwoordde als spreekbuis van *de Revisor*-auteurs hun literatuuropvatting als volgt: 'Misschien kun je het zo zeggen: wij stellen, als we een verhaal vertellen, de vorm van dat verhaal, de vorm van die mededeling, tegelijkertijd ter discussie, zodat de lezer weet wat hij leest en dus kritisch kan blijven.' Kellendonk zou weerstand hebben tegen het realisme, aangezien 'wat de lezer als realistisch ervaart, niets anders is dan herkenning van conventies', zo citeert Bosboom. Kellendonk stelt in 'Idolen' (p. 85<sup>9</sup>): 'Van ironie moeten onze beelden doordeesemd zijn. [...] Kunst moet nadrukkelijk onecht zijn.' Wel conflicteert Kellendonks opvatting van literatuur als middel om eenheid te scheppen en 'een soort zin te ontdekken in alles wat je om je heen ziet' met de postmoderne twijfel aan die eenheid of zin (1994, p. 55).

### *Toch een postmodernist*

Ondanks Kellendonks gepercipieerde geloof in eenheid en zin wordt hij door velen toch als postmodern auteur gezien. Bas Heijne stelt bijvoorbeeld vast dat het schrijverschap van Kellendonk zich met *Mystiek lichaam* ontwikkeld heeft 'van een bijna negentiende-eeuwse verteltrant naar een volwaardig postmodernisme' (1998, p. 28). Vaessens ziet juist een beweging voorbij het postmodernisme (2009, p. 115). 'Zonder de postmoderne ontmaskering van de oude zekerheden ongedaan te willen maken, zoekt hij naar een derde weg.' Die derde weg houdt in dat literatuur zich meer naar buiten richt en dat er plaats is voor ethiek. Dit betekent, in tegenstelling tot wat de Jong zegt, niet dat Kellendonk terug wil naar de grote woorden van het geloof, stelt Vaessens (p. 117). Dat blijkt ook uit Kellendonks essay 'Idolen', waarin hij spreekt van 'postchristenen zoals

---

<sup>8</sup> Paginanummers verwijzen naar *Het complete werk* (1993).

<sup>9</sup> Idem.

wij' (p. 848) en meedeelt dat 'de gave des geloofs' hem nooit is geworden (p. 849). Kellendonks poëtica blijkt mijns inziens ook uit de definitie die hij geeft van ironie. Voor hem betekent ironie namelijk: 'We doen net alsof we weten waar we het over hebben, en we vergeten geen moment dat we maar doen alsof. [...] De ironie erkent het mysterie.' ('Idolen', p. 859) Dit is wat Kellendonk 'oprecht veinzen' noemt, een houding die veel overeenkomsten vertoont met 'de derde weg', waar Vaessens van sprak: het laatpostmodernisme.

### *Laatpostmodernisme*

Vaessens brengt het begin van het laatpostmodernisme in verband met de aanslagen op 11 september 2001 (2009, p. 41). Tot die tijd regeerde het waarheidsrelativisme onder postmoderne intellectuelen, stelt hij. Bedenkingen bij het postmoderne relativisme werden echter ook al voor 9/11 geuit, voegt hij toe (p. 74): al ten tijde van wat hij de eerste postmoderne generatie noemt, werd er in België en Nederland voor een ethische variant van het postmodernisme gepleit. Hier werd de cynische 'anything goes'-houding al lang vóór 9/11 bestreden. Dit ziet Vaessens als het begin van de derde positie, die voortkomt uit het postmodernisme: het laatpostmodernisme. Deze derde positie wil niet teruggrijpen op humanistische zekerheden, maar zoekt een op het postmodernisme geënt discours, waarin woorden als oprechtheid, authenticiteit en menselijkheid weer betekenis hebben: een constructief discours (Vaessens 2009, p. 80).

Vaessens ziet Kellendonks 'oprecht veinzen' als een directe uitwerking van het laatpostmodernisme: ironie met de oprechte bedoeling iets aan de kaak te stellen (2009, p. 117). Zo zie ik ook Kellendonks personages: als ironisch, maar met oprechte bedoelingen. Ik herken in Kellendonks personages de beschrijving die Vervaeck geeft van postmoderne personages: ze wekken niet de indruk dat ze mensen van vlees en bloed zijn. Hun gedragingen zijn als rituele opvoeringen van stereotiepe patronen. Maar ik ben het met Van Alphen (1991, p. 39) eens dat Kellendonks romans op deze manier juist de oorzaken van generaliserende denkpatronen verkennen. Die denkpatronen worden bestreden, door ze bij de wortels aan te pakken. Hoe dat gebeurt, en of dat ook voor de representatie van vrouwen geldt, bespreek ik in de volgende hoofdstukken. Naar aanleiding van Kellendonks poëtica en met behulp van het model voor kritische discoursanalyse zal ik in de komende hoofdstukken de representaties van vrouwen als zowel ironisch als serieus benaderen.

## 2. Analyse *Mystiek lichaam*: verhaalanalyse

In het vorige hoofdstuk heb ik een model voor discoursanalyse besproken en aandacht besteed aan de context van Kellendonks werk. Het model laat zich samenvatten in de onderstaande drie onderdelen. In de hoofdstukken 2 tot en met 4 zal ik met behulp van onderstaande vragen de representaties van vrouwen in *Mystiek lichaam* analyseren.

1. Verhaalanalyse. Hoe ziet de vertelsituatie eruit? Welke personages zijn er? Met welke gebeurtenissen en personages zijn zij verbonden en in welke rol? Welke associaties wekken hun uiterlijk en kleding op?
2. a) Discourseen. Welke gegenderde discoursen kan men onderscheiden? Is er ook sprake van een subversief discours? Komen er oppositionele perspectieven op gender naar voren in de roman?
2. b) Welke talige elementen dragen bij aan een eventueel gegenderd discours? Welke werkwoorden worden gebruikt om uitingen of denkprocessen te beschrijven? Zijn er opvallende terugkerende of eenmalige lexicale elementen?
3. Intertekstualiteit. Is er sprake van gegenderde genreconventies? Wordt er verwezen naar andere (cultuur)teksten?

*Hoe ziet de vertelsituatie eruit? Welke personages zijn er? Met welke gebeurtenissen en personages zijn zij verbonden en in welke rol? Welke associaties wekken hun uiterlijk en kleding op?*

In dit hoofdstuk besteed ik aandacht aan perspectief en vertelsituatie, en personages. Wat betreft perspectief en vertelsituatie wijk ik hier dus af van het model van Lehtonen, dat voorschrijft dat perspectief bij stap 2 behandeld wordt. Verschillende perspectieven op gender komen wel in het volgende hoofdstuk aan bod.

Ik zal hier niet alle personages uitputtend bespreken, aangezien ik onder andere de relatie tussen Bruno en Magda en hun verschillende opvattingen bespreek in hoofdstuk 3, bij 'Verschillende visies op gender(verhoudingen)'. Ook de verschillende manieren waarop (vooral) Magda tegengesteld aan (vooral) haar vader en broer gepresenteerd wordt, bespreek ik in hoofdstuk 3.

*Mystiek lichaam*<sup>10</sup> gaat over A.W. Gijselhart en zijn twee volwassen kinderen Magda en Leendert. Gijselharts vrouw is overleden en hij woont alleen in een huis dat de Doornenhof genoemd wordt. Gijselhart besteedt zijn dagen met het in stand houden van zijn miljoen: 'Geld was zijn religie.' (p. 304) Verder is hij bezig met het opknappen van Magda's kamers op de Doornenhof (p. 309); hij leeft namelijk in de voortdurende afwachting van haar komst. Met haar komst begint ook de roman: Gijselhart wordt wakker, hoort iemand 'Lamzak!' roepen, kijkt naar buiten en ziet iets op zijn poortstijl zitten. Nadat hij begrijpt dat er niet een engel, maar zijn dochter Magda op de poortstijl zit, gunt hij zichzelf nog een kwartiertje 'zalig slapen in de zekerheid dat zijn Prulletje [Magda] terug was' (p. 298). Hij is van haar gewend dat ze hem verlaat om tijd met een andere man door te brengen (allen zijn vijand 'de Vreemde Man', p. 327) en vervolgens na iedere mislukte affaire terugkeert bij haar vader. Gijselhart en zijn dochter treiteren elkaar, maar Gijselhart vindt haar onuitstaanbare gedrag ook geruststellend, omdat het

---

<sup>10</sup> *Het complete werk* (Kellendonk, 1993), p. 291-451.

haar in zijn ogen tot hem veroordeelt (p. 320). Magda blijkt zwanger te zijn, waarna haar broer Leendert ook terugkeert naar het ouderlijk huis. Leendert woonde daarvoor in Manhattan, waar hij werkte als kunsthandelaar en kunstcriticus. Hij is bovendien bedenker van een nieuwe kunstbeweging, de *Wild Boys*. Leenderts *Wild Boys* beelden homoseksualiteit uit als ruimtevaart en schilderen de strijd van homoseksuelen tegen hun 'aartsvijandin Sooperwooman' (p. 350). De school vindt zijn oorsprong in een opmerking van Magda, die Leendert ooit verweet dat hij op seksuele ruimtevaart was gegaan. Leenderts beslissing om terug te keren naar De Doornenhof, valt samen met de dood van zijn geliefde, die steeds 'de jongen' wordt genoemd. Leenderts vriend sterft aan een dan nog mysterieuze ziekte, waarvan aangenomen wordt dat het om aids gaat (onder andere Van Alphen 1991, Vervaeck 1993), ook al wordt de ziekte in het boek niet bij naam genoemd. De dood van zijn vriend en de zwangerschap van zijn zus leiden ertoe dat hij terugkeert naar het ouderlijk huis. Bovendien voelt hij zich in Manhattan moreel mislukt, nadat hij ontdekt dat geld regeert in de kunstwereld. Eenmaal terug op de Doornenhof merkt hij dat er voor hem geen plaats is op dat toneel, waar alles 'was georganiseerd rond zijn zuster' (p. 410): 'Zo was het vroeger en zo was het nog steeds.' Na de geboorte van Magda's zoon Victor beleeft Gijselhart een ervaring en vindt hij zijn geluk in het familieleven, waarin Leendert een onwelkome gast is. Als de vader van Victor, Bruno Pechman, zich ook nog aandient op de Doornenhof en er zijn intrek neemt, reageren Gijselhart en zijn zoon daar heftig op. Leendert wacht hem op met een buks, maar weet (net als Magda) dat hij niet zal schieten. Magda speelt het spelletje tot Leenderts verbazing mee en troont Pechman mee naar haar kamers, waar hij zich schuilhoudt tot Gijselhart overgaat op een verzoeningsstrategie. Na een gesprek 'van man tot man' met Gijselhart, treedt Pechman meer en meer op de voorgrond in het Doornenhofse huishouden, totdat hij, Magda en Victor aan het einde van de roman naar Zwitserland vertrekken om daar een nieuw bestaan op te bouwen. Leendert en Gijselhart blijven verslagen achter, zich bewust van hun naderende dood.

## 2.1. Perspectief en vertelsituatie

Er is in *Mystiek lichaam* sprake van een alwetende verteller, die de gedachten van personages weergeeft, maar die ook zelf beschrijvingen geeft en commentaar levert. Er is een complexe verhouding tussen verteller en personage. De focalisatie van personages bevat mogelijk meer dan slechts de visie van een personage. Zo heeft Sergier overtuigend aangetoond dat de focalisatie van *Bouwval's* hoofdpersoon Ernst uit meer bestaat dan de welafgebakende visie van een personage (2012, p. 114): 'Er zal rekening moeten gehouden worden met die eventualiteit en, voor zover dat mogelijk is, de functionaliteit van de discrepantie die ontstaat uit de (dissonante) informatie die aan de visie van de zoonfiguur wordt toegevoegd, en de onwetendheid van die zoonfiguur.' Ook in *Mystiek lichaam* vindt men passages waarin mijns inziens onduidelijk is of de focalisatie van een personage uit meer bestaat dan enkel de visie van dat personage. In de openingsscène van *Mystiek lichaam* ligt de focalisatie voornamelijk bij Gijselhart. De focalisatie is echter niet altijd personagegebonden, zo stelt ook Sergier (2012, p. 108); externe en interne focalisatie wisselen elkaar af. Bijvoorbeeld in de eerste alinea van de roman (p. 297): 'Hij [Gijselhart] kroop dwars over het bed op zijn ellebogen, een log reptiel, trok het gordijn wat opzij. In de ochtendmist, aan het andere eind van zijn tuin, zag hij iets wits op zijn poortstijl zitten. Een engel.'

