

# ‘Franse gasten in Merelbeke: Stefan Hertmans en het poststructuralisme’

**Bart Vervaeck**

## **bron**

Bart Vervaeck, ‘Franse gasten in Merelbeke: Stefan Hertmans en het poststructuralisme.’ In: *Nieuw tijdschrift van de Vrije Universiteit Brussel* 12 (1999), p. 39-64.

Zie voor verantwoording: [http://www.dbnl.org/tekst/verv024fran01\\_01/colofon.htm](http://www.dbnl.org/tekst/verv024fran01_01/colofon.htm)

© 2005 dbnl / Bart Vervaeck



**Bart Vervaeck**

## **Franse gasten in Merelbeke: Stefan Hertmans en het poststructuralisme**

Het ene fin de siècle is het andere niet. Op het einde van de vorige eeuw bestonden er heel wat kruisverbindingen tussen de Vlaamse en de Franse literatuur. De literatoren rond *Van Nu en Straks* hadden veel contact met de Franstalige cultuur, en soms was daarbij sprake van een wederzijdse wisselwerking tussen de twee taalgebieden.<sup>1</sup> Van dat alles valt in onze tijd haast niets te merken. De bekende namen uit het hedendaagse Vlaamse proza worden zo goed als nooit in verband gebracht met hun Franstalige kunstbroeders. Een van de weinige prozaïsten bij wie de vermenging van Germaanse en Romaanse tradities regelmatig vermeld wordt, is Eric de Kuiper. Zijn herinneringsproza wordt nogal eens beschouwd als een bescheiden versie van de proustiaanse zoektocht naar de verloren tijd, maar zoals Hugo Bousset in zijn essaybundel *Geritsel van papier* (1996:156) laat zien, is de vergelijking met de Franse modernist niet terecht. Bousset heeft gelijk wanneer hij beweert dat het zelfbewuste en twijfelzuchtige oeuvre van Paul de Wispelaere eerder in aanmerking komt voor de kwalificatie ‘proustiaans’. Het recente werk van De Wispelaere wordt in *Geritsel van papier* ook nog vergeleken met het werk van de Franse schrijver Georges Perec. Maar ondanks raakpunten, is het postmoderne proza van Perec fundamenteel anders dan de modernistische zoektocht naar het paradijs, die bij De Wispelaere een centrale plaats inneemt.

Heel wat Vlaams proza gaat over het zoeken naar een verloren paradijs of, algemener, naar een ultieme oorsprong. ‘Met *Naar Merelbeke* heeft Stefan

Hertmans een ironische bekentenis geschreven, maar ook een aanstekelijke pastiche op een van de opvallendste thema's van de Vlaamse literatuur: dat van de eigen roots.' Zo staat het in de flaptekst van de enige roman die Stefan Hertmans tot nog toe gepubliceerd heeft. Het boek relateert zijn schijnbaar typische Vlaamsheid op een ironische en zelfbewuste manier die erg dicht aanleunt bij de erfenis van het Franstalige poststructuralisme. Misschien is de band tussen de Vlaamse en de Franse literatuur in het huidige fin de siècle wel vooral op dat vlak te zoeken. Niet meer op het directe niveau van de primaire literaire beïnvloeding, maar op het metaniveau van de poëtische en filosofische verwantschap.

Ik schrijf verwantschap omdat ik helemaal niet geloof dat Hertmans zijn ideeën bij Deleuze, Lacan of Derrida is gaan halen. Het gaat eerder om opvattingen die in de lucht hangen en die allang niet meer het eigendom van een of andere Grote Franse Geest zijn. In die zin geven ze wel een goed beeld van ons fin de siècle. Ze zijn geworteld in wat Bourdieu een 'orchestration objective' (1979:255) noemt, dat wil zeggen: een homologie op het gebied van (poëtische) opvattingen en praktijken die teruggaat op een objectieve gelijksoortigheid in de sociale context en niet op een subjectieve navolging. Wie de essays van Hertmans heeft gelezen, weet dat de schrijver de Franse poststructuralisten kent en leest<sup>2</sup> maar dat er nooit sprake is van volgzaam imitatie. Ik wil ook helemaal niet suggereren dat *Naar Merelbeke* een romaneske vertaling is van Derrida en aanverwanten. Maar ik geloof wél dat een goed begrip van de roman slechts mogelijk wordt als je de overeenkomsten met de poststructuralistische denkwijzen in kaart brengt. Dat wil ik hier doen, uiteraard zonder uit het oog te verliezen dat *Naar Merelbeke* ook vaak verwijst naar auteurs die buiten dat hedendaagse kader vallen. Zo zullen ook schrijvers als Flaubert en Roussel een plaats in Merelbeke krijgen.

## Een boom als rizoom

Zoals uit de inleidende paragrafen al bleek, is het genealogische schrijven een van de clichés van de Vlaamse literatuur. Blijkbaar is de Vlaamse schrijver vaak op zoek naar het historische begin, de afkomst, de evolutie en de filiatie. Al die factoren uit het verleden zouden het heden moeten verhelderen. Wat voorbij is, ligt aan de basis van wat is. Zo bekeken is het genealogische denken metonymisch. Het verklaart de dingen door zogenaamd contigue relaties aan te brengen, dat wil zeggen relaties die duidelijke wegen volgen zoals oorzaak en gevolg, oorsprong en ontwikkeling, producent en product. Een uitdrukking als 'een Rubens kopen' is niet moeilijk te begrijpen, omdat ze een heldere relatie aanbrengt tussen de producent (de schilder) en het product (het schilderij). Die relatie bestaat vooraf en blijft binnen hetzelfde domein (leven en werken van Rubens). Daartegenover staat de metafoer die onvatbare relaties aanbrengt tussen verschillende domeinen.<sup>3</sup> Wanneer Hertmans in zijn ro-

man ‘het berkezaadje’ beschrijft als ‘een soort platgedrukt en licht insectje’ (p.37)<sup>4</sup> en even later over de jurk van Margreet zegt dat ook die ‘leek op een berkezaadje’ (p.87), ontstaat een niet te overzien labyrint van betekenissen waarin plantaardige, dierlijke en menselijke domeinen elkaar doorkruisen. Het is daarbij onmogelijk een exhaustieve opsomming te geven van de precieze betekenissen van een metafoor als het insectachtige berkenzaadje.

Over de verhouding tussen het genealogische denken en de metonymie of de metafoor, heeft de Franse filosoof Gilles Deleuze een interessant stuk geschreven. Het heet *Rhizome*, verscheen oorspronkelijk in 1976 en werd in 1980 herdrukt in *Mille Plateaux*, een verzamelbundel die Deleuze met Guattari samenstelde. Ik verwijs steeds naar deze laatste versie. Deleuze bespreekt een drietal manieren om het genealogische denken in kaart te brengen. In alle gevallen staat de metafoor van de boom en de wortel centraal.

De meest traditionele genealogie zoekt naar één beginpunt, dat na een tijd vertakt in twee verschillende lijnen, die op hun beurt weer in tweeën vertakken, enzovoort. Vanuit één beginpunt ontstaat, dankzij een dualistische logica, een overzichtelijk geheel van worteldraden. Deleuze noemt dit ‘le livre-racine’ (1976:11), wat ik verder als het wortelboek en de wortellogica zal aanduiden. Je zou hier kunnen denken aan de naturalistische roman, die de complexiteit van een situatie terugvoert tot één ultiem beginpunt (het lot, de natuur), dat opgesplitst wordt in twee lijnen (bijvoorbeeld de erfelijkheid en het milieu), die weer verder vertakken (bijvoorbeeld in ouderlijk milieu en huidig milieu). ‘La logique binaire est la réalité spirituelle de l’arbre-racine,’ zegt Deleuze (1976:11).