De gedachten van personages worden meestal in de vrije indirecte rede weergegeven. In de vrije indirecte rede spreekt het personage door de stem van de verteller, waardoor deze instanties versmelten. Daarom spreekt men ook wel van een *dual voice*<sup>11</sup>. De versmelting van persoonstekst en vertellerstekst kan tot ambiguïteit leiden bij de lezer, stellen ook Van Bork et al (2012-2015). Een voorbeeld hiervan treft men wederom aan in de openingsscène van *Mystiek lichaam*. De lezer wordt uitgenodigd om Gijselharts visie te delen wanneer hij uit het raam kijkt: 'Het gras leek wel ijzervijlsel, zo heilig was het in de tuin, het jonge boornblad blikkerde metaalachtig, de peregomen met hun stijf gebalde knoppen leken van gietijzer. Het witte iets zat er nog, boven op de bakstenen kolom, geen engel. Een nevelsliert die zich verdicht had tot een luchtgeest. Als het een wit wief was moest hij oppassen dat hij geen bijl in zijn hersens kreeg vandaag. Maar ach nee, het was Magda natuurlijk lamzak.' De passage doet bijna denken aan een innerlijke monoloog of *stream of consciousness*, waarmee de vrije indirecte rede ook wel in verband wordt gebracht (zie Kralt 1988, p. 121). Door het gebruik van de vrije indirecte rede, blijft het onduidelijk wiens woorden we hier lezen: wie (personage, verteller) is voor wat (gedachte, verwoording) verantwoordelijk? Dat is niet te zeggen, stelt Piet Kralt (1988, p. 121).

Kralt voegt toe dat de verwarring compleet is wanneer de vrije indirecte rede samengaat met een onduidelijk perspectief, zoals in de passages waarin het allegorische personage de Geschiedenis aan het woord is. Die verwarring blijkt ook uit de uiteenlopende reacties die deze passages oproepen. Sommige critici herkennen in haar passages de stem van de schrijver, anderen zien in haar passages juist een terechtwijzing aan het adres van de schrijver. Kralt citeert Rob Schouten, die stelt dat het verhaal de schrijver waarschuwt in de volgende passage (p. 416): 'Klerk,' waarschuwde ze, 'doe iets aan die ongerechtigheid! Je ruimt die Broer op en houdt de Jood buiten de deur, of ik ga weg.' Schouten ziet deze passage aan een ethisch appèl van de schrijver aan zichzelf (klerk). Kralt concludeert dat het door gebruik van de indirecte rede onduidelijk blijft wat voor rekening van de Geschiedenis komt: mening of woordkeus? Wat volgens hem wel zeker is, is dat de Geschiedenis door de verteller gepersifleerd wordt: '[z]e komt te voorschijn als een bekrompen burgerjuffrouw' (1998, p. 123). Wie die verteller is, blijft onduidelijk: de klerk, die door de Geschiedenis toegesproken wordt, kan dus niet voor deze passage verantwoordelijk zijn, stelt Kralt, 'Maar hij is niettemin machtig genoeg om andere personen te laten verdwijnen: hij is dus minder dan de verteller en tegelijk meer dan deze.' Sergier stelt dat *Mystiek lichaam* door de Geschiedenis aan haar klerk wordt gedictieerd (2012, p. 36). De klerk gehoorzaamt echter niet aan de wensen van de Geschiedenis, wat de vraag doet rijzen in hoeverre zij over het verhaal beslist (p. 36).

Het perspectief in *Mystiek lichaam* wisselt behalve tussen de onbekende verteller en de Geschiedenis ook tussen Gijselhart, Leendert en Pechman. De schrijver hanteert in *Mystiek lichaam* dus de ongebruikelijke combinatie van een auctoriale verteller en een wisselende personale verteller. Bovendien is er sprake van een ongewone auctoriale verteller: hij speelt namelijk mee in het verhaal, in de rol van de klerk (ook al is die rol ambigu, zoals hierboven werd geconstateerd). Men kan concluderen dat er sprake is van een ongebruikelijke en complexe vertelsituatie.

Het is ook opvallend dat de gedachten van Magda, toch een belangrijk personage, niet worden weergegeven. Over haar gedachtenwereld komt de lezer enkel iets te weten doordat ze zich uit in dialogen (waarbij haar woorden in de directe redenen worden

---

<sup>11</sup> G.J. van Bork, D. Delabastita, H. van Gorp, P.J. Verkruijsse en G.J. Vis (2012-2015).



weergegeven) en eenmalig in briefvorm (ingebbede focalisatie). Het effect van het feit dat Magda, op deze ingebbede focalisatie na, niet focaliseert, is dat de lezer wordt uitgenodigd om het standpunt van haar vader en broer over te nemen wanneer Magda object van focalisatie is. Een tegengeluid ontbreekt immers. Goedegebuure stelt bovendien dat Magda's bijdragen in het debat 'veel sterker worden onderworpen aan de strategie van karikatuur en parodie' dan die van Leendert (2009, p. 189). Hierop kom ik in hoofdstuk 3 nog terug, waar ik inga op de verschillende manieren waarop Magda wordt gerepresenteerd.

## 2.2. Personages

Aangezien dit onderzoek zich richt op representaties van vrouwen, zal ik me hier vooral concentreren op het belangrijkste vrouwelijke personage, Magda. Eerst bespreek ik Magda's rol in de roman en vervolgens hoe zij zich verhoudt tot haar broer en vader. Verder zal ik ook aandacht besteden aan het personage 'de Geschiedenis'. Aan Bruno Pechman en zijn relatie met Magda besteed ik aandacht in hoofdstuk 3, omdat ik daar in zal gaan op hun beider opvattingen met betrekking tot man-vrouwverhoudingen en de verschillende discoursen die zich daarachter schuil houden. In hoofdstuk 3 komen verder ook betekenisvolle talige elementen aan bod en meta-uitspraken over taal.

Het belangrijkste vrouwelijke personage is zoals gezegd Magda, maar er komen veel vrouwen voor in de roman: Magda's moeder, die overleden is, een prostituee waar Gijselhart ooit mee sliep, buurvrouw Tonia en haar dochter Antenètje, Liliane en haar moeder, het allegorische personage de Geschiedenis, de nonnen in het klooster, een vrouw in het restaurant waar Gijselhart en Magda eten en de zus van Bruno Pechman, Esther. Bal (2009) stelt dat alleen die personages, die een functionele rol hebben in de structuur van de *fabula*, bij de analyse betrokken moeten worden. De personages (actoren) die functionele gebeurtenissen niet veroorzaken of ondergaan hoeven niet in de analyse opgenomen te worden (2009, p. 201). Ik zal in hoofdstuk 3, wanneer ik kijk naar betekenisvolle talige elementen, wanneer relevant ook andere vrouwelijke personages bij de analyse betrekken. Zoals Bal ook stelt, kunnen deze personages namelijk wel degelijk significant zijn.

### *Magda*

Van de vrouwelijke personages heeft alleen Magda een functionele rol in de verhaalstructuur. Er zijn een aantal voorbeelden te noemen van die functionele rol. De roman begint, ten eerste, met haar komst naar de Doornenhof. Gijselhart leeft in de voortdurende afwachting van de thuiskomst van zijn dochter, stelt de alwetende verteller (p. 309). Daardoor komt zij nooit onverwacht, ook al weet Gijselhart nooit wanneer ze komt of hoelang ze blijft. Ten tweede wordt Magda zwanger zonder medeweten van haar partner: het was alleen haar keuze (p. 355), schrijft ze in een brief aan haar broer. Ten derde: de aanwezigheid van Leendert bij de bruidsnacht van Scott en Liliane is afhankelijk van haar toezegging om mee te gaan. Tijdens de bruidsnacht kust Leendert voor het eerst met zijn vriend, terwijl de ouders van de bruid buiten op het tuinpad luidkeels het trouwen vieren (p. 370). Ten slotte besluit zij wanneer haar kind geboren is, tegen de wens van haar vader en broer in, om Bruno Pechman uit te

nodigen (p. 420) en om uiteindelijk met hem naar Zwitserland te vertrekken, waarna de roman eindigt.

Magda is een krachtig personage, dat zelfstandig belangrijke beslissingen maakt, indien nodig ook tegen de wens van haar vader en broer in. Het is opvallend dat zij wel na iedere mislukte affaire weer bij haar vader intrekt, voor wie ze niet al te veel genegenheid lijkt te voelen. Op de relatie tussen Magda en haar vader kom ik nog terug. Wanneer haar vriendin Lilliane trouwt is Magda erg jaloers en stemt ze er mee in om de huwelijksnacht van Lilliane en haar man bij te wonen, in de hoop Lilliane's trouwjurk ook even aan te mogen. Ze wil graag trouwen en heeft traditionele opvattingen over de rol van vrouwen in de samenleving. Ook laat ze zich negatief uit over homoseksualiteit. Ondanks haar traditionele opvattingen is ze wel een carrièrevrouw: ze is arts. Ook krijgt ze ongetrouwd een kind- in de beginfase zelfs zonder medeweten van de vader. Magda's personage kenmerkt zich door dit soort tegenstrijdigheden: aan de ene kant is ze traditioneel, aan de andere kant vooruitstrevend. Dit geldt ook voor haar houding ten opzichte van het krijgen van kinderen. 'Een hummeltje aan mijn borst' (p. 335) noemt ze het mooiste wat ze kan bedenken, maar ze liet wel een abortus plegen, en als ze eenmaal een kind heeft, verwaarloost ze het (p. 409-410). Op deze tegenstrijdigheden en het effect dat hier vanuit gaat, kom ik in de volgende hoofdstukken nog terug.

### *Gijselhart*

Magda verhoudt zich oppositioneel ten opzichte van haar vader. Sergier stelt bijvoorbeeld Magda's 'affectieve vrijgevigheid' tegenover haar vaders xenofobe gierigheid (2012, p. 104). Terwijl Gijselhart alles doet om zich geld te besparen en van de meeste mensen niet veel moet hebben, is Magda gul met haar geld, maar ook met haar liefde (alleen van haar vader lijkt ze niets te moeten hebben). Goedegebuure (1992, p. 5) verwijst hier naar haar naamheilige Maria Magdalena: 'van wie de legende wil dat zij even vrijgevig was met haar liefde als met haar bezit.'

Gijselhart wordt omschreven als een weinig liefdevolle man: zelfs zijn zoon en overleden vrouw kunnen niet op zijn liefde rekenen, die slechts voor zijn dochter Magda is gereserveerd. Gijselhart symboliseert volgens Vervaeck de materiële orde (1993, p. 357): hij is een geldzieke man die alles wat hij doet ziet als een investering. Ik ben het hier niet helemaal mee eens: in de periode dat Magda met haar zoon bij Gijselhart woont en zij gedrieën wat Gijselhart noemt een 'heilige familie' vormen, is Gijselhart gelukkiger dan ooit. Hij heft lofzangen aan op de dynastie van het leven en op de geschiedenis. Vervaeck stelt dat Gijselhart zich in deze periode slechts schijnbaar bekeert tot het 'mystieke lichaam': 'al gauw blijkt dat hij ook dit ziet als een investering' (p. 357). Dit ondersteunt hij met Gijselharts uitspraak 'Vlees geeft de hoogste rente'. Ik ben het echter niet met Vervaecks conclusie eens dat Gijselhart zelfs 'in zijn mystiekste momenten' een materialist blijft (p. 357): die conclusie botst mijns inziens met een andere kant van Gijselhart, die bijvoorbeeld naar boven komt op p. 337: 'O prulletje, laat nu alsjeblieft zien dat je in je hart toch houdt van je komijnensplitsende Pappie. [...] Dat je hem niet zou willen missen, zelfs niet voor al het goud dat hij bij elkaar heeft geschraapt.' In deze uitspraak lijkt hij namelijk de liefde wel boven zijn materialisme te plaatsen, dat hij afdoet als komijnensplitsen<sup>12</sup> en het bij elkaar schrappen van goud, termen die dat

---

<sup>12</sup> Sergier (2012, p. 46) heeft het komijnensplitsen verklaard aan de hand van een Bijbelcitaat dat gierigheid verwerpt: 'Wee jullie, schriftgeleerden en farizeeën, huichelaars, jullie geven tienden van munt, dille en komijn, maar veronachtzamen wat in de wet zwaarder weegt: recht, barmhartigheid en trouw, terwijl men het een zou moeten doen zonder het andere te laten.'

materialisme van een negatieve connotatie voorzien. Hij verwijst nu naar zijn eerdere passie als 'zijn manisch-depressieve gereken' (p. 400). Ook het plotselinge aftakelen van Gijselhart na het vertrek van zijn dochter aan het einde van de roman lijkt te ondersteunen dat zij voor Gijselhart belangrijker was dan zijn kapitaal. Bovendien blijkt hieruit dat Gijselhart niet zozeer zijn 'heilige familie' voor ogen had, die er immers nog steeds is, als het samenzijn met zijn dochter.

Gijselhart blijkt een atypische vaderfiguur; wanneer Magda na de geboorte van Victor ontslag neemt (p. 402), stelt de alwetende verteller vast, dat Gijselhart haar na dertien jaar had waar hij haar wilde hebben: 'thuis en afhankelijk van zijn gunsten.' Als hij eens haar kamer binnenkomt wanneer zij en Bruno seks hebben, verzucht hij (p. 432): 'Alles wat Prul in hem miste was te herleiden tot dit Ene Ding, dat ze als vader en dochter nu eenmaal niet konden delen [...] Dat Ene Ding gaf de Andere Man een oneerlijke voorsprong.' En als hij haar tegen Bruno hoort lachen (p. 431): 'Prul, kir nog een keertje tegen mij! Kietel mijn ziel met gelukkig gespin!' Al met al lijkt Gijselharts liefde voor zijn dochter meer op een jaloerse verliefdheid dan op de liefde die een vader voor zijn dochter voelt.

Een ander opvallend element van Gijselharts houding tegenover zijn dochter, is dat hij verbaasd is dat zij de kenmerken van een vrouw vertoont: 'Hij had er nooit bij stilgestaan dat zijn dochter zwanger kon worden. Een echte Gijselhart wordt niet zwanger, alleen een genaturaliseerde Gijselhart geb. Jansen doet zoiets. Een echte Gijselhart is niet zomaar een doorgeefluik van de natuur. Het was vast een windei' (p. 396). Als Magda's zoon Victor eenmaal geboren is, plaatst hij alle moeders op een voetstuk en besluit hij zijn overleden vrouw te vergeven (p. 400). Maar hoezeer hij ook zijn 'heilige familie' prijst, hij is Victor vooral dankbaar, dat hij zijn dochter weer bij zich heeft wonen (p. 398).

Goedegebuure (1992, p. 4) wijst erop dat Gijselhart en zijn dochter wat betreft uiterlijk beantwoorden aan hun karikaturale typering. Magda loent en heeft blond, touwachtig haar. Haar vaders haar is 'uitbundig' geblondeerd en hij draagt een 'glimmend kermispak'. De verteller omschrijft ze als 'een paar overgebleven bijfiguren in een blijspel' (p. 318). Ook Leendert omschrijft hen als twee komische en statische figuren: 'Gijselhart een oude clown en touwharige Magda ten langen leste voorzien van felbegeerd hummeltje.' De personages zijn nadrukkelijk onecht; ze hebben niet de pretentie mensen van vlees en bloed te zijn, wat aansluit bij Kellendonks kunstopvatting, zoals hij die in zijn essay 'Idolen' uit de doeken deed: 'Kunst moet nadrukkelijk onecht zijn.' (p. 859)

Net als in Kellendonks eerste roman, *Bouwval*<sup>13</sup>, waarin zaken als make-up, spiegels en theatrale symboliek steeds terugkomen, lijkt er in *Mystiek lichaam* dus weer een nadruk te liggen op uiterlijk en op het dramatische, theatrale aspect van gedrag. In *Bouwval* worden vrouwegezichten meermaals beschreven als maskers (p. 24), ze spelen een rol (p. 59) of gedragen zich theatraal (p. 46) en hun stem is een namaakstem (p. 58). Waar dat in *Bouwval* vooral voor vrouwelijke personages lijkt te gelden, wordt in *Mystiek lichaam* ook met name Gijselhart onderworpen aan deze karikaturale typering. Ook hij is nadrukkelijk personage: hij wordt onder andere als bijfiguur in een blijspel (p. 318) en oude clown gerepresenteerd (p. 408). Deze karakterisering wordt ondersteund door de beschrijving van zijn uiterlijk: hij is 'uitbundig geblondeerd' en draagt een 'glimmend kermispak' (p. 318).

---

<sup>13</sup> *Het complete werk* (Kellendonk, 1993), p. 11-100.

### *De Geschiedenis*

Een ander personage, dat de lezer van een realistische leeshouding weerhoudt, is 'de Geschiedenis'. De baarmoeder is haar trouwste bondgenote, 'Onwaardelijke Prul!' roept ze uit wanneer Magda bevallen is en zij met haar zoon en vader een familie vormen<sup>14</sup>. Wanneer Leendert zich bij hen heeft gevoegd en het niet lang meer duurt of Victors vader verschijnt ten tonele, waarschuwt zij: 'Je ruimt die broer op en houdt de Jood buiten de deur, of ik ga weg!' (p. 416). De Geschiedenis krijgt niet haar zin, aangezien Victors Joodse vader juist lijkt te zijn wat hij nodig heeft: de jongen, die eerst nogal sloom was, knapt erg op in het bijzijn van zijn vader. Van Alphen (1991) wijst erop dat het opvoeren van een allegorisch personage als 'de Geschiedenis' de lezer dwingt om zijn leeshouding te herzien (p. 35): de roman kan onmogelijk als realistisch gelezen worden en de uitspraken van de Geschiedenis moeten dus met een korreltje zout genomen worden, stelt hij. 'De Geschiedenis' wil van *een Geschiedenis* (de ondertitel van *Mystiek lichaam*) de geschiedenis van iedereen maken: 'Er is maar één Geschiedenis, en dat is de Geschiedenis van iedereen.' De wil tot generalisatie is volgens Van Alphen iets wat Joden en homoseksuelen uitsluit. Kellendonk laat zien waar de impuls tot generalisatie toe leidt: antisemitisme en homohaat (Van Alphen 1991, p. 36). Dat de Geschiedenis haar zin niet krijgt, en juist Bruno Pechman uiteindelijk zegeviert en met vrouw en kind naar het buitenland vertrekt, Gijselhart treurend achterlatend, wijst ook op het failliet van de generaliserende Geschiedenis. Op Van Alphen's analyse van *Mystiek lichaam* kom ik nog terug bij 3.1: verschillende visies op gender(verhoudingen).

### *Leendert*

Leenderts komst naar de Doornenhof wordt voorafgegaan door de komst van zijn zus Magda. Door haar aanwezigheid, is hij eigenlijk ook aanwezig, stelt Sergier (2012, p. 110). Leendert stuurt Magda namelijk herhaaldelijk brieven, waardoor Gijselhart de dreiging van zijn terugkeer in de lucht voelt hangen (p. 404). Leendert en Victor hebben gemeen dat zij via Magda de Doornenhof binnendringen, stelt Sergier (2012, p. 110). Hij verwijst ook naar de namen Magda en Leendert, die samen Magdalena vormen: dit maakt dat zij samen twee polen vormen, die onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. Zij vertonen in hun gedragingen veel overeenkomsten. Beiden vertonen centrifugale en centripetale bewegingen: Leendert met zijn vriend, met wie hij steeds na een scheiding weer samen komt; Magda keert na iedere mislukte affaire terug op de Doornenhof. Ze keren beide 'zwanger' terug: Magda van Victor, Leendert van een dodelijke ziekte. Naast overeenkomsten vertonen zij ook tegenstellingen. Magda schept leven, waar Leendert door zijn ziekte door te geven, de dood verspreidt. Magda zet mannen weg als ijle dwazen en 'blikkig tinkelende bedeltjes [...] aan de keten van ons vrouwen ons erfdochteren' (p. 367), terwijl Leendert zegt niets met vrouwen te maken te hebben (p. 389). Bart Vervaeck stelt dat zowel broer als zus op het einde van de roman hun vergissing moeten erkennen (1993, p. 356). Magda moet erkennen dat ze voor het kind niet belangrijker is dan de vader. Ze verdwijnt in het moederschap, als een schakel die Vervaeck in verband brengt met haar bijnaam 'Prul'. Na de komst van de vader van haar kind naar de Doornenhof, is haar houding 'Ik ben van geen enkel belang meer', stelt de alwetende verteller vast in *Mystiek lichaam* op p. 449: 'Haar bestemming was tevens

---

<sup>14</sup> De geschiedenis is hier een vrouw (persoonlijk voornaamwoord enkelvoud 'ze' en bezittelijk voornaamwoord 'haar', p. 399).

haar verdwijnpunt.' Leendert verdwijnt ook, maar dan in 'het Lichaam [...] van de AIDS-slachtoffers' (Vervaeck 1993, p. 356). Dat ze beide 'verdwijnen' komt volgens Vervaeck doordat ze 'de complementariteit miskennen die zo essentieel is voor een familie'. Mannen en vrouwen moeten namelijk complementair zijn in die dynastie, stelt Vervaeck (p. 356). Vervaeck meent dat zowel broer als zus zich spiegelen aan de vader, de één door een dynastie van het leven te stichten, de ander een dynastie van de dood. Beiden plaatsen een Geschiedenis met grote 'G', een dynastie, tegenover de economische familiegeschiedenis van hun vader, het verhevene tegenover het platte.

Tegen het standpunt dat het personage Gijselhart puur economisch is ingesteld, heb ik hierboven al stelling genomen. Hierbij komt nog, dat niet alleen broer en zus 'verdwijnen' aan het einde van de roman, maar ook Gijselhart lijkt te verdwijnen. Als Leendert en zijn vader aan het einde van de roman samen in de tuin zitten, ziet Leendert dat het lichaam naast hem 'verteerd [wordt] door de sarkastische infanterie van de dood. Alles was tot stilstand gekomen en onbereikbaar geworden nu Prul weg was. Prul was weg en het achtergebleven vlees had geen geschiedenis meer.' Hier wordt expliciet gemaakt, dat het 'vlees' van Gijselhart, zonder geschiedenis geen toekomst heeft. Die geschiedenis staat mijns inziens wel degelijk voor een dynastie, die Gijselhart met Magda voor ogen had. Hiervan getuigt ook het 'museum', Magda's kamers op de Doornenhof, waarvan de verteller stelt dat het gewijd is aan de toekomst die Gijselhart voor zijn dochter in gedachten had: 'Het museum was haar toekomst, met elk stuk dat hij eraan toevoegde kwam die toekomst dichterbij.' Met het beeld dat Vervaeck van het personage Gijselhart schept, als figuur achter de spiegel, die slechts het platte en economische vertegenwoordigt, ben ik het dus niet eens: Gijselhart heeft wel degelijk een toekomstdroom, waarin hij en Magda samen een heilige familie, een *dynastie*, vormen.

*Mystiek lichaam* is vaak geanalyseerd aan de hand van de tegenstellingen die de roman kenmerken- die tussen het verhevene, de Bijbelcitataten, en het platte bijvoorbeeld, zoals in de benadering van Jaap Goedegebuure (1997). Matthieu Sergier betoogt dat het zelfbeeld van Leendert gebaseerd is op tegenstellingen met de vader (2012, p. 52). Een van die tegenstellingen is heteroseksualiteit tegenover homoseksualiteit. Leendert is homoseksueel en heeft het gevoel dat hij daardoor buiten de geschiedenis staat, omdat hij geen kinderen zal krijgen. Wanneer dan ook nog zijn vriend overlijdt aan aids, terwijl zijn zus zwanger is, raakt hij verbitterd over zijn situatie. Het was dwaas om in opstand te komen tegen het biologisch overwicht van de vrouw, stelt Leendert dan vast (p. 387): vrouwen zijn de genieën van de natuur.

Ook de representaties van vrouwen (en in het bijzonder Magda) zijn mijns inziens gestructureerd aan de hand van tegenstellingen. Waar Sergier het zelfbeeld van Leendert verklaarde aan de hand van tegenstellingen met de vader, valt het beeld dat Leendert van Magda schetst te verklaren aan de hand van tegenstellingen met haar broer. Hij de kunst, zij de biologie. Hij de dood, zij het leven. Deze tegenstelling wordt nog geaccentueerd aan het einde van de roman, wanneer Magda met Bruno en Victor naar het buitenland vertrokken is, en Leendert en haar vader achterlaat. 'Prul was weg en het achtergebleven vlees had geen geschiedenis meer' (p. 450). Als Gijselharts borstkas pompt hoort Leendert het geluid van 'rafels en gaten' (p. 450). Hij beseft dat zijn vader ziek is en besluit met een hoogliedje op de dood, waarmee de roman eindigt. Hoe de tegenstellingen tussen Magda en andere personages talig worden vormgegeven bespreek ik in het volgende hoofdstuk, maar daar zal ik eerst ingaan op de verschillende discoursen met betrekking tot man-vrouwverhoudingen en de verschillende manieren

waarop die worden geconstrueerd. Ook op het personage Bruno Pechman en zijn opvattingen kom ik terug in hoofdstuk 3.