De tweede vorm van genealogie vertrekt niet meer vanuit één beginpunt en poneert niet langer een binaire logica. Het gaat om ‘le système-radicelle’ (1976:12), dat ik verder zal aanduiden als de netwerkstructuur. Hier overheerst een structuralistische visie, die een netwerk van samenhangen aanbrengt zonder dat er nog van een eenduidige lineaire en dualistische ontwikkeling sprake kan zijn. Deleuze vermeldt Nietzsche en Joyce als voorbeelden. Algemener zou je kunnen zeggen dat het hier om de typisch modernistische genealogie gaat: een netwerk van verbanden wordt in kaart gebracht om de verscheurdheid van het individu enigszins adequaat voor te stellen. Zo'n netwerk veronderstelt nog wel een overkoepelende eenheid, een principe dat de samenhangen doet samenhangen. Voor Joyce zou je hier kunnen denken aan het schema van de kleuren, kunsten en organen, dat aan de basis ligt van de beeldspraak en de beeldende verbindingen in *Ulysses*.<sup>5</sup>

De derde soort genealogie is die van het rizoom, de wortelstok die op een niet te overziene manier uitwaaiert naar alle kanten. Hier is geen beginpunt meer en evenmin een overkoepelende samenhang. Elk punt van het rizoom kan met elk ander punt verbonden worden, zonder dat er sprake is van een hiërarchie, een ordening of een volgorde. De eindeloze vertakkingen zorgen er bovendien voor dat de plant of de boom op alle mogelijke plaatsen op-

nieuw kan opschieten. Hij verliest met andere woorden zijn vast centrum en zijn onbeweeglijkheid. In die zin is het rizoom nomadisch en antigenealogisch. ‘Le rhizome est une antigénéalogie’ (Deleuze 1976:18). Het rizoomboek schiet nooit wortel: ‘Un livre-rhizome, et non plus dichotome, pivotant ou fasciculé. Ne jamais faire racine (...). C'est une Nomadologie, le contraire d'une histoire’ (1976:34). Hier kan men ongetwijfeld denken aan de zogenaamde postmoderne roman, die immers gekenmerkt wordt door een deconstructie van de traditionele en modernistische genealogie.<sup>6</sup>

*Naar Merelbeke* bevat elementen van de drie soorten genealogie, maar het is duidelijk waar de voorkeur van de hoofdfiguur ligt: bij het nomadische rizoom. Wie het werk van Hertmans een beetje kent, zal hier niet van opkijken, want in zijn essays heeft de schrijver herhaaldelijk gepleit voor een wereldbeeld dat zich losmaakt van het denken in termen van vaste kernen, laatste gronden en ultieme bases. In de bundel *Fuga's en pimpelmezen* omschrijft Hertmans zichzelf met enige ironie als ‘dat stuk nomadisch en onbruikbaar onbenul dat je nu eenmaal bent’ (1995:35). Zijn reisverhalen, verzameld in *Steden* (1998), plaatsen het reizen en dwalen boven het thuiskomen en het sedentaire.

De hoofdfiguur van *Naar Merelbeke* is een jongetje dat op de rand van de puberteit staat en blijkbaar niet veel zin heeft om volwassen te worden. Hij wil niet leven volgens de traditionele binaire logica van ‘le livre-racine’. Die logica maakt van één beginpunt een tweedeling. Als kind leeft het jongetje in een wereld van eenheid, als opgroeiende puber moet hij leren leven in een wereld van dualismen. Het eerste hoofdstuk van de roman verwoordt die opsplitsing in religieuze termen (die ik later zal bespreken). In de vorm van een klein en geel insect strijkt God neer op het hemdje van de jongen. Hij bijt het kind, dat daardoor zijn been verliest en uit het paradijs gejaagd wordt. De jongen vraagt God ‘over het paradijs, de eerste kleigrond en die rib, en hoe je van een mens er twee kunt maken, zodat het nooit meer ophoudt’ (p. 13). Dit is letterlijk de binaire logica van de wortel: één wordt twee en die twee worden er weer twee, en daardoor houdt het nooit meer op. Het is de logica van de seksuele differentiatie, de vrouw die uit de rib van de man gemaakt wordt en die zorgt dat er weer vrouwen en mannen komen.

Dat de wortellogica die van de voortplanting is, blijkt duidelijk uit de verbinding tussen de boom en de vrouw. Als onwetend kind geloofde het jongetje namelijk dat de vrouw zoals een boom een wezen uit één geheel was. Geen twee benen had een vrouw, maar één stam. Dat was nog in de tijd van de eenheid. Als hij groter wordt en de seksuele differentiatie begint te begrijpen, ziet de jongen die opsplitsing letterlijk belichaamd in het gespleten lichaam van de vrouw:

Tot ongeveer mijn achtste levensjaar heb ik heilig geloofd dat vrouwen een massief lichaam hadden dat tot onder de knieën uit één stuk bestond. (...) Vrouwen uit één stuk. Dat ook hun lichaam gespleten zou zijn tot

aan de tors, dat ze ook twee benen hadden die net zo ver reikten als bij mij, tot de helft van mijn lichaam, dat was iets waar ik niet bij had stilgestaan. (p.127)

De binaire logica is die van de seksuele bewustwording en het opgroeien. Hij impliceert meteen het einde van de originele eenheid. Om zich tegen dat einde te verzetten, doet het jongetje alsof hij maar één been heeft. Zijn lichaam wordt nu als dat van een boom: ongespleten. Op het einde, wanneer hij trouwt met Margreet, zal hij de scheiding van de geslachten aanvaarden en zal hij opnieuw op twee benen door het leven gaan. Wie de roman leest vanuit de wortellogica, zou het boek dus kunnen zien als een bijna traditionele ontwikkelingsroman, waarin de hoofdfiguur zich na enige strijd in de maatschappij invoegt. Maar dat zou een erg reductionistische lezing zijn, want het ene been en de ongespleten boom hebben wel meer connotaties dan die van de 'livre-racine'.

Zo zijn er de seksuele connotaties, die vooral duidelijk worden in het beeld van de kastanjeboom. Het jongetje heeft een paardekastanje in zijn broekzak, de leraar neemt hem die kastanje af en gooit de vrucht op een 'braaklandje' vlakbij de school (p.27). Er groeit een boom uit, die het jongetje ontwortelt en in zijn ouderlijke tuin plant. De fallische connotaties van de boom worden onderstreept door de geur van de kastanjebloesem, die herhaaldelijk met de geur van sperma vergeleken wordt. De beschrijvingen verhullen de erotische bijbetekenissen nauwelijks: 'De knoppen dropen van het kleverige sap en stonden als speerpunten op de dikke takken. Ik was ongeveer veertien, een beetje traag voor mijn leeftijd' (p.28). Hier wordt onmiskenbaar over de seksuele volwassenwording gesproken en algemener over de vruchtbaarheid, de creatie. Vandaar dat het jongetje droomt 'van een kastanje in het niets', waaruit een insect kruipt dat een ei legt, dat onze aarde blijkt te zijn. Een creatie uit het niets, 'ex nihilo' (p.29).