### 3. Analyse *Mystiek lichaam*: constructie van (gegenderde) discoursen

#### 3.1. Discoursen

*Welke genderde discoursen kan men onderscheiden? Is er ook sprake van een subversief discours? Komen er oppositionele perspectieven op gender naar voren in de roman?*

In hoofdstuk 1 besprak ik al het onderzoek van Jane Sunderland (2004), die verschillende genderde discoursen in sprookjes onderscheidt. In dit deelhoofdstuk onderzoek ik of (en zo ja welke) genderde discoursen in *Mystiek lichaam* een rol spelen, en wat het effect van deze discoursen is. In het vervolg hiervan besteed ik aandacht aan oppositionele perspectieven op gender in de roman. Ik zal hierbij ook ingaan op interpretaties van verschillende critici met betrekking tot de manier waarop vrouwen gerepresenteerd worden en de rol van ironie.

*Genderde discoursen in sprookjes en sprookjesachtige elementen in *Mystiek lichaam**  
Het verhaal rond Magda's personage heeft een aantal sprookjesachtige elementen in zich. Aan het einde van het verhaal verlaat zij samen met Bruno Pechman en Victor de Doornenhof om in het buitenland een nieuw bestaan op te bouwen. De Doornenhof wordt beschreven op een manier die doet denken aan het kasteel uit het sprookje *Doornroosje*, waar ook de naam Doornenhof naar verwijst. Magda spreekt ook meermaals over haar vader en de Doornenhof als een kerker, waaruit zij moet ontsnappen. In een brief aan haar broer schrijft Magda over een vorige zwangerschap, op dat moment drie jaar geleden, die ze heeft afgebroken (p. 356); 'toen ik thuis woonde en me van alle kanten door Pappie ingekerkerd voelde ben ik ook zwanger geweest. Ik zag geen andere uitweg dan mijn enige vrouwelijke wapen mijn baarmoeder in stelling te brengen, zoals Pappie gemeend heeft het hoogstongelukkig te moeten uitdrukken, en op te laden en dan daarmee een bres in de muur van mijn kerker te schieten aldus nog steeds je vader.' Ze brak daarna de zwangerschap af, omdat ze bang was dat het kind haar nog steviger aan haar vader zou binden, een twijfel die haar bij de nieuwe zwangerschap weer kwelt.

Bij een ruzie met haar vader over het al dan niet laten langskomen van Victors vader, heeft Magda het opnieuw over haar kerker (p. 421): 'Het liefst zou u me opsluiten in een kerker en langzaam laten verpieteren oude egoïst. Altijd houdt het kind me aan huis gekluisterd eindelijk heeft iemand eens de goedheid om me in dit gat te willen bezoeken maar zelfs die kleine afleiding probeert u me te ontzeggen. Weerloze vrouwen doodpesten dat kunt u!'

Magda's beschuldiging is terecht in het opzicht dat Gijselhart haar inderdaad het liefst aan huis gebonden ziet, en erg jaloers is op haar 'Andere Mannen'. Hij wil liefst zelf haar prins op het witte paard zijn (p. 310): 'Eerst Prul maar eens bevrijden uit haar toren. Komt ze er misschien achter dat er een prins schuilt in dit oude karkas.' Aan de andere kant is Bruno Pechman een atypische prins op het witte paard, namelijk een waarvan ze achter zijn rug om zwanger werd, en aan wie ze grote sommen geld leent, waarna hij lang niets van zich laat horen. Wat dat betreft is er sprake van een subversief discours: Kellendonk refereert aan het sprookjesgenre, maar draait bepaalde genreconventies om. Gijselhart is de van Magda afhankelijke draak en Bruno Pechman haar onbetrouwbare prins op het witte paard.

Sunderland (2004) ontmaskerde meerdere gegenderde discoursen in sprookjes. Enkele voorbeelden van deze discoursen zijn 'Women as domestic', 'Active man/Passive woman', 'Women as beautiful or ugly' en 'Blissful heterosexuality = they lived happily ever after' (zie hoofdstuk 1). Ook deze 'sprookachtige' elementen kan men gedeeltelijk terugvinden in *Mystiek lichaam*. Magda's lelijkheid wordt bijvoorbeeld schoonheid nadat haar zoon is geboren. Over Victor wordt namelijk gezegd dat hij een engelachtig mooi gezicht heeft, waardoor de lelijkheid van zijn moeder slechts schijn blijkt te zijn (p. 397). Victor brengt zijn moeder daardoor eerherstel en zij troont hem dan ook als een trofee met zich mee. Die vreugde blijkt echter van korte duur. Ook het huiselijke en huishoudelijke aspect vindt men niet alleen bij Magda, maar ook bij andere vrouwelijke personages terug. Magda vervult bijvoorbeeld een erg dienstbare rol tegenover Bruno Pechman, zoals uit verschillende passages blijkt: 'Pechman had in zijn auto een stapel vuile doktersjassen meegebracht die moesten worden uitgekookt en gesteven. Zijn overhemden mochten niet in de machine, maar moesten door Prul op de hand gewassen en eveneens gesteven worden. [...] Zonder een klacht of zelfs maar een zucht droeg Prul dienbladen naar boven.' (p. 433)

Het *happily ever after*-element met betrekking tot heteroseksualiteit is ook een thema, en wordt expliciet tegen Leenderts levensgeschiedenis als homoseksueel afgezet, zoals in het vorige hoofdstuk al aan bod kwam. Dit wordt echter wel geïroniseerd: Magda lijkt namelijk helemaal niet zo gelukkig. Hierop kom ik nog terug. Vanaf het moment dat Bruno Pechman aankomt op de Doornenhof, is ook het 'Active man/Passive woman'-discours sterk aanwezig. Pechman is degene die allerlei uitstapjes maakt met Victor, terwijl Magda thuis blijft en allerlei huishoudelijk werk doet. 'Ik ben van geen enkel belang meer, was sinds de komst van de Jood [Pechman] haar houding geweest.' (p. 449). Het gevolg van haar *blissful heterosexuality* en moederschap is dat zij haar autonomie opgeeft, en, zoals Vervaeck ook stelt, opgaat in het lichaam 'van de prulmoeders'.

#### *Verschillende visies op gender(verhoudingen)*

Een belangrijke tegenstelling die in *Mystiek lichaam* uitgewerkt wordt, is die van vrouwen als genieën der natuur aan de ene kant, en als dienstbare 'prulmoeders' aan de andere kant. Van Alphen (1991, p. 34) stelt dat de verheerlijking van vrouwen als soort ironisch omgekeerd wordt door Magda's bijnaam 'Prul'. Nog een omkering van die verheerlijking zie ik terug in Magda's personagetekst, die vrijwel zonder interpunctie aan elkaar wordt geregen. Van Alphen wijst erop dat deze uitbeelding van 'het vrouwelijke' een voorbeeld van mannelijk seksisme is: 'Wanneer de man zichzelf als logisch, rationeel en stabiel wil zien dan moet hij de 'ander' wel de tegengestelde kwaliteiten toeschrijven.' (p. 34) Hij meent echter dat Kellendonk juist getracht heeft, het mannelijk seksisme te parodiëren: deze uitbeelding van vrouwelijke taal zou namelijk een bekende kunstgreep in de literatuur zijn. Van Alphen ondersteunt zijn standpunt echter niet met andere argumenten. Zijn er andere voorbeelden in de roman te vinden waarin mannelijk seksisme geparodieerd wordt?

Gijselhart kan Magda's dienstbare gedrag ten opzichte van Pechman niet waarderen: 'Ik word kotsmisselijk als ik je zo zie sloven, Prul, en waar blijft mijn koffie als ik vragen mag?' (p. 433) Het tweede deel van Gijselharts uitspraak doet het eerste teniet: hij ziet haar wel graag sloven, alleen niet voor een ander. Doordat Gijselhart zichzelf tegenspreekt, kan men deze uitspraak lezen als parodie op mannelijk seksisme. Verder komt het thema weinig terug in de roman. Magda en Leendert zijn beide van



mening dat de natuurlijke orde voor vrouwen voordelig uitpakt; Leendert noemt vrouwen 'de oogappels van de natuur' (p. 391). Feministen beweren ten onrechte dat de voor hen zo voordelige natuurlijke orde een vrouwvijandige kerker is, stelt hij: 'Ze eisen dat de greep van de mannelijke cultuur op hun levens verstevigd wordt.' Magda stelt tevreden vast dat zij zich de mannenmoraal niet laat opdringen en omarmt haar 'vrouwelijke bestemming' (p. 335). Ze spoort haar vriendin Liliane aan om hetzelfde te doen: 'Natuurlijk wil jij een baby en liefst een dochter je lijkt wel gek om geen baby te willen.' (p. 368) Dit perspectief op rolpatronen wordt niet door andere personages tegengesproken. Wel stelt de verteller vast, dat Magda's bestemming tevens haar verdwijnpunt was: 'Als een spin had ze een cocon voor haar larf geweven. Als een spin was ze gelaten weggekijnd.' Vervaeck stelde al dat zowel broer als zus de complementariteit van man en vrouw ontkennen, en daardoor verdwijnen.

Maar is Magda's verdwijnen niet juist een gevolg van ongelijkheid binnen die complementariteit? Sinds de komst van Pechman, was immers haar houding: 'Ik ben van geen enkel belang meer.' (p. 449). Magda loopt met een grote boog om Pechman heen. Zij en haar broer en vader luisteren apathisch wanneer geen detail van Pechmans uitstapjes met Victor hen onthouden wordt: 'Ze zeiden niets. Victor lachte immers.' (p. 448) Mijn interpretatie is dat Magda slachtoffer wordt van Victors afhankelijkheid van zijn vader en haar traditionele rol in hun gezin. Gijselhart zegt op een gegeven moment: 'Volgens mij chanteert hij [Pechman] je met de kleine.' (p. 434) 'Kijk eens wat een slons je bent geworden.' Verder lijkt Pechman de moederrol allerminst te verheerlijken: 'Je moeder [...] die heb je nodig in je luiertijd, wanneer je hand je mond nog niet weet te vinden, om je buikje te vullen en je stront op te ruimen.' (p. 444) Deze uitspraak kan ook gelezen worden als een parodie: zeker als men hem leest in de context van Kellendonks oeuvre, waarin vaders maar al te vaak de 'lafaards' en 'lamzakken' zijn, in tegenstelling tot de barende moeders en dochters, voegt Arnold Heumakers daaraan toe (1998, p. 13).

Tegen de kwalificatie 'barende moeders en dochters', kan echter ook wel wat ingebracht worden: zeker wanneer men kijkt naar de vrouwen in *Bouwval*, een roman die wat betreft thema's en beeldspraak overeenkomsten vertoont met *Mystiek lichaam*, worden zij zeker niet alleen vanwege hun baarkwaliteiten geprezen. De opa van hoofdpersoon Ernst roemt bijvoorbeeld de vrouwen in zijn familie: 'Onze vrouwen waren sterk, wijs, fors, krachtig, monumentaal.' (p. 52) En zijn moeder prijst hij als zakenvrouw: 'Ze had een helder koppie. Er was geen getal zo groot of het paste erin. Ze heeft net zolang gebakkeleid tot ze het metselwerk kreeg van het oude station en van de Molenstraatskerk. De nieuwe gasfabriek heeft ze helemaal aangenomen. We hebben nooit één dag zonder werk gezeten.' (p. 53)

Er zijn dus een aantal argumenten aan te dragen voor de stelling van Van Alphen, dat Kellendonk mannelijk seksisme juist parodieert. In hoofdstuk 1 wees ik al op de postmoderne kenmerken in Kellendonks oeuvre, waaronder de parodie en het cliché. Verder wordt meer specifiek het mannelijk seksisme vaker geparodieerd in *Mystiek lichaam*. Bijvoorbeeld in de extreem neerbuigende uitspraken van Pechman over het moederschap, die als parodie gezien kunnen worden, omdat ze gedaan worden door een personage dat zelf erg negatief beschreven wordt: 'Broer en A.W., zelfs Magda, liepen met een grote boog om hem heen.' (p. 444) Verder kan men ook aandragen, dat in *Mystiek lichaam*, maar ook in bijvoorbeeld *Bouwval*, moeders en vrouwen ook bijzonder positief beschreven worden. Wat daarbij wel opgemerkt moet worden, is dat in *Mystiek lichaam* vooral vrouwen die 'hun vrouwelijke bestemming' omarmen en moeder worden geprezen worden.

Van Alphen citeert in dit verband een uitspraak van Kellendonk (die ik al eerder aanhaalde) uit een interview door Hans Maarten van den Brink (1991, p. 34): ‘De vrouw ontkent haar baarmoeder en wil zich gaan waarmaken in de mannelijke wereld van handel, wetenschap en kunst. Ik zet juist vraagtekens bij de begerenswaardigheid van die mannelijke wereld’. Dit soort (werkexterne) uitspraken zouden het bewijs vormen voor de verheerlijking van de vrouw als soort in *Mystiek lichaam* en het anti-emancipatoire karakter van de roman: vrouwen kunnen zich maar beter niet met handel, wetenschap en kunst bemoeien. Van Alphen spreekt deze conclusie tegen. Hij verwijst naar Ton Anbeek, die er volgens hem terecht op wees dat ook Kellendonks interviews veel ironie en parodie bevatten: evenals de romans, kunnen de interviews niet realistisch gelezen worden, stelt hij (1991, p. 35). Er zijn volgens mij, om op de roman zelf terug te komen, in *Mystiek lichaam* ook genoeg elementen te vinden die de lezer juist van zo’n anti-emancipatoire leeshouding afsturen. Wat ik bijvoorbeeld ook voor deze lezing vind pleiten, is dat Magda niet direct als een *goede* moeder wordt omschreven: ‘Het kind werd op vaste uren gevoederd, verschoond en in bed gelegd, verder vergat ze het. Het kon dan de muren uit hun voegen krijsen, ze hoorde het niet eens.’ (p. 409) Haar broer meent zelfs dat ze het kind verwaarloost: ‘Je hebt toch weleens gehoord, Prul, dat een kind aandacht en genegenheid nodig heeft?’ (p. 410) In combinatie met Magda’s ‘verdwijning’, haar houding ‘van geen enkel belang meer te zijn’ (p. 449) en haar verslonzing (p. 434) kunnen we concluderen dat het moederschap in *Mystiek lichaam* als allesbehalve zaligmakend wordt voorgesteld: de verheerlijking van het moederschap kan men daarom ook ironisch lezen. Aan de ene kant is Magda één van die heilige moeders (Gijsselhart vindt alle moeders heilig, p. 402), aan de andere kant blijft ze een prul. Leendert focaliseert op pagina 410: ‘Had ze eindelijk haar kind, en nu was het nog niet goed. Dit was geen vergoddelijke Prul, geen toren van vlees waarvoor hij zich verootmoedigen kon. Dit was nog steeds de onvoldane Prul van vroeger.’

Hiervoor stelde ik vast dat er verschillende gegenderde discoursen in de roman voorkomen, die aansluiten bij de intertekstualiteit met het sprookjesgenre. Deze discoursen corresponderen met de door Sunderland (2004) ontmaskerde gegenderde discoursen in sprookjes, die vaak een anti-emancipatoir karakter hebben. Voorbeelden zijn het *blissful heterosexuality*- en het *Active man/Passive woman*-discours. In het bovenstaande werd beargumenteerd dat er in de roman echter ook aanwijzingen te vinden zijn die de lezer van een anti-emancipatoire lezing afsturen. De verheerlijking van het moederschap kan bijvoorbeeld ook ironisch gelezen worden. Zoals ook Yra van Dijk (2013) concludeerde ligt het heil voor Kellendonk niet in het gezinsleven, dat ook hevig geïroniseerd wordt. Door die ironie kan men boven de genoemde gegenderde discoursen ook een subversief discours ontwaren, dat de conventies van het sprookjesgenre omdraait maar ook de genoemde gegenderde discoursen ironiseert.

### 3.2. Talige elementen

*Welke talige elementen dragen bij aan een eventueel gegenderd discours? Welke werkwoorden worden gebruikt om uitingen of denkprocessen te beschrijven? Zijn er opvallende terugkerende of eenmalige lexicale elementen?*

Ik zal in dit deelhoofdstuk ten eerste aandacht besteden aan de werkwoorden die het spreken aanduiden van vrouwelijke personages in *Mystiek lichaam* en meta-uitspraken

die over hun taalgebruik gedaan worden. Vervolgens bespreek ik het effect dat deze elementen gezamenlijk hebben. Verder besteed ik nog aandacht aan de namen van de verschillende personages en hun betekenissen. Ten slotte ga ik in op opvallende of terugkerende lexicale items, met behulp van welke vrouwelijke personages oppositioneel gerepresenteerd worden.

#### *Werkwoorden die spreken of denken aanduiden*

Het personage Magda wordt op verschillende talige manieren negatief neergezet. Ten eerste is er de ononderbroken spraaktrant, het 'vloeiende koeterwaals' (aldus Rob Schouten<sup>15</sup>). Ten tweede zijn de werkwoorden die Magda's spreken aanduiden ook vaak pejoratief van aard. In hoofdstuk 1 (*Valse lente*), waarin de meeste werkwoorden (die het spreken van Magda aanduiden) genoteerd worden, komen we onder andere de volgende tegen: roepen (p. 298), gillen, mopperen, vervolgen op zeurende dreigtoon (p. 311), streng roepen (p. 313), hees tieren (p. 316), achterdochtig snauwen (p. 318), klagen, overschakelen op een minder furieus register (p. 319), verwijten naar het hoofd slingeren (p. 329). Deze werkwoorden staan niet in verhouding tot de neutrale werkwoorden, aangezien ze bijna de helft van het totale aantal werkwoorden die haar spreken aanduiden in hoofdstuk 1 (21) uitmaken. De overige werkwoorden zijn neutrale werkwoorden die spreken aanduiden zoals zeggen, vinden, aankondigen en spreken. Ik heb naar hoofdstuk 1 verwezen, omdat daarin de meeste werkwoorden voorkwamen, maar in hoofdstuk 2 en 3 zet de genoemde trend zich voort met veel werkwoorden (of bijwoorden die neutrale werkwoorden negatief kleuren) die bijdragen aan een negatieve representatie van Magda's uitingen, zoals klagen (p. 367), toesnauwen (p. 398), afsnauwen (p. 410), een jammertoon aanslaan (p. 420), lijsig spreken en onder vuur nemen (p. 426, 428) en argwanend melden (439). Als we deze werkwoorden vergelijken met die, die Gijselharts spreken aanduiden, vallen een aantal dingen op. Bij Gijselhart vinden we ten eerste veel werkwoorden van het soort 'bevelen', die op een machtspositie wijzen: 'op bevelvoerderstoon reserveren' (p. 318), 'commanderen' (p. 321), 'bevelen' (p. 334) en 'blaffen' (p. 338), alle uit hoofdstuk 1. Deze werkwoorden passen in een patroon dat Sergier ontwaart in Kellendonks oeuvre, waarin vaderpersonages 'opdringerig met hun taal omspringen'. Zij treden autodescriptief en autonormatief op, stelt Sergier (2012, p. 29). Ten tweede lijkt er meer afwisseling te bestaan tussen de soorten werkwoorden. Bovenstaande werkwoorden worden namelijk afgewisseld met werkwoorden die juist een soort passiviteit uitdrukken, zoals 'temen' (p. 319) en 'bedremmeld zeggen' (p. 329). Tenslotte is het meest opvallend dat er in vergelijking met Magda veel minder werkwoorden zijn die bijdragen aan negatieve representatie, en als ze er zijn, zijn ze minder negatief, zoals de woorden 'snoeven' of 'plagen' (p. 320).

Ook als men kijkt naar andere vrouwelijke personages die door Gijselhart gefocaliseerd worden, zijn de werkwoorden die bij hun uitingen horen vaak pejoratief van aard. Tonia bijvoorbeeld, loeit en buldert (p. 298, 299). De naamloze prostituee jammert en eist (p. 307). En ook Gijselharts overleden vrouw wordt door hem negatief gefocaliseerd door haar te laten klagen (x2), vleien en hem beloften af te persen (p. 400, 401).

---

<sup>15</sup> *Trouw*, 22 mei 1986.

### *Meta-uitspraken over taal*

Wanneer Gijselhart focaliseert, valt op dat hij ondanks Magda's verwijten en klaagzangen graag naar haar mag luisteren: hij omschrijft haar 'hese alt' als 'het mooiste geluid dat hij kende (p. 315) en even later als 'een muziek even knus en kalmerend als het denderen van een lange nachttrein' (p. 325). Zo positief als hij is over Magda's stem, zo negatief is hij over die van zijn overleden vrouw: zij spreekt met 'een snerpende falsetstem' (p. 401). Ook wanneer Leendert focaliseert, volgen er een aantal positieve uitspraken. In de bruidsbedscène bijvoorbeeld, kunnen de aanwezigen zich warmen aan de 'vlaag Nederlandse taal uit haar mond' en fleurt ze de onherbergzaamheid, de ongemakkelijkheid van het samenzijn tijdens die bruidsnacht, op, 'met haar monotone guirlandezinnen' (p. 364). De manier waarop Leendert Magda hier focaliseert, is tweeledig: aan de ene kant is hij blij dat ze erbij is, aan de andere kant is zij nog steeds degene die 'nooit eens haar rebbel kon houden' (p. 364), wat ook blijkt uit het gebruik van de woorden 'monotone' en 'vlaag'. Het woord 'guirlandezinnen' (een guirlande is een soort bloemkrans) lijkt er ook op te wijzen dat Magda's zinnen vooral als versiering of achtergrondmuziek dienen. Dat onderstreept ook Gijselhart, die op bovenstaande uitspraak ('even knus en kalmerend als het denderen van een lange nachttrein', p. 325) laat volgen dat het 'voor zijn gemoedsrust beter was om met omfloerste oren te luisteren en wat ze zei niet tot zich te laten doordringen.' Op deze manier kan men de uitspraken van vader en broer, die op het eerste gezicht nog positief van aard lijken, ook als sneer aan het adres van Magda lezen. Met het oog op genoemde uitspraken en werkwoorden, is het effect van het feit dat Magda's personage niet focaliseert dat de lezer wordt uitgenodigd om het standpunt van vader en broer over te nemen, omdat een tegengeluid in de vorm van het perspectief van Magda grotendeels ontbreekt. Met háár gedachten leest de lezer immers niet mee, zoals ik in hoofdstuk 2 al vaststelde.

### *Namen*

De namen van de vrouwen in *Mystiek lichaam* lijken vooral hun verheven positie te ondersteunen. Tonia's naam bijvoorbeeld, betekent 'prijzenswaardig'<sup>16</sup>. Magda's door haar vader gegeven bijnaam is weliswaar 'Prul', maar haar eigen naam Magda betekent 'hoge toren, iemand die is verheven'<sup>17</sup>. Deze naam zou ook nog kunnen verwijzen naar het schilderij wat Leendert beschrijft op pagina 345, *Madonna in de kerk* van Jan van Eyck (zie pagina 42). Ook Tonia wordt met het schilderij vergeleken: 'Ze torende even hoog in haar keuken als de Berlijnse Madonna in haar kerk.' (p. 423) Tonia wordt verder steeds beschreven als 'lang' en 'kolossaal' (p. 402) terwijl haar man 'een mannetje' is en 'De Kruimel' wordt genoemd (p. 402). Gijselharts naam verwijst naar twee elementen: de tegenstelling tussen kou en warmte (ijs (ijzel) en hart), waar ik nog op terugkom, en de gijzeling van het hart van zijn dochter, stelt ook Sergier (2012, p. 34). Gijselhart gunt haar immers geen relaties met andere mannen en reageert jaloers wanneer zij deze wel aanknoopt.

### *Terugkerende lexicale items en woordvelden*

Een opvallende tegenstelling in de roman, die in combinatie met Magda steeds opduikt, is die tussen warmte en kou. Magda wordt steeds weer in verband gebracht met warmte

---

<sup>16</sup> Bron: <<http://www.babybytes.nl/namen/meisjes/Tonia>>. Laatst geraadpleegd op: 19-02-2016.

<sup>17</sup> <Bron: <http://www.betekenisnamen.nl/Naam/Magda>>. Laatst geraadpleegd op: 19-02-2016.

of smeltend ijs, en steekt op deze manier af tegen een koude omgeving. Deze tegenstelling ziet men al gelijk aan het begin van de roman: Magda zit buiten op de poortstijl en de nevel vormt druppeltjes op haar wenkbrauwen (p. 300). Ondertussen 'flonkerden' Gijselharts baardstoppels 'als rijp' (p. 301). Even later, nadat Gijselhart zijn klappertandende dochter van de poortstijl af heeft geholpen gloeit zijn arm, 'maar veel meer van haar handen dan van de hondenbeet.' Eenmaal binnen blinken haar ogen, 'die troebel waren als smeltend ijs' (p. 314), op in het grijze licht. Haar opgewonden ademtochtjes laten 'grijze nevels achter op de lucht' (p. 315). Ook in de setting van de bruidsnacht van Scott en Liliane komt de tegenstelling tussen kou en warmte duidelijk naar voren. Het bruidsbed wordt beschreven als een 'trage, verlegen poolvlakte' (p. 366) en 'het weidse kille beddelaken (p. 369). Magda's woorden worden daarentegen beschreven als 'een vlag Nederlandse taal waar ze zich allemaal aan konden warmen' (p. 364). Met de geboorte van Victor neemt de warmte op de Doornenhof weer toe: 'De hemelse kou was uit zijn [Gijselharts] oude hart verdreven. De dooi was ingetreden toen het babygezichtje zich van een gebalde vuist was gaan ontplooiën tot een menselijk gelaat' (p. 399).