Zo krijgt de boom een heleboel betekenissen, die als in een netwerk samenhangen en die allemaal passen onder de koepel van vruchtbaarheid en seksualiteit. Hier hebben we niet langer te maken met de 'livre-racine', maar met 'le système radicelle'. Telkens als het beeld van de kastanjeboom opduikt, hangt daar een netwerk van seksuele associaties aan vast. Zo lijkt de verplanting van de boom sterk op een castratie (p.29) en blijkt de droom van de vruchtbare kastanje een natte droom te zijn, die helemaal in termen van Deleuzes netwerk beschreven wordt: 'Ik voelde hoe mijn benen zich adersfijn vertakten in de lauwe materie. Dat voelde heel opwindend aan. (...) Weer rukte ik aan de boom, zo hard ik kon, maar hij zat rotsvast in de grond als had hij een volwassen wortelstelsel. Toen ik van schrik mijn vingers tussen mijn benen stak en ze daarna langs mijn neus wreef, merkte ik dat ze naar paardekastanje roken' (p.30).

En dan gaat deze structurele netwerklogica over in de nomadische rizoomlogica. Het lijkt namelijk alsof de snel groeiende kastanjeboom zich in

de ouderlijke tuin verplaatst. De boom verliest zijn vaste plaats, het netwerk heeft geen onbeweeglijk centrum meer, maar wordt een nomadische uitzaaiing. 'Ik had de indruk,' zegt de hoofdfiguur, 'dat de jonge boom niet meer precies op dezelfde plek stond' (p.58). En even later: 'Weer had ik de stellige indruk dat hij een meter was opgeschoven' (p.71). Het vermoeden wordt een zekerheid: 'En plotseling was ik er zeker van: die smeerlap van een kastanjeboom bewoog zich langzaam maar overduidelijk in de richting van onze nieuwe tuin' (p.87). Die nieuwe tuin is een stuk land achter de oorspronkelijke tuin. Uiteindelijk zullen het jongetje en zijn vader de kastanje naar die nieuwe tuin verplanten, zodat de boom terechtkomt 'zo'n tweehonderd meter van de plek waar ik hem ooit, als jongen, woedend van spijt en zonder wortel in de grond heb gemikt' (p.134).

De nomadische boom wordt in de roman nog duidelijker gesymboliseerd door de berk. Het berkenzaadje, dat letterlijk over het hele verhaal uitgezaaid wordt, erkent geen grenzen, vliegt overal over en strijkt overal neer, zodat overal berken opschieten. De boom verliest zijn onbeweeglijkheid en zijn vast centrum, hij wordt een migrant, een zwerver, een insect of een engel. Hier zijn we bij de metaforische logica aanbeland waar ik het al eerder over had. De berk verbindt alle tegenstellingen: 'De berk groeide dwars door de Grote Muur heen en had als enige geen last van de koude oorlog. Boven seizoenen, landschappen en verdeeldheden heen vloog het berkezaadje als de kleinste variant van de Engel met de Boodschap' (p.38).

Precies omdat hij over alle dualismen heen vliegt, is de berk het symbool van het nomadische rizoom. Het berkenzaadje is een 'licht insectje': 'Het kan door kieren en sleutelgaten; op de wind drijft het verder dan pluizen, op water drijft het zonder nat te worden en het maakt zich met de lichtste windstoot overal zo weer los. Het berkezaadje is een nomade' (p.37).

De paradoxale combinatie van de boom met de verplaatsing, is het cruciale kenmerk van het nomadisme in de roman. Je ziet dezelfde combinatie in het jongetje, dat met zijn ene been op een boom lijkt en toch voortdurend rondhuppelt en beweegt. Ook in het beeld van de wandelende takken zit dezelfde paradox. Wie zich herinnert dat het berkenzaadje een insect is, ziet wat de volgende passage wil zeggen: 'Een insect dat een tak is? En wat moet hij eten, nonkel? Bladjes, menneke. Een tak die bladjes eet. Dat hebt ge nog niet gezien hé. En wandelen doet hij ook al niet veel, juist gelijk gij' (p.101).

De paradox van de bewegende boom, wordt verbonden met de paradox van Zeno van Elea. Störig formuleert die als volgt:

Een voortvliegende pijl bevindt zich, wanneer men hem op een ondeelbaar ogenblik gedurende zijn vlucht beschouwt, op een bepaalde plaats van de ruimte, ten opzichte waarvan hij derhalve in rust is. Indien hij echter op elk afzonderlijk moment van zijn vlucht in rust is, rust hij ook over het geheel van zijn baan; dat wil zeggen dat de vliegende

pijl zich niet beweegt: beweging is ondenkbaar. (Störig 1959:123-124)

Het jongetje van Hertmans herinnert zich ‘een verhaal over een pijl die vloog en niet vloog’ (p.124) en 's nachts droomt hij van indianen die zijn dorp aanvallen: ‘Aan elke pijl hing een stukje mensenvlees (...). En omdat alles zo roerloos bleef hangen waar het hing, zag ik het voor het eerst zo duidelijk: alleen de kastanjeboom daarbeneden bewoog nog, de lafaard! Geniepig, gestadig en griezelig schoof hij zijn wortels beetje bij beetje verder door de tuin’ (p.125). De laatste woorden zijn een perfecte weergave van het rizoom zoals Deleuze dat opvat. Ze tonen dat Zeno's paradox tegelijkertijd overgenomen en gerelativeerd wordt. Staat de bewegende pijl op elk moment stil ten opzichte van de onbeweeglijke achtergrond, dan beweegt de stilstaande kastanje op elk moment ten opzichte van de onbeweeglijke tuin.

De boom waar het in al deze gevallen over gaat, is uiteraard de stamboom, het symbool van de filiatie en van het Vlaamse schrijven over de wortels. *Naar Merelbeke* maakt heel nadrukkelijk gebruik van dat symbool, maar dan wel op zo'n wijze dat het symbool zijn vaste kern en traditionele betekenis verliest. Dat is een aardige omschrijving van de zogenaamde deconstructie, die een bestaande logica zoals die van de ‘livre-racine’ tegelijkertijd gebruikt (in die zin construeert) en ondermijnt (dus deconstrueert). De memoires van het jongetje leiden niet naar een herontdekking van de verloren tijd, maar naar het besef dat alleen het verloren gaan overblijft. Daarbij gaat het om het verloren gaan van de vaste kern, de laatste grond. In de plaats van de duidelijk afgegrensde kern komt de uitwaaiering van betekenissen; in de plaats van de ultieme grond komt de ontworteling, de nomadische beweging. Alleen in het niet te overziene labyrint van associaties die samenhangen met de boom, leeft nog iets van de zogenaamd oorspronkelijke eenheid. De vroegere eenheid resoneert in de huidige chaos van samenhangen. De veelheid is wat blijft van de eenheid. En ze is meteen de afwezigheid van die eenheid. Ook dat hoort bij de deconstructie, wat uiteraard naar de Franse filosoof Jacques Derrida voert.

### **Lucht en water, *dissémination* en *glissement***

Wie de titel van Hertmans' roman goed bekijkt, heeft meteen een goed idee van de cruciale tegenstelling die in het boek gedeconstrueerd wordt: die van de lucht - het rijk van de merel - versus het water, de wereld van de beek. Wordt de boom met zoveel connotaties verbonden dat hij uiteindelijk zijn vaste kern verliest, dan geldt dat al helemaal voor het water en de lucht, die in de roman in duizenden gedaanten opduiken. Ik beperk me tot een kort overzicht.

Voor het jongetje is Merelbeke ‘het paradijs op aarde’ (p.57), dat wil zeggen de originele staat van eenheid, die ook door de boom gesymboliseerd wordt. Zijn droombeeld gaat terug op de merel die hij aan de rand van zijn ou-



derlijke tuin bij een beek hoorde fluiten. Maar het echte Merelbeke blijkt een grauw dorp. Het heeft slechts één beloftevolle plek: het station, de nomadische plaats die het begin van vele reizen is en die bovendien de omgeving is waarin de mythische oom Doresta opduikt (p.60). De merel en de beek krijgen allerhande bijbetekenissen, zodat er een niet te overzien labyrint ontstaat dat het enige overblijfsel is van de veronderstelde paradijselijke eenheid. Zo heeft het fluiten van de merel niet alleen te maken met de muziek die voor het jongetje paradijselijk is (p.57), maar ook met de seksualiteit. Niet toevallig zit de fluitende merel in de kastanjeboom (p.71). De merel wordt verbonden met Louis de parkiet, het sprekende huisdier van het jongetje. Het beestje mag vrij rondvliegen en laat dan ook, net als de berkenzaadjes, alle grenzen achter zich.

De beek wordt geassocieerd met de Beringstraat, de zee-engte die de westerse wereld met de oosterse verbindt en die voor het jongetje de waterweg naar het paradijs symboliseert. In de Beringstraat zou het water zo veel lucht bevatten dat 'je kon ademen diep onder het oppervlak, waar het water adembaar en lauw rondje lichaam kwam' (p.67). Dat water zou de paaiplaats van palingen zijn en daardoor zou de plek het begin zijn van de opsplitsing en de vermenigvuldiging. De jonge palingen zijn 'afsplitsingen van een eenheid die verloren was' (p.45). Het jongetje heeft zelf een paling, die hij in een teil houdt. Pol heet het beest, en soms neemt het jongetje hem uit het water, zodat het dier rond de hand van het kind door de tuin beweegt. Palingen zijn nomadisch en kunnen blijkbaar zowel in water als in lucht leven. Daarom vormen ze de overgang tussen de twee domeinen.

Ook onbezielde wezens kunnen tussen water en lucht mediëren, bijvoorbeeld de wolken, die herhaaldelijk in de roman opduiken als verschijnselen die alle grenzen en muren overstijgen. Ze herinneren aan Hertmans' verhalenbundel *Gestolde wolken* (1987) en die titel geeft eens te meer de combinatie van het vluchtige en het vaste weer. De vereniging van het water en de lucht is niet eenduidig positief, zoals blijkt uit de verbinding tussen ademnood en verdrinkingsangst. Het astmatische jongetje kan, vooral wanneer hij opgewonden is, niet goed ademen. Wat hier oorzaak en gevolg is, is niet duidelijk. Misschien leidt de ademnood tot de opwinding en de extase, misschien is het net omgekeerd (p.21). Doodsangst en epifanie raken elkaar in deze momenten. Dat geldt ook voor de verdrinkingsangst. In beide gevallen gaat het immers om een tekort aan lucht en in beide gevallen blijkt dat gebrek een manier om deze wereld te verlaten en de wereld achter de Grote Muur te betreden. Zo droomt het jongetje 'dat de schone dochters van Doresta vleugels hadden in de vorm van grote geplooiden berkezaaden. Daarmee vlogen ze over het IJzeren Gordijn. [...] Ik dacht dat ze me uitlachten, en dat het plein van Tournai [waar Doresta woonde - BV] daar aan de andere kant begon. Maar plots kon ik los door die muur heen lopen, ik kwam eerst in verstikkend duister terecht als was ik in de steen aan het verdrinken, toen kwam ik als het ware boven water, aan de andere kant van de steen. Ik hijgde en snikte nog na' (pp.85-86). Direct verbon-

den met deze verdrinkingsangst is de droom waarin het jongetje meent dat hij kieuwen krijgt (p.70). Ook de raadselachtige foetus die op de kamer van Doresta in ‘groen water’ (p. 112) drijft, laat zien dat de paradoxale verbinding tussen lucht en water voor de mens alleen haalbaar is in de oertijd, de periode van voor de geboorte. Wat er na de geboorte nog rest, is de niet te overziene samenhang van alles wat met lucht en water te maken heeft.

Het gevolg van deze eindeloze samenhang, is dat je nooit kunt zeggen wat de merel en de beek, het lucht en het water nu juist betekenen in *Naar Merelbeke*. Hun betekenissen worden eindeloos verspreid over het verhaal. Gebeurt die verspreiding via de beelden van de lucht - zoals het berkenzaadje en de vogel -, dan spreek ik van Derrida's ‘dissémination’ (1972a) of uitzaaiing. Het is allicht geen toeval dat een van de motto's van de roman ontleend is aan de *Encyclopédie Larousse*: ‘Je sème à tout vent’ (p.8). Vindt de verspreiding plaats via de beelden van het water - zoals de paling en de Beringstraat -, dan spreek ik van Lacans ‘glissement’ (1966)<sup>7</sup> of verglijding. Alhoewel die twee concepten in theorie enigszins van elkaar verschillen,<sup>8</sup> beschouw ik ze hier als gelijkwaardig. Ik duid er heel algemeen het proces van doorverwijzing mee aan, dat ervoor zorgt dat elke betekenis slechts ontstaat door te verwijzen naar andere betekenissen, die dan weer verder doorverwijzen, enzovoort. Het resultaat is dat je nooit bij een ultieme betekenis aankomt. Er is helemaal geen ‘signifié en un certain sens “transcendental”’ (Derrida 1967a:33). En dat sluit weer aan bij de antigenealogie: er is geen laatste grond, geen ultiem beginpunt dat het jongetje via zijn memoires zou kunnen reconstrueren. Merelbeke is geen echt bestaand paradijs, het is een proces van verglijden, een vergezicht. Je kunt op weg zijn naar Merelbeke, maar je kunt nooit aankomen in Merelbeke. Zo beschouwd is de titel van de roman een mooi beeld van de eindeloze *dissémination* en *glissement*.

Die verglijding en uitzaaiing worden in het verhaal geïllustreerd door de beschrijving van de overstroming die het jongetje tegelijkertijd met angst en verrukking vervult. Het grenzeloze blijkt zowel betrekking te hebben op de lucht (‘ademhaling’) als op het water: ‘Het water stroomt over de dingen als je verbeelding die het wint van hagen, omheiningen en oevers. Wat je zo vaak in je dromen hebt gezien, gebeurt nu op het ritme van een ademhaling: de grenzen vallen weg, het huis wordt een gestrande boot, alle verschillen worden opgeslokt door een grote gelijkenis. Ja, een overstroming is de grootste gelijkenis die je kunt bedenken voor wat mensenogen met de wereld doen’ (pp.51-52). Zo belanden we ook via de uitzaaiing in de wereld van de vergelijking, de metaforische wereld waarin uit elkaar gelegen domeinen met elkaar versmelten. Het resultaat: onzuiverheid, beweeglijkheid en onrust. Niet toevallig beklemtoont de verteller dat het water bij een overstroming vuil is, dat het beweeglijk en driftig is, dat het zelfs ‘hijgend en geil’ het land inneemt (p.55). De overstroming is de aquatische tegenhanger van de migrerende berkenzaadjes. In beide gevallen gaat het om niet te stoppen grenstransgressies die expliciet met de

seksualiteit, en algemener: met de creatie verbonden worden. Je mag dat ongetwijfeld uitbreiden tot de literaire creatie. Literatuur is niet de weergave van iets dat vooraf bestaat, het is niet de reconstructie van een verloren realiteit, maar veeleer de deconstructie van zogenaamd vaste realiteiten dankzij de verglijding en de uitzaaiing, die inherent zijn aan de betekenisproductie van de taal. Over dat laatste wil ik het nu hebben.