Een andere tegenstelling die veel terugkomt, is die tussen leven en dood, waarbij Magda het leven symboliseert. Die tegenstelling is bijvoorbeeld belangrijk voor de manier waarop Leendert zich ten opzichte van zijn zus verhoudt, zoals reeds aan bod is gekomen bij de bespreking van het personage Leendert. Ook bij de beschrijving van het (sprookjes)decor rond de Doornenhof speelt die tegenstelling mee. Daar lijkt het gras wel ijzervijlsel en blikkert het jonge boomblad metaalachtig, 'de perebomen met hun stijf gebalde knoppen leken wel van gietijzer' (p. 297). De omgeving doet wat dat betreft aan Gijselhart zelf denken, met zijn ijzige stemming en onbeweeglijkheid, zoals Sergier opmerkt (2012, p. 101). Bovendien denkt Gijselhart zelf dood te zijn, wanneer hij Magda voor een engel aanziet, en verwijst hij naar de Doornenhof als zijn 'tombe' en 'het gepleisterde graf'. Aan het begin van de roman wordt Magda al oppositioneel aan het decor beschreven, doordat de nadruk direct op haar zwangerschap ligt (ze gloeit ondanks de kou, is wat dikker, en Gijselhart noemt haar kip met de gouden eieren). Na de geboorte van Victor, verlevendigt het decor zelf waardoor er een tegenstelling ontstaat met de Doornenhof van voorheen. 'Van een gepleisterd graf veranderd in een drukke woonstee. Voor het eerst sinds twintig jaar werd er 's ochtends beddegoed uit de ramen gehangen. [...] A.W. Gijselhart zelf kon je [na de geboorte van Victor] vaak bij het krieken van de dag al buiten treffen, schoffelend en harkend in de moestuin die voor het eerst sinds de dood van mevr. Gijselhart geb. Jansen weer was ingezaaid.' (p. 395). Die omslag beïnvloedt dus ook Gijselhart, die voorheen vooral binnen zat te rekenen en lang in zijn bed lag, en nu vroeg opstaat om in de moestuin te werken. Maar wanneer Magda vertrekt, komt het slot weer op de poort (p. 449), waardoor die levendigheid verbonden blijft met vrouwelijke aanwezigheid. De levendigheid, die tot nu toe met Magda en mevrouw Gijselhart in verband is gebracht, lijkt ook door Tonia belichaamd te worden. Zoals hierboven al beschreven werd, heeft ze een luide stem (ze loeit en buldert, p. 298, 299); bovendien lijkt ze constant in beweging te zijn, zoals ook Sergier opmerkt (2012, p. 97): ze maakt centripetale en centrifugale bewegingen van en naar de Doornenhof en slingert 'woest heen en weer' (p. 298) met haar fiets. Verder brengt zij aan het begin van de roman al 'bergen radijen' en 'mooie spinazie' naar de Doornenhof (die groenten staan in combinatie met de ingezaaide moestuin symbool voor leven en levendigheid) en is ze na de geboorte van Victor niet van de Doornenhof 'weg te slaan' (p. 397).

Wat betekenen deze terugkerende lexicaal items in de representaties van vrouwen? Ze vormen zowel een negatieve als een positieve component in deze

representaties. Vrouwelijke personages worden aan de ene kant in verband gebracht met positieve woorden zoals warmte, leven en levendigheid, aan de andere kant worden zo ook als druk en luid gerepresenteerd. Die negatieve representatie sluit aan bij eerdere bevindingen: hiervoor stelde ik al vast dat de werkwoorden die Magda's spreken aanduiden vaak negatief zijn en dat meta-uitspraken over haar taalgebruik ook vaak een negatief karakter hebben. De positieve component sluit met woorden als warmte en leven aan bij de verheerlijking van vrouwen als moeders, waaraan ook Magda's schijnbare (uiterlijke) gedaanteverwisseling na Victors geboorte bijdraagt. Het ironische effect van die verheerlijking kwam al eerder dit hoofdstuk aan bod. De nadruk op levendigheid resulteert ook in een tegenstelling tussen Gijselhart en Leendert aan de ene kant en Magda en Tonia aan de andere. Die tegenstelling is echter niet sluitend en kan genuanceerd worden. Sergier suggereert bijvoorbeeld dat zowel Leendert als Magda een gemeenschap stichten als verzet tegen de solitaire levensgang van hun vader: Leendert sticht een homoseksuele gemeenschap in New York die, net als Magda's zwangerschap, een poging is om een einde te maken aan de eenzaamheid (2012, p. 33). Tegelijk ziet Sergier in Leenderts homoseksuele steriliteit een tegenstelling met de heteroseksuele procreatie van zijn vader (p. 52). Sergier, die in *Ethiek van de lectuur* (2012) toch de filiatiedynamiek in Kellendonks oeuvre onderzoekt, besteedt weinig aandacht aan de dynamiek tussen Gijselhart en zijn dochter. Ook Van Dijk (2013) stelt dat Sergier Magda nauwelijks op lijkt te merken. Dat is opvallend, omdat zij (door zich voort te planten) zorgt voor gemeenschap (familie) en in *Mystiek lichaam* alles draait om gemeenschap en liefde (Van Dijk, 2013). Bovendien speelt de dynamiek tussen vader en dochter een belangrijke rol in de roman, zoals ik in het voorgaande meermaals betoogd heb.

#### 4. Analyse *Mystiek lichaam*: intertekstualiteit

*Is er sprake van gegenderde genreconventies? Wordt er verwezen naar andere (cultuur)teksten?*

Wat betreft intertekstualiteit maak ik net als Meijer (1996, p. 26, 56), zoals in hoofdstuk 1 al werd aangestipt, onderscheid tussen het al dan niet overnemen van genreconventies, het hernemen van een cultuurtekst en het direct verwijzen naar andere teksten. Het begrip cultuurtekst werd al gedefinieerd als een cultureel scenario dat vele teksten doortrekt. Meijer gebruikt hiervoor ook het begrip discours, dat zij definieert als 'een wijze van spreken over iets dat tegelijk geïnstitutionaliseerd is in wijzen van handelen, een groeps-'taal' in ruime zin' (1996, p. 27). De begrippen discours en cultuurtekst liggen dicht bij elkaar, waardoor het beschouwen van intertekstualiteit als apart onderdeel van een analyse herhalingen oplevert. Daarom ga ik in dit hoofdstuk slechts kort in op het onderdeel cultuurteksten. Verder besteed ik in dit hoofdstuk ook aandacht aan het schilderij *Madonna in de kerk*, dat in het vorige hoofdstuk al even genoemd werd.

##### *Genre*

Wat betreft het al dan niet overnemen van (gegenderde) genreconventies, kijk ik allereerst naar de roman als overkoepelend genre. Page (2003, p. 45) stelde al vast dat in romans een typisch mannelijk plot er anders uitziet dan de meeste vrouwelijke plotstructuren (zie hoofdstuk 1, plot). Vrouwelijke plots kenmerken zich volgens haar door een niet-lineair, repetitief en omslachtig karakter, dat tegengesteld is aan het progressieve karakter van mannelijke plotstructuren. Sergier ziet de niet-lineaire, repetitieve beweging, die hij beschrijft als een wals, terug bij Magda (2012, p. 103). Over haar wordt bijvoorbeeld beweerd dat ze 'cyclonische talenten' heeft (*Mystiek lichaam*, p. 328), wat naar 'kuklos', Grieks voor 'cirkel' verwijst. Een cycloon wentelt zich om zijn as, maar verplaatst zich ook. Deze beweging ziet Sergier terug bij Magda, die telkens opnieuw terugkeert naar de Doornenhof, na iedere mislukte liefdesrelatie.

Verder ziet Sergier het 'cyclonische patroon' ook bij Leendert optreden, die steeds uit elkaar gaat en weer samenkomt met zijn vriend, waarna hun relatie telkens weer opnieuw begint. Wel is Magda de enige die deze 'wals' met haar vader danst, aangezien Leendert pas weer terugkomt naar de Doornenhof na de dood van zijn vriend, wanneer hij ook zelf denkt niet lang meer te leven. Wat betreft niet-lineaire en repetitieve (vrouwelijke) plotstructuren kan men dus concluderen, dat die weliswaar overgenomen zijn, maar dat de kenmerken ervan in deze roman ook gelden voor een mannelijke plotstructuur.

Aan de gegenderde discoursen die overgenomen zijn uit het sprookjesgenre, heb ik in hoofdstuk 3 al aandacht besteed. *Mystiek lichaam* leunt op meerdere conventies uit het sprookjesgenre. Magda is als enige vrouwelijke hoofdpersoon allicht de prinses en de Doornenhof haar sprookjesachtige decor. Gijselhart wil zijn dochter het liefst op de Doornenhof houden en is vijandig tegenover de mannen die haar daar weg zouden kunnen halen. Hij wordt op verschillende manieren bijna als een soort draak beschreven: de verteller noemt hem 'een reptiel' (p. 297), die 'krokodillerig' gaapt (p. 422), een haaiebek heeft (p. 424) en zijn lippen bewegen als twee slakken (p. 301). Bruno is haar prins met wie ze aan het eind van het verhaal het land verlaat, een parodie op het 'en ze leefden nog lang en gelukkig': Bruno was immers helemaal niet van plan

met haar te trouwen (p. 428, 437) en gebruikt haar als voetveeg, zoals ik in hoofdstuk 3 al beargumenteerde. Magda is op haar beurt een weinig goede moeder, die haar zoon verwaarloost. Op het einde van de roman moet ze kiezen tussen 'twee kwaden', zoals ze de Gijselhart aan de ene kant en Bruno aan de andere al eerder typeerde: of ze zit aan haar vader vast, of aan Bruno. Wat in sprookjes 'het goede' vertegenwoordigt, de prins op het witte paard, is in deze parodievorm slecht, en 'het slechte' de draak Gijselhart, is misschien de enige die oprecht van Magda houdt. Dat maakt dat ik boven de (in hoofdstuk 3 besproken) gegenderde discoursen, een overkoepelend subversief discours ontwaar, dat ironisch commentaar levert op het heteroseksuele sprookje 'ze leefden nog lang en gelukkig'. Deze en andere gegenderde discoursen, die al eerder uitgebreid aan bod kwamen, kunnen ook als cultuurteksten opgevat worden. Daarom zal ik hieronder slechts nog op één voorbeeld van een cultuurtekst ingaan.

### *Cultuurtekst*

In hoofdstuk 3 noemde ik al een voorbeeld van een verwijzing naar een cultuurtekst in *Mystiek lichaam*. De interpunctieloos aan elkaar geregen uitbeelding van Magda's taalgebruik grijpt terug op een bekende kunstgreep, stelt Van Alphen (1991, p. 36: voetnoot 6): 'Wanneer de man zichzelf als logisch, rationeel en stabiel wil zien dan moet hij de 'ander' wel de tegengestelde kwaliteiten toeschrijven.' (p. 34) Hij meent dat Kellendonk juist van deze kunstgreep gebruik maakt om mannelijk seksisme te parodiëren.

Er zijn een aantal argumenten aan te voeren voor deze stelling. Ten eerste zijn de mannelijke personages in *Mystiek lichaam* óók niet bepaald logisch, rationeel en stabiel. Leendert bedreigt Bruno met een buks en drinkt het lymfekliervoort van zijn aan AIDS lijdende vriend, om maar wat te noemen. Gijselhart ziet iedere andere man als een bedreiging, die tussen hem en zijn dochter kan komen te staan. Ten tweede wordt de enige echt seksistische opmerking – 'Je moeder [...] die heb je nodig in je luiertijd, wanneer je hand je mond nog niet weet te vinden, om je buikje te vullen en je stront op te ruimen.' (p. 444) – gedaan door een personage dat verder ook erg negatief wordt neergezet (Bruno). Hij wordt gemeden door de andere hoofdpersonages (p. 444), en zou bovendien een pedofiel zijn (p. 332, 432). Ten derde zijn er ook voorbeelden te noemen in het oeuvre van Kellendonk waarbij (sterke) vrouwen juist geprezen worden, zo citeerde ik bijvoorbeeld uit *Bouwval*. Wat daarbij wel opvalt, is dat die vrouwelijke personages al lang dood zijn, en dat het enige vrouwelijke personage dat wél een sprekende rol speelt in het verhaal (Tante) juist weer vrij negatief neergezet wordt; net als bijna alle vrouwelijke personages in *Mystiek lichaam* (zie bijvoorbeeld de werkwoorden die hun spreken aanduiden). Men kan dus concluderen dat er wel een patroon bestaat van negatieve representaties van het spreken van vrouwelijke personages in Kellendonks oeuvre.