## Doresta en Derrida

Oom Doresta is voor het jongetje zo'n beetje een god op aarde. De man geldt als voorbeeld en gids. Hij leert het jongetje dat schrijven een manier is om het verglijden weer te geven (p.83) en alles met elkaar in verband te brengen (p.95). Hij maakt het jongetje duidelijk dat binaire tegenstellingen leugens zijn, hij leert het kind 'dat zoet en zout goed samengaan, onthou dat maar voor later menneke' (p.77). Net zoals zijn neef, is de man bezeten door het verloren paradijs (p.179), waarvan hij ook wel weet dat het onachterhaalbaar is. 'Menneke, zei hij, ge moet goed verstaan dat we nooit meer naar het oefenplein gaan. De tijd van *les exercices* is voorbij. Prent dat maar goed in uw kopke' (p.87). Oom Doresta heeft dezelfde seksuele gedrevenheid als zijn neef. Geen wonder dat hij metaforisch geassocieerd wordt met de kastanje. Als de oom in de kamer van het kind binnenkomt, denkt het jongetje dat hij de kastanjeboom ziet bewegen: 'Daarop kwam Doresta mijn kamer binnen. (...) Ik had het gevoel dat ik de kastanjeboom zo meteen zou zien voorbijwandelen langs het raam' (pp.74-75). En tot slot sterft Doresta zoals het jongetje in zijn dromen vreesde te zullen sterven, namelijk aan ademnood en verdrinkingsangst. Nadat hij in het water gevallen is, loopt Doresta een longontsteking op en sterft hij aan 'ademnood' (p.174). Zijn rechterbeen is op dat moment zwart, het lijkt afgestorven, net zoals het been van zijn neef.

De belangrijkste vergelijking tussen de oom en zijn neef is hiermee nog niet aangegeven. In het algemeen zou je kunnen zeggen dat het jongetje de theorieën van zijn oom in praktijk brengt. Wat bij Doresta een abstracte idee is, wordt bij het kind een concrete en lijfelijke houding. De abstracte idee vind je vooral in een essay van Doresta, dat 'Propos over de asymmetrie' heet en dat lijkt op Derrida's deconstructie van typisch westerse dualismen. Volgens Derrida impliceren onze binaire tegenstellingen steeds een hiërarchie, zodat er steeds sprake is van macht en onderdrukking (1967b:409-428).<sup>9</sup> Zo wordt in de tegenstelling tussen man en vrouw de man als de belangrijkste term gezien. Zoals het bijbelse 'mannin' al aangeeft, wordt de vrouw gedefinieerd als de negatie of de afwijking van de mannelijke kenmerken (die dus primair zijn). Hetzelfde geldt voor opposities als rechts versus links of schrift versus stem (Derrida 1972b:179-184). Naast de hiërarchie is ook de symmetrie een belangrijk onderdeel van zulke dualismen: de ideale verhouding tussen beide polen is er steeds een van evenwicht en harmonie. Tegen die achtergrond krijgt de tekst van

Doresta wel erg veel poststructuralistische bijklanken. Ik citeer uitvoerig:

In de klassieke anatomie wordt van oudsher uitgegaan van de symmetrische bouw van het menselijk lichaam; zoals de natuur een tweeledige tegenstelling heeft geschapen om haar eigen voortplanting te verzekeren - de oppositie van de geslachten - zo heeft ze ook, in de bouw van het lichaam van dieren, planten en mensen een opvallende mate van symmetrie gehandhaafd. Het lichaam is, door zijn symmetrie, ook het toneel van die opposities; wat vrouwelijk en mannelijk is, wordt in het lichaam herhaald als links en rechts. De symmetrie van het lichaam is in de geschiedenis van kunst en moraal dermate ideologisch als model gebruikt, dat dit principe als het ware overal is binnengedrongen en als vanzelfsprekend model dient voor wat goed, waar en schoon genoemd wordt. (p.182)

Deze traditie van de symmetrie ziet Doresta als een fictie. De werkelijkheid bestaat immers slechts als afwijking van dat systeem, net zoals de persoon slechts bestaat door de asymmetrie. In de Middeleeuwen bestond het geloof dat de duivel alleen een mensengedaante kon aannemen als hij een lichamelijk gebrek ontwikkelde. Dat wordt bijvoorbeeld verwoord in *Mariken van Nieumeghen*, waar de duivel één oog heeft.<sup>10</sup> Als ‘Moenen metter eender ooghe’ (vers 212b) treedt hij trouwens ook op in *Naar Merelbeke*. Helemaal aan het begin, wanneer God als insect neerdaalt, blijkt dat Hij ‘iets van een oude duivel’ heeft, en dan volgt, cursief gedrukt, de zojuist geciteerde versregel uit *Mariken van Nieumeghen* (p.9). Bleek in de Middeleeuwen de duivel alleen dankzij gebreken te kunnen bestaan, dan blijkt dat nu ook te gelden voor God. Algemeener is alles wat bestaat een tekort, een gebrek omdat het uitsluitend bestaat als afwijking van het perfecte systeem.

Doresta beschouwt ‘de asymmetrie van het gelaat als stempel van de persoonlijkheid en het perfect symmetrische gelaat als de gestalte van de Absolute Onpersoonlijkheid, dat wil zeggen God Zelve’. Het is deze theoretische ‘lofzang op het asymmetrische’ (p.183) die door het jongetje in praktijk gebracht wordt. Zijn zogenaamd ontbrekend been verbreekt de symmetrie van het menselijke lichaam, en juist daardoor valt het jongetje op, krijgt het een persoonlijkheid en weigert het zich in te voegen in de ideologie van harmonie en symmetrie. In een ongepubliceerde lezing<sup>11</sup> zegt Hertmans:

Wat ik met *Naar Merelbeke* heb willen schrijven is een boek van de lichamelijke ideologieën: hoe kan men een personage in het leven roepen dat letterlijk, als op een embleem, de opstand tegen het gezag laat zien, terwijl dat lichaam ook, tenslotte, verworteld zit in zijn eigen verleden, ficties, fantasieën en projecties?

In die zin is de lijfelijke handicap van het jongetje de deconstructie van de wes-

terse voorkeur voor symmetrische dualismen. Derrida zegt dat de deconstructie geen vernietiging inhoudt en dat we niet buiten de dualismen kunnen treden, en dat beseffen ook Doresta en zijn neef. Alle vermengingen die in de roman opduiken (bijvoorbeeld van lucht en water, mens en boom) maken de tegenstellingen wel enigszins soepel, maar van een complete overstijging is geen sprake. Dat suggereert Hertmans door de ‘twee beeldschone Franstalige dochters’ van Doresta in de symmetrische en hiërarchische traditie te beschrijven (p.77). De enige die een naam krijgt is Alexine. Zij is de belangrijkste term in het paar, haar zus wordt altijd beschreven in woorden die afhangen van de hogere term. Zij is namelijk steeds ‘Alexines zus’ (p.112), zoals de vrouw traditioneel de manin is.

Ten dele is deze bevestiging van de dualismen inherent aan de taal, die immers functioneert op basis van opposities. De taal bestaat al vóór de taalgebruiker, ze dringt zich aan hem op, en legt zo meteen die binaire opposities op. Nochtans is het feit dat de taal er al is vóór de taalgebruiker, tegelijk een van de redenen van de eindeloze uitzaaiing, die indruist tegen de tweeledige afgrenzingen. Het ‘désà-là’ van de taal (Derrida 1967b:23) betekent immers ook dat elk woord dat je gebruikt sporen in zich draagt van eerdere gebruiken en van andere woorden waar het naar verwijst. Als je zo'n woord gebruikt, zeg je dus altijd veel meer dan je zelf kunt overzien. De taal verrast de taalgebruiker, wiens zogenaamde ‘prise’ (beheersing) vaak een ‘surprise’ blijkt. Hij wordt verrast door het spelletje dat de taal met hem speelt (cf. Schrover 1992:84). Van soortgelijke verrassingen die ontstaan doordat alles in de taal samenhangt, zijn meerdere voorbeelden te vinden in *Naar Merelbeke* en ze worden impliciet verbonden met de literaire aspiraties van het jongetje. Als het kind ‘valse lente’ in zijn schrift schrijft en daarmee de mooie februaridagen wil aanduiden die al een suggestie van lente in zich dragen, dan leest oom Doresta dat op zijn Frans, als trage wals. En die verrassende meerduidigheid, die leidt het kind naar de literatuur:

Verbluft keek ik in mijn cahier, en zag heel andere woorden staan dan die ik erin had geschreven. Helemaal weg was de valse lente, er stond iets dat ik niet goed begreep (...): een trage wals van lucht die daar nog niet hoort, een betekenis die ik niet kon vatten, en die helemaal buiten mij om tot stand was gekomen. (p.75).

De onvoorziene betekenis van de literaire taal is dus niet het gevolg van een subjectieve (auteurs)intentie, maar van de objectieve samenhangen in de taal. Woorden met dezelfde schrijfwijze kunnen een andere uitspraak en betekenis hebben. En omgekeerd: woorden met dezelfde uitspraak kunnen een andere schrijfwijze en betekenis hebben. Zo duidde Victor Hugo Flauberts stad Rouen aan als ‘la ville aux cent clochers,’ wat door Doresta op Doornik toegepast wordt. Het resultaat is echter een onvoorziene betekenisverschuiving:

Doresta had vroeger in Tournai gewoond, in het Vlaams Doornik, maar dat vond hij maar flauw. Tournai, dat was zijn stad, een provinciestad met stand en trots, met een kerk die cinq tours et quat' cent cloches had, vierhonderd klokken dus, zoals hij niet naliet te zeggen, waarop wij het grapje moesten verbeteren en zeggen quat' sans cloches, nonkel! want de kerk van Doornik had jammer genoeg maar één toren met een klok. Zo, helemaal als die torens die zagezegd vijfhonderd klokken hadden maar uiteindelijk vier torens zonder klok bleken te zijn, op diezelfde manier galmde Doresta zelf. (p.76)

Het is de galm van de literatuur. Literaire teksten zijn verrassend, ze creëren een surplus van betekenissen, los van de intentie van de schrijver. Het surplus is een spoor van de eindeloze uitzaaiing of verglijding en niet zozeer van een persoonlijke uitvinding. Als kind hield het jongetje ervan stempels te zetten, want dat zouden sporen zijn van de verglijding die alles doet samenhangen en die een resonantie is van de paradijselijke Beringstraat: 'In elke stempel zat de gedachte aan sporen, sporen tot in de grote, koele, van doorschijnende palingen krioelende Beringstraat' (p.73). Elk verrassend woord is als een stempel waarin de sporen van de uitzaaiing duidelijk worden. Dat is de ontdekking van de literatuur als weg naar het paradijs, maar niet als aankomst in dat paradijs. De sporen van het paradijs beklemtonen dat het paradijs er niet is, en dat leidt naar een eigenaardige vorm van religiositeit, die ik nu wil bespreken.

## God de Vader en andere verdwijntuics

Genealogie en religie liggen niet ver uiteen. Het genealogische denken zoekt naar een oorsprong en een afstamming, en dat doet de religie ook. Aan het eind van de afgelegde weg staat voor de gelovige het ultieme beginpunt, de onbewogen beweging, de 'signifié en un certain sens "transcendental"'. Aangezien *Naar Merelbeke* een antigenealogisch boek is, zou je verwachten dat de roman ook iets antireligieus heeft. Maar dat is niet zo, of beter: antireligieus is een slechte term omdat er in dit boek zeker geen afkeer is voor transcendentie en 'heelheid' (het heilige als de samenhang en de resonantie van alles in alles). Er is wel een afkeer voor de reductie van die transcendentie en heelheid tot een duidelijk begrip, een godheid die als laatste basis overal aanwezig zou zijn. Hertmans' visie komt in de buurt van de zogenaamde atheologie.

In *Fuga's en pimpelmezen* publiceerde Hertmans een essay getiteld 'Religieus renouveau: design of brocante?' (1995:7-21) Daarin pleit hij voor een religieus gevoel dat niet afhangt van laatste gronden en dat niet gericht is op een alomtegenwoordige godheid, maar dat het gemis en het tekort creatief omvormt tot meerzinnigheid. Het 'profaan omgaan met het gemis' (1995:8) verwerpt de veiligheid van een laatste basis en Aanwezigheid. Het vertrekt van

de noodzakelijke afwezigheid, die inherent is aan elke vorm van begeerte. We moeten de transcendente signifié opgeven: ‘Geen God, geen natie, geen ras of sekte kan ons afhelpen van wat we zijn - of van wat we filosofisch zijn geworden in de afgelopen eeuwen: subjecten die door schade en schande hebben moeten leren weerstaan aan al te simplistische invullingen van hun identiteit’ (1995:18). De filosofische visie die hier impliciet aan bod komt, is allicht de ‘différance’ van Derrida (1972b:1-29): elk proces van betekenisinvulling is eindeloos, omdat het nooit de ultieme betekenis bereikt, die in die zin steeds uitgesteld wordt. Daardoor wordt meteen het paradijs-als-ultieme-eenheid voor altijd uitgesteld. Dat we nooit in Merelbeke kunnen aankomen, is voor de essayist Hertmans een zegen:

Misschien moeten we elkaar, in en door de profane transcendentie van de kunst, er blijvend aan herinneren dat we het nog steeds allemaal in onze bescheiden eigen naam zullen moeten doen, desnoods in die van de herinnering aan een verloren Naam, maar nooit in naam van een Echte Aanwezigheid, van een Dwingeland, en dat we dus ook zelf verantwoordelijk zijn voor wat we doen, omdat er geen uitstel en dus ook geen excuus bestaat dat ons het paradijs van de Grote Identiteit terug kan geven. (Hertmans 1995:20).

Deze opvatting van de afwezige god verbindt Hertmans in zijn essay expliciet met de Franse filosoof-schrijver Georges Bataille en met diens zogenaamde atheologie. ‘Het luidt, sterk vereenvoudigd als volgt,’ zegt Hertmans, ‘als God dood is sedert de filosofie van de Verlichting, zijn we toch niet van Hem af, want we zitten nog steeds opgescheept met zijn Naam, met een leegte die achterblijft op de plek waar ooit Iemand was. Het is hard leven met iets dat een naam heeft maar dat er niet meer is’ (1995:11). In een voetnoot verwijst Hertmans naar het proefschrift van Laurens ten Kate, dat in 1994 verscheen onder de titel *De lege plaats: Revoltes tegen het instrumentele leven in Batailles atheologie*.