### *Directe verwijzing*

Het bovenstaande voorbeeld van het hernemen van een cultuurtekst is ook een vorm van directe intertekstualiteit, aangezien Kellendonk (volgens Van Alphen althans (1991, p. 36)) reageert op een specifieke brontekst, namelijk de roman *Ulysses* van James Joyce. Maar juist omdat deze uitbeelding van vrouwelijke taal al vaak is herhaald, Van Alphen noemt bijvoorbeeld Mulisch en Brakman (p. 36), spreekt men van een cultuurtekst en kan Kellendonk hierop parodiërend inhaken.



Een tweede verwijzing die voor mijn onderzoek van belang is, is een intertekstuele verwijzing naar het gedicht *Prinzessin Sabbath* van Heinrich Heine, waar Tijn Boon (1998, p. 81) op wijst. Boon stelt dat de figuur Pechman is gebaseerd op Heine's gedicht, dat 'een soort sprookje [is] waarin de hond Israël wordt omgetoverd tot een prins, als teken van het verbond tussen God en Zijn volk', aldus Boon (p. 81). De transformatie van hond naar prins ziet men terug in Pechmans veranderde positie op de Doornenhof: waar hij zich eerst bangig schuilhield in het 'Prulmuseum', tilt hij even later deksels van de pannen, 'deed op eigen gezag nog een snufje zout bij het eten' (p. 443), nam hij de telefoon aan, 'en blafte kortweg 'Pechman!' in de hoorn' (p. 443). Verder ondersteunt de Pechman-als-prinsverwijzing de stelling dat het einde van *Mystiek lichaam* een parodie is op het klassieke sprookjeseinde ('en ze leefden nog lang en gelukkig') en aldus kritiek levert op het *blissful heterosexuality*-discours.

Een derde intertekstuele verwijzing die onze aandacht verdient, heeft direct betrekking op Magda: zij wordt herhaaldelijk in verband gebracht met zowel de maagd Maria als Maria Magdalena. In hoofdstuk 2 besteedde ik al aandacht aan Magda's naamgenote Maria Magdalena, met wie Magda gemeen heeft dat zij ook met liefde en bezit vrijgevig omsprong. Verder worden zowel de maagd Maria als Magda beschreven met de woorden 'toren van vlees', zoals ook door Goedegebuure (1997, p. 129) werd opgemerkt. Ook eindigt deel twee van *Mystiek lichaam* met een gebed dat Leendert richt aan Magda en dat de vorm heeft van het *Ave Maria* (Goedegebuure 1997, p. 117). De bekende lofprijzingen uit het *Ave Maria* worden omgekeerd tot vervloekingen: 'Vol van genade' wordt 'vol van nijd', 'de gezegendste' verandert in 'de gesjochtenste' (p. 117). Goedegebuure wijst er ook op dat Magda door haar vader 'een kind van de duivel' genoemd wordt, waarmee hij haar tot een antitype van de maagd Maria maakt (p. 131).

Ik ben het met Goedegebuure eens dat Magda meermaals als antitype van Maria wordt beschreven in de roman. Ik zie in die Bijbelse intertekstualiteit echter geen verlangen naar gemeenschap zoals Goedegebuure, maar ironische kritiek op de verheerlijking van het moederschap en het idee dat alle moeders heilig zijn. Het verlangen naar gemeenschap en liefde is een belangrijk thema in de roman, maar ik zie dat thema eerder terug in de dynamiek tussen Gijselhart en zijn dochter, of tussen Leendert en zijn partner. De voorstelling van Magda als antitype van Maria past mijns inziens beter in het patroon waar ik in het voorgaande al op wees, namelijk het ironiseren van het heteroseksuele 'ze leefden nog lang en gelukkig' en het idee dat alle moeders heilig zijn (dat voor Magda in ieder geval niet op gaat).

De titel 'toren van vlees' gebruikt Leendert in de eerste plaats om de Maria te beschrijven in het schilderij *Madonna in de kerk* van Jan van Eyck<sup>18</sup> (zie volgende pagina). Dat Leendert haar 'toren van vlees' noemt, zie ik vooral als uitdrukking van de tegenstelling tussen kunst en biologie die in *Mystiek lichaam* zo belangrijk is. Op het schilderij is een enorme, vlees geworden Maria te zien in een kerk. Op de achtergrond hangt ook een kleine, stenen versie van haar, die in het niet valt bij de enorme, levensechte maagd met kind voor haar. De beschrijving hiervan in *Mystiek lichaam* is als volgt: 'Ook achter haar, in een nis, staat een madonna van aardewerk, een kunstmaagd van mensenwerk, stukken kleiner dan levensgroot, die in het niet zinkt bij de toren van

---

<sup>18</sup> Jan van Eyck, *Madonna in de kerk*, ca. 1438 (Berlijn, Gemäldegalerie).

vlees ervoor. Dwaze pottenbakker!' (p. 345). De strekking is duidelijk: 'steen buigt voor vlees' (p. 345). De stenen kerk voegt zich naar de rondingen van het maagdenlichaam en zit haar als gegoten. Dat kunst niet buiten het leven (vrouw, voortplanting, bezieling) kan, wordt op meer momenten in de roman gethematiseerd. Leenderts *Wild boys* dromen van biologische onafhankelijkheid, maar schilderen naast hun homoseksuele krijgers toch vooral Sooperwooman 'en haar ontzagwekkende tillen' (p. 350). Van Eycks *Madonna in de kerk*, dat voor Leendert het schilderij der schilderijen is (p. 345), portretteert toch in de eerste plaats de maagd Maria met haar kind. Dat de kunst niet buiten het leven kan, en dus niet buiten vrouw en voortplanting, wordt ook gesymboliseerd met behulp van de warmte die Magda overal verspreidt en de tegenstelling tussen leven en dood, die in het vorige hoofdstuk aan bod kwamen. Zonder Magda (zonder de vrouw) is er geen warmte en geen leven. Als Leendert het nieuws van Magda's zwangerschap verneemt, moet hij dan ook vaststellen dat hij, met 'zijn kunstleven', 'niet echt bestand [was] tegen de biologische terreurdaad van zijn zuster' (p. 359). Hiernaar verwijst ook de naam van haar kind, Victor: overwinnaar. Op deze manier ontstaat er een archetypische representatie van de vrouw als moeder, die een tegenstelling vormt met de wereld van kunst en wetenschap, gesymboliseerd door Leendert. Men zou ook kunnen stellen dat de kunst in *Mystiek lichaam* een eerbetoon is aan dit vrouwelijke archetype. Kunst en biologie worden zo neergezet als vormen van scheppen die elkaar uitsluiten.



Steen buigt dus voor vlees, maar de afhankelijkheid is wederzijds. Bij de beschrijving van de *Madonna in de kerk* komt Leendert tot de conclusie dat het schilderij laat zien dat 'het vlees eerst verf moet worden, wil het triomferen'. Als Leendert naar Berlijn gaat om het schilderij in het echt te zien, komt hij er bovendien achter dat de zes meter lange maagd in werkelijkheid maar achttien en een halve centimeter meet. De tweede keer dat Leendert de titel 'toren van vlees' gebruikt, beschuldigt hij Magda ervan dat ze haar kind verwaarloost: 'Had ze eindelijk haar kind, en nu was het nog niet goed. Dit was geen vergoddelijkte Prul, geen *toren van vlees* waarvoor hij zich verootmoedigen kon. Dit was nog steeds de onvoldane Prul van vroeger.' (p. 410; mijn cursivering) Vlees alleen is niet genoeg, blijkt ook hieruit, en dat geldt niet alleen voor het krijgen van kinderen maar ook voor seks, stelt Leendert (p. 388): 'Om van de fysica der lustbevrediging iets duurzaam opwindends te maken, moet er een beetje metafysica bij.'

Deze wederzijdse afhankelijkheid tussen kunst en vlees (of bezieling en biologie) blijkt wel uit de levenslopen van Magda en Leendert. Leendert kiest de kant van de kunst, maar merkt dat ook die wereld (net als eerst zijn vaders wereld) om geld draait en voelt zich ethisch mislukt: hij mist er de bezieling, die ook in Magda's gezinnetje ontbreekt. Zij leende Pechman immers vijfendertigduizend gulden 'om [hun] vriendschap te bestendigen', maar 'sinds hij de poen heeft', heeft zij hem niet meer gezien, vertelt ze haar vader (p. 336). Wanneer Pechman zich wel laat zien, neemt hij Victor mee naar zijn oom in de hoop op een erfenis (p. 447). De gemeenschappen die zowel Leendert als Magda stichten, mislukken, omdat ze niet om liefde maar om geld draaien, maar misschien ook

omdat zij elkaar in hun gemeenschappen buitensluiten. Zij kunnen in wezen niet zonder elkaar, net zoals kunst en leven niet zonder elkaar kunnen. Naar deze wederzijdse afhankelijkheid verwijst mijns inziens ook de titel *Mystiek lichaam*, waarin de delen lichaam (vlees) en mystiek (bezieling) een geheel vormen, en die verwijst naar een verbond tussen man en vrouw. Ook de namen Magda en Leendert, die samen Magdalena vormen, lijken erop te wijzen dat zij onlosmakelijk aan elkaar verbonden zijn (Sergier 2012, p. 105), zoals ik al eerder aanstipte (zie p. 28).

## Conclusie

In dit onderzoek heb ik me vooral gericht op het belangrijkste vrouwelijke personage in *Mystiek lichaam*, Magda. Toch besteedde ik in hoofdstuk 2 meer aandacht aan Magda's vader en broer dan aan haarzelf. Dat kwam in de eerste plaats doordat zij nu eenmaal belangrijke rollen vervullen in de roman, maar ook door het feit dat Magda in de secundaire literatuur tot nu toe slechts een kleine rol toebedeeld heeft gekregen, waardoor er op het gebied van haar personage weinig onderzoek was om op te reageren. Dit is, zoals mijn onderzoek aantoonde, onterecht: veel letterkundigen hebben de rol van Magda in *Mystiek lichaam* onderschat. Ik hoop dan ook dat deze scriptie de aanzet vormt tot verder onderzoek naar de rol van vrouwen in het oeuvre van Frans Kellendonk.

De onderzoeksvraag die ten grondslag lag aan dit onderzoek luidde als volgt: *Wat is het effect van de representatie van vrouwen in de roman Mystiek lichaam?* Het antwoord op deze vraag is op meerdere vlakken ambivalent. In hoofdstuk drie stelde ik al vast dat er een patroon bestaat van negatieve representatie van vrouwelijk spreken in *Mystiek lichaam*. Op basis van een analyse van werkwoorden die spreken aanduiden en meta-uitspraken over taal, heb ik geconcludeerd dat vrouwelijk spreken wordt gerepresenteerd als onbelangrijk en 'voor de sier', en de vrouw zelf als onder meer luid en zeurderig. Doordat het personage Magda niet focaliseert, wordt de lezer bovendien uitgenodigd om dit standpunt over te nemen.

Aan de andere kant worden er ook een aantal positieve terugkerende lexicale items aan het vrouw-zijn gekoppeld, zoals warmte, leven en levendigheid. Het verband dat wordt geschept tussen vrouwen (of vrouwelijke aanwezigheid) en warmte en leven sluit aan bij de verheerlijking van het vrouwelijke archetype, de vrouw als moeder. Dit archetype wordt gesymboliseerd door Magda, die door zich voort te planten een tegenstelling vormt met haar homoseksuele broer en dus met de kunst die hij symboliseert. In hoofdstuk 4 concludeerde ik echter dat de twee polen kunst en leven ook onlosmakelijk met elkaar verbonden te zijn in *Mystiek lichaam*. Niet alleen kan het leven niet buiten de kunst, kunst kan ook niet buiten het leven. Kunst in *Mystiek lichaam* functioneert dan ook vaak als erediens aan de vrouw. Het effect hiervan is tweeledig: aan de ene kant blijft de archetypische representatie van de vrouw overeind staan, aan de andere kant wordt dat beeld geïroniseerd.

Magda is namelijk aan de ene kant deze warmte en leven verspreidende moederfiguur, maar aan de andere kant is ze een 'Prul', verwaarloost ze haar zoon Victor, en 'verdwijnt' ze in het gezinsleven, waarin ze een passieve en gediensrol vervult. Door die keerzijde te laten zien, worden er vraagtekens geplaatst bij de gegenderde discoursen, die ook in de roman voorkomen. Het heteroseksuele sprookje is in het geval van *Mystiek lichaam* namelijk niet zo rooskleurig. De verheerlijking van moederschap en gezinsleven wordt op deze manier flink geïroniseerd. Op dit punt sluit Kellendonk aan bij de historische context van de tweede feministische golf, waaraan ik in hoofdstuk 1 aandacht besteedde. Het traditionele gezin was voor steeds meer vrouwen een kerker, zo ook voor Magda. Ondanks het anti-emanipatoire discours dat ook in de roman voorkomt (en dat Kellendonk in interviews bezigde), is *Mystiek lichaam* dus wel degelijk een product van zijn tijd.