Heel waarschijnlijk heeft Hertmans dit boek verwerkt in *Naar Merelbeke*. Hierboven heb ik vermeld dat Doresta God zag als een onpersoon, omdat de perfecte symmetrie en harmonie de persoonlijkheid uitwissen. God is een leegte voor Doresta, en dat is Hij ook voor Bataille. Net zoals Doresta's propos over de asymmetrie, verkent Batailles atheologie ‘de leegte die God heeft achtergelaten na zijn verdwijnen’ (Ten Kate 1994:413). ‘Aan de rand van deze leegte wil Bataille het sacrale aantreffen, dat niet langer samenvalt met God maar met diens afwezigheid’ (id:414). De mens die op zoek gaat naar transcendentie, zoekt die in de verhouding ‘tot de leegte die Hij heeft achtergelaten’ (id:473), waardoor de cruciale religieuze ervaring die van het tekort wordt, ‘een zwart gat, een “manque”’ (id:476). Transcendentie zit niet in de perfecte systematisering, maar in de breuken van dat systeem, de onvolkomenheden. ‘Aan de sacrale grens ervaart de mens de schending van de homogene orde’ (id:510).

Dat klinkt ongetwijfeld door in de handicap van het jongetje uit *Naar Merelbeke*. Hij maakt zichzelf namelijk wijs dat zijn been afgebeten is door God-als-insect, een insect dat trouwens zelf al een poot mankeerde (aan de rechterkant natuurlijk, de kant die in de westerse binaire logica verkozen wordt boven de linkse, sinistere zijde). Doordat hij maar één been heeft, staat de jongen niet met beide benen op de grond. Hij leeft niet in de realiteit maar in de wereld van de verbeelding, de transcendentie en het sacrale, en dat alles dankzij een tekort, een handicap. De sacrale ervaring is de ervaring van de leegte, in dit geval van het ontbrekende been, dat op zijn beurt staat voor de ontbrekende God. De religieuze ervaring is een vorm van fantoompijn. Over God, die zijn rechterachterpoot mist, zegt het jongetje: ‘Misschien had hij wel pijn, fantoompijn in wat Hij verloren had. Dat komt ook bij mensen voor’ (p.12). Dat laatste klopt: de jongen voelt ‘pijn in een fictief lichaamsdeel’ telkens als hij de ‘behoefte [voelt] om op te stijgen’ (p.24). En zijn oom heeft ‘last van hemelheimwee, *nostalgie du ciel*. *Hemelheimwee?* vroeg ik. Ja, zei ze, *enfin coco*, heimwee naar iets wat niet bestaat hé, iets wat je je beter en mooier voorstelt dan het was, *tu vois?*’ (p.175)

Zolang het jongetje doet alsof hij maar één been heeft, hinkt en steunt hij op wat slechts in schijn afwezig is. Het afwezige wordt in die zin niet ernstig of letterlijk genomen; het is de bron van transcendentie. Slechts nadat hij beseft dat de goddelijke afwezigheid geen ‘alsof’ is, maar een letterlijke realiteit, groeit zijn been weer aan. Dat gebeurt in twee stappen, wat fraai aansluit bij de deconstructie van de binaire logica. Het gaat in beide gevallen om een kerkdienst. De eerste keer zit de jongen ‘in de kerk met dik omzwachtelde vingers’ na een ongeval dat het gevolg was van zijn weigering op twee benen te staan. Tijdens de mis besluit hij ‘dat ik niet meer aan dat soort dingen wilde meedoen. Meer nog, ik begon zelfs grondig te twijfelen aan het bestaan van gele insecten met één poot die de kosmos vertegenwoordigen. En geloof me of niet, maar vanaf dat ogenblik begon mijn rechterbeen weer te groeien’ (p.172). De tweede stap wordt gezet tijdens de begrafenis van oom Doresta. De jongen kijkt naar Christus aan het kruis, ‘de uitgeteerde gelige held’ (p.187). De kleur is niet toevallig die van het goddelijke insect. En ineens weet het jongetje het zeker: ‘Hij beslaat niet, jubelde het in mij, hij bestaat niet, en ik wipte van het ene been op het andere van pure opwinding’ (p.187).

In beide gevallen gaat het om een inzicht dat het gevolg is van een ervaring van pijn en sterfelijkheid. Het ongeval en de dood ontmaskeren de illusie dat de afwezigheid gecamoufleerd zou kunnen worden in zoiets als een geloof. Het jongetje gelooft niet meer, ook niet aan zijn eigen Merelbeke. Die plek is, zoals bij Bataille een ‘atopie, deze plaats-zonder-plaats. [...] De atopie is een inktvlek die zich langzaam uitbreidt tot ze het hele toneel heeft gevuld met haar leegte’ (Ten Kate 1994:vii). Dat is wat het jongetje overkomt, in milde vorm wanneer de filosofische geschriften van zijn oom bevlekt worden door een ‘witgrijze kwak’ van een duif (p.95), in angstaanjagende vorm



wanneer hij droomt van een zwarte mier die op een plein aan een paal gebonden is en die langzaam overspoeld wordt door een colonne mieren, tot alles zwart ziet. Deze ‘zwartste plek’ (p.145) is de kern van de religieuze ervaring, die dus niet gestoeld is op een heldere aanwezigheid maar op een duistere afwezigheid. De verbeelding is geen onschuldig vermaak en de afwezigheid waarop ze teert is al evenmin zonder gevaar. Ze staat immers in verband met de pijn en de sterfelijkheid en verwijst naar de laatste afwezigheid, de dood.

Het gevaar van zo'n atheologie ligt niet alleen op het persoonlijke vlak, maar ook op het sociale en het linguïstische. Eerst het sociale. Laurens ten Kate laat zien dat Batailles godsbeeld indruist tegen de typisch westerse sociale codes van instrumentaliteit, doelgerichtheid, functionaliteit en aanwezigheid:

Een atheologie is dus geïnteresseerd in de subversieve werking en betekenis van het woord ‘God’. In dit woord openbaart zich de grens van de instrumentaliteit en van het leefbare leven, en degene die het uitspreekt begeeft zich in dit grensgebied. Het woordje ‘God’ is slechts heilig en zijn ‘inhoud’, God, slechts goddelijk voor zover zij het regiem van de instrumentaliteit negeren en betekenisloos blijven: ze verwijzen naar niets dan hun eigen leegte en stellen de afwezigheid zelf aanwezig. Ze zijn om zo te zeggen nergens goed voor. (Ten Kate 1994:484-485).

Nergens goed voor, dat geldt zeker ook voor de hysterische eenbenigheid van het jongetje. ‘Komediant! Aanstellerke!’ roept zijn moeder hem toe (p.185) en in haar stem klinkt de sociale roep om functionaliteit en doelgerichtheid.

De idee dat de laatste grond, de ultieme plek een zwarte afwezigheid is, heeft ook gevolgen voor de taal. Geen enkel woord kan het laatste woord zijn, geen enkele betekenis de ultieme. In termen van Derrida is hier sprake van de al eerder aangehaalde ‘différance’. Ten Kate citeert Bataille, die het heeft over het tekortschieten van elke omschrijving, betekenis of referentie: ‘God, laatste woord dat inhoudt dat elk woord iets verder tekort zal schieten’ (1994:488). De taal is niet langer een goed gefundeerd systeem van samenhangen die zorgen voor een stabiele zingeving, maar een niet te overziene doorverwijzing die vooral de afwezigheid van een grond en een laatste betekenis aangeeft.