Het effect van de representaties van vrouwen in *Mystiek lichaam* is dus op twee vlakken ambivalent. Het eerste vlak betreft vrouwelijke archetypes. Het vrouwelijke archetype dat warmte en leven (letterlijk en figuurlijk) verspreidt wordt zowel

verheerlijkt als geïroniseerd, maar ook afgezet tegen onder andere kunst en wetenschap als een wezenlijk andere (en zelfs tegenovergestelde) vorm van scheppen. Daar komt bij dat vrouwelijk spreken op verschillende manieren negatief wordt neergezet. Op het tweede vlak hebben we het over de maatschappelijke context: namelijk de emancipatiegolf die in de jaren '70 en '80 door Nederland trok. Op dit vlak kan men vaststellen dat Magda, die er in de eerste instantie van droomde haar 'vrouwelijke bestemming' te bereiken, uiteindelijk verdwijnt in het moederschap. Het gezin maakt van haar een passieve, gediensstige en aan huis gebonden vrouw. Aan de ene kant kan men dus vaststellen dat de vrouw expliciet en impliciet buiten de wereld van kunst en wetenschap wordt gehouden, onder meer door de verheerlijking van het vrouwelijke archetype en het diskwalificeren van vrouwelijk spreken; aan de andere kant suggereert Magda's levensloop dat die uitsluiting negatieve gevolgen heeft.

Wat betreft de gebruikte methode kan in het geval van de roman *Mystiek lichaam* geconcludeerd worden dat er veel sprake is van overlapping tussen de verschillende onderdelen van het model. Verschillende visies op gender worden bijvoorbeeld in hoofdstuk 3 besproken, terwijl die ook in hoofdstuk 2 bij *Personages* besproken hadden kunnen worden. Ook de aparte behandeling van intertekstualiteit is soms problematisch; bijvoorbeeld omdat de Maria-intertekstualiteit niet besproken wordt wanneer het gaat over heilige moeders in hoofdstuk 3, maar apart in hoofdstuk 4. Discoursanalyse en intertekstualiteit bleken nauw met elkaar verbonden te zijn, doordat de begrippen cultuurtekst en discours zo dicht bij elkaar liggen. Voor een meer geïntegreerde analyse van intertekstualiteit is echter nood aan een nieuw model. Toch ben ik over het algemeen tevreden over de gebruikte methode, met name vanwege de combinatie van context, verhaalanalyse, discoursanalyse en intertekstualiteit.

## **Bronvermelding**

Ernst van Alphen, 'Mystiek Lichaam': Een geschiedenis tegen allegorie.' In: *De Revisor*. Jaargang 18. Amsterdam, 1991.

Mieke Bal, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Third Edition. Toronto / Buffalo / Londen: University of Toronto Press, 2009.

Stephan Besser, 'II. Benaderingen'. In: Jan Rock, Gaston Franssen en Femke Essink (red.), *Literatuur in de wereld. Handboek moderne letterkunde*. Nijmegen: Vantilt, 2013.

Tijn Boon, *Het koppige hoofd dat niet wilde scheuren. Over Frans Kellendonk*. Amsterdam: Meulenhoff, 1998.

Rolf Bosboom, *Zuilen van Stof. Het oeuvre van Frans Kellendonk*. Nijmegen: Quine, 1994.

Erika van Boven en Gillis Dorleijn, *Literair Mechaniek. Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten*. Bussum: Coutinho, 2008.

Judith Butler, *Gender Trouble*. New York: Routledge, 1990a.

Judith Butler, 'Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory.' In: Sue-Ellen Case (Ed.): *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Baltimore etc.: The John Hopkins University Press, 1990b.

Seymour Chatman, *Story and discourse. Narrative structure in Fiction and Film*. Ithaca/ Londen: Cornell University Press, 1978.

Steven Cohan en Linda Shires, *Telling Stories: A Theoretical Analysis of Narrative Fiction*. New York: Routledge, 1988.

Yra van Dijk, 'Bezield door het prille leven; De baby is in de literatuur te vaak een clichématige wolk moraal.' In: *NRC Handelsblad*, 5 maart 2010.

Yra van Dijk, 'Illusies van gemeenschap.' In: *NRC Handelsblad*, 11 januari 2013.

Josephine Donovan, 'Toward a Women's Poetics'. In: *Tulsa Studies in Women's Literature*. Jaargang 3, nummer 1/2 (1984), p. 98 – 110.

Gé van Bork, Dirk Delabastita, Hendrik van Gorp, Piet Verkruijsse en George Vis, *Algemeen letterkundig lexicon (2012-2015)*. Via: DBNL, <[http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01\\_01/dela012alge01\\_01\\_00624.php](http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_00624.php)>. Laatst geraadpleegd op 14-02-2016.

Norman Fairclough, *Language and power*. In: Christopher N. Candlin (ed.), *Language in Social Life Series*. Harlow: Longman Limited, 1989.

Gaston Franssen en Stephan Besser, 'III.I Macht'. In: Jan Rock, Gaston Franssen en Femke Essink (red.), *Literatuur in de wereld. Handboek moderne letterkunde*. Nijmegen: Vantilt, 2013.

Jaap Goedegebuure, 'Mystiek lichaam. Een geschiedenis', in *Lexicon van literaire werken*, Leiden: Martinus Nijhoff, 1992.

Jaap Goedegebuure, 'Jakobsadders. Over Frans Kellendonk'. In: Jaap Goedegebuure, *De veelervige rok*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1997. P. 116-133.

Jaap Goedegebuure, 'Kellendonk, cultuurcriticus', in: *Nederlandse Letterkunde*. Jaargang 14, nummer 3 (2009), p. 181-196.

Bas Heijne, 'Alle vrees is als glas. Over de romans en verhalen.' In: Charlotte de Cloet, Tilly Hermans en Aad Meinderts (ed.), *'Oprecht veinzen.' Over Frans Kellendonk*. Amsterdam: Meulenhoff / Den Haag: Letterkundig Museum, 1998. P. 23 – 38.

Arnold Heumakers, 'Een paar druppeltjes poëtische genade.' In: Charlotte de Cloet, Tilly Hermans en Aad Meinderts (ed.), *'Oprecht veinzen.' Over Frans Kellendonk*. Amsterdam: Meulenhoff / Den Haag: Letterkundig Museum, 1998. P. 9 - 21.

Odile Heynders, 'Mikhail Bakhtin & *De geruchten* van Hugo Claus'. In: Yra van Dijk, Maarten De Pourcq en Carl De Strycker, *Draden in het donker. Intertekstualiteit in theorie en praktijk*. Nijmegen: Vantilt, 2013. P. 63-80.

Jeroen Jansen, *Vondels 'Aenleidinge'. Polyfonie en dialogisme*. 2009. Via: <Neerlandistiek.nl>. Laatst geraadpleegd op: 15-10-2015.

Oek de Jong, 'Dronken van taal'. In: Charlotte de Cloet, Tilly Hermans en Aad Meinderts (ed.), *'Oprecht veinzen.' Over Frans Kellendonk*. Amsterdam: Meulenhoff / Den Haag: Letterkundig Museum, 1998. P. 95 – 112.

Frans Kellendonk, *Het complete werk*. 4<sup>e</sup> dr. Amsterdam: Meulenhoff, 1993.

Piet Kralt, 'Kunst als verkenning. Over het werk van Frans Kellendonk'. In: *Maatstaf*. Jaargang 36, nummers 11-12 (1988), p. 113-125.

Cheris Kramarae, *Women and Men Speaking. Frameworks for Analysis*. Rowley: Newbury House Publishers, 1981.

Susan S. Lanser, 'Toward a Feminist Narratology.' In: *Style*. Jaargang 20, nummer 3 (1986), p. 341-363.

Sanna Lehtonen, 'Feminist Critical Discourse Analysis and Children's Fantasy Fiction-Modelling a New Approach.' Gepresenteerd op: *Past, Present, Future – From Women's Studies to Post-Gender Research*. Umeå University, 14-17 juni 2007. Via: <[http://semiotics.nured.uowm.gr/pdfs/FEMINIST\\_CRITICAL\\_DISCOURSE\\_ANALYSIS\\_LEHTONEN.pdf](http://semiotics.nured.uowm.gr/pdfs/FEMINIST_CRITICAL_DISCOURSE_ANALYSIS_LEHTONEN.pdf)>. Laatst geraadpleegd op: 17-03-2016.

Vilan van de Loo, *De vrouw beslist. De tweede feministische golf in Nederland*. Wormer: Inmerc i.s.m. IIAV, 2005.

Ruthann Mayes-Elma, *A feminist literary criticism approach to representations of women's agency in Harry Potter*. Oxford, Ohio: Miami University (dissertatie), 2003.

Maaïke Meijer, 'Feminisme als taalstrijd. Reflecties over identiteit en subjectiviteit van vrouwen.' In: Vernon February (ed), *Taal en identiteit: Afrikaans & Nederlands*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers, 1995. P. 90-105.

Maaïke Meijer, *In tekst gevat*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996.

Sipko Melissen, '9 mei 1986: Frans Kellendonks roman *Mystiek lichaam* verschijnt. De literatuuropvatting van de Revisor-auteurs.' In: M.A. Schenkeveld-van der Dussen et al. (red.), *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*. Groningen: Martinus Nijhoff uitgevers, 1993. P. 853-858.

Ruth E. Page, 'Feminist narratology? Literary and linguistic perspectives on gender and narrativity.' In: *Language and Literature*. Jaargang 12, nummer 1 (2003), p. 43 – 56.

Esther Peeren, 'Intertekstualiteit – Literatuurwetenschap.' 2007. Via: <<http://cf.hum.uva.nl/benaderingen/klw/intert/lw-intert-index.htm>>. Laatste geraadpleegd op: 15-10-2015.

Carel Peeters, *Houdbare illusies*. Amsterdam: De Harmonie, 1984. P. 120-147.

Maarten De Pourcq en Carl De Strycker, 'Geschiedenis van de moderne intertekstualiteitstheorie: opvattingen, denkers en concepten'. In: Yra van Dijk, Maarten De Pourcq en Carl De Strycker, *Draden in het donker. Intertekstualiteit in theorie en praktijk*. Nijmegen: Vantilt, 2013. P. 15 – 60.

Kathryn Allen Rabuzzi, *The Sacred and the Feminine: Toward a Theology of Housework*. New York: Seabury, 1982.

Andrew Robinson, 'In Theory Bakhtin: Dialogism, Polyphony and Heteroglossia.' 2011. Via: <<https://ceasefiremagazine.co.uk/in-theory-bakhtin-1/>>. Laatste geraadpleegd op: 15-10-2015.

Matthieu Sergier, *Ethiek van de lectuur. Frans Kellendonk en de (h)erkenning van de andersheid*. Gent: Gingko Academia Press, 2012.

Herman Stevens, '25 jaar *Mystiek lichaam*'. In: *De Groene Amsterdammer*. 27 april 2011. Via: <<https://www.groene.nl/artikel/25-jaar-mystiek-lichaam>>. Laatste geraadpleegd op: 19-02-2016.

Jane Sunderland, 'Baby entertainer, bumbling assistant and line manager: discourses of fatherhood in parentcraft texts.' In: SAGE. Jaargang 11, nummer 2 (2000), p. 249 – 274.



Jane Sunderland en Lia Litosseliti, 'Gender identity and discourse analysis: Theoretical and empirical considerations.' In: Lia Litosseliti en Jane Sunderland (Ed.), *Gender Identity and Discourse Analysis*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2002. P. 3-42.

Jane Sunderland, 'Gendered Discourses in Children's Literature.' In: *Gender Studies*. Jaargang 1, nummer 3 (2004), p. 59-82.

Michael Toolan, 'Narrative: Linguistic and Structural Theories.' In: E. K. Brown en Anne Anderson, *Encyclopedia of language & linguistics*. 2<sup>e</sup> ed. 2006. P. 459 - 473. Geraadpleegd via: <sciencedirect.com>, op 15-10-2015.

Thomas Vaessens, *De revanche van de roman. Literatuur, autoriteit en engagement*. Nijmegen: Vantilt, 2009.

Bart Vervaeck, 'Ziek van mystiek. Woord en vlees bij Frans Kellendonk.' In: *Dietsche Warande & Belfort*. Nummer 138 (1993), p. 349-358.

Bart Vervaeck, *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Brussel: VUBPress/ Nijmegen: Vantilt, 1999.