Het onvermogen om de laatste grond via de taal te bereiken en te benoemen, blijkt uit de raadselachtige relatie tussen het jongetje en zijn oom Doresta. De man lijkt sprekend op zijn neef (p.117); hij flirt voortdurend met de moeder van de jongen (p.163) en Alexine suggereert dat er een amoureuze relatie geweest is tussen Doresta en de moeder van de ikfiguur (p.180). Misschien is de foetus in de fles wel het ongeboren halfbroertje van de jongen (p.163). Misschien is Doresta de vader van de hoofdfiguur. Zeker is hij, zoals ik eerder al zei, een soort van god voor het kind. Een God de Vader, die volledig mistig blijft en waarvan het niet eens zeker is of hij wel de vader is. Met andere woorden: het is niet uit te maken of hij inderdaad het beginpunt van de

genealogie en de filiatie is. Het kind kan zich dat niet voorstellen, omdat zo iets zich niet in woorden laat vatten: ‘Dat daar, aan de rand van het water, waar ik ooit had liggen slapen, mijn moeder en hij... ik had er geen woorden voor, toen niet en nu niet’ (p.164). Er zijn geen woorden voor de zogenaamd laatste grond, zoals ook al bleek uit de confrontatie tussen het kind en God-als-insect: ‘God was nergens meer te zien. Toch moest Hij zich ergens, misschien op lichtjaren van hier, bewust zijn van mijn verminging. Ik kon Zijn naam niet over mijn lippen krijgen’ (p.15).

De achternaam van Doresta is Caxy. Ironisch genoeg is zijn naam een Vlaamse verhaspeling van het bijbelse *Ecce Homo*, de woorden die Pilatus gebruikte toen hij de mensgod Christus aan de massa toonde (Joh 19:5). Zie hier de mens: ‘*Daar is-t-ie*, riepen wij kinderen dan luid, *daar is-t-ie, kijk zie*, op zijn plat-Vlaams, zodat het klonk als: *Doresta Kaaksie*’ (p.186). Als de mistige figuur van Doresta staat voor de mens en de god die getoond worden, dan is de implicatie duidelijk: noch over een god noch over een mens valt het laatste woord te zeggen. Je kunt de kern niet tonen, niet onthullen, niet in woorden vatten.

Op die manier ben ik na een omweg weer uitgekomen bij de ongepubliceerde lezing van Hertmans, waarin de schrijver zegt dat hij met de lichamelijke handicap van het jongetje een subversie van de ideologie beoogde. Het blijkt nu niet alleen te gaan om een deconstructie van de voorkeur voor het harmonieuze en systematische, maar eveneens om een ondermijning van het fundamentalistische denken dat vasthoudt aan ultieme bases en dat zich uit in de genealogie, de religie, de sociale nuttigheidsethos en de opvatting van de taal als een samenhangend en betekenisvol systeem. Dat is, kort samengevat, de filosofische implicatie van de roman, waardoor het boek duidelijk aansluit bij het poststructuralisme. Maar ik wil niet de indruk wekken dat *Naar Merelbeke* een filosofisch traktaat is. Het is een literair werk, en ook op dat niveau kun je enkele Franse geesten - literatoren dan - in Merelbeke ontwaren.

## **Bataille, Flaubert, Roussel et les autres**

Op 21 augustus 1997 verschijnt in de boekenbijlage van *De Morgen* een essay van Hertmans over de Franse schrijver Raymond Roussel. Daarin bespreekt hij onder meer de Nederlandse vertaling van Roussels roman *Locus Solus* (1914). De vertaling dateert van april 1993, *Naar Merelbeke* werd, volgens de datering aan het eind van de roman, geschreven tussen ‘januari-september 1993’ (p.189). Het is dus best mogelijk dat Hertmans een aantal rousseliaanse elementen in zijn roman heeft opgenomen.

*Locus Solus* is de naam van een landgoed, een ‘lieu solitaire’ (Roussel 1914:9), waarop een excentrieke vrijgezel, ‘le maître Martial Canterel’ (id), een park heeft ingericht dat allerlei elementen uit verhalen, legenden en mythes ten tonele voert. Zo is er een standbeeld van een jongetje dat verwijst naar

een Afrikaanse mythe (id:11) en wordt een merkwaardig instrument dat het weer voorspelt verbonden met het verhaal van een legendarische figuur, Aag (id:51). De tuin van Locus Solus lijkt wel een encenering van verhalen en vertellingen. De taal krijgt een lijfelijke vorm in talloze vreemde standbeelden, instrumenten, rekwisieten en scènes. De tuin is de opvoering van de talige verbeelding. Zo zoekt Canterel ‘différentes choses susceptibles de lui fournir des sujets curieux à exécuter: 1<sup>o</sup> Une aventure d' Alexandre le grand rapportée par Flavius Arrien’ (id:89). Het doel van deze ‘executie’ van de taal is: de illusie wekken van het echte leven, ‘donner une complète illusion de la vie’ (id:143). Het echte leven is blijkbaar een opvoering van fictionele scenario's die je kunt vinden in verhalen, legenden en mythen. Voor die opvoering zorgen allerhande ongeloofwaardige instrumenten, die eigenlijk geen andere zin hebben dan fantastische en fantastisch zinloze uitvindingen te zijn. Deze ‘machines célibataires’ bespreekt Hertmans in zijn stuk voor *De Morgen*. Ze druisen in tegen de eis van functionaliteit en doelgerichtheid, en in die zin sluiten ze aan bij de ‘aanstellerij’ van het jongetje, dat met zijn eenbenigheid ook een nutteloze machinerie in beweging brengt.

In *Naar Merelbeke* koopt de vader van het jongetje het weiland dat achter de tuin ligt en dat omgevormd wordt tot ‘onze nieuwe tuin’ (p.140). De plek heeft iets paradijselijks omdat ze sporen bevat van de uitzaaiing en de ‘surprise’. Het is immers verrassend dat er achter de tuin nog een tuin ligt, waardoor de tuin zijn begrenzing verliest en doorverwijst naar een andere tuin. ‘Het gaf het gevoel waar vele mensen van dromen: dat er plotseling in je huis een geheim deurtje is dat je tevoren nooit hebt opgemerkt, zodat je leefruimte onvoorzien wordt uitgebreid. In zulke dromen voel je je meestal euforisch en vrij’ (p.34). Als het jongetje een naam moet bedenken voor de nieuwe tuin kiest hij voor ‘*Nobis Solum* - iets wat je op twee manieren kon opvatten, namelijk als het *stuk grond behoort aan ons* of *het is voor ons alleen*’ (p.140). De verwijzing naar de Locus Solus van Roussel wordt nog duidelijker als de verteller zegt: ‘Later zei iedereen: We gaan naar *solus*’ (p.141). Achteraf vindt het jongetje de gekozen naam ongelukkig, want hij beseft dat de paradijselijke tuin van niemand is, dat ‘grond van niemand is’ (p.141) en algemener dat er geen laatste grond is.

Zoals Roussels Locus Solus, is *Nobis Solum* een plek waar verhalen een concrete gestalte krijgen. Wat het jongetje gelezen heeft over de Beringstraat en de indianen, dat ziet hij opgevoerd in de tuin achter de tuin. Zoals ik al eerder zei, is een essentieel kenmerk van de Beringstraat dat het water er ‘adembaar’ is (p.67). Die opvatting past niet alleen bij Hertmans' deconstructie van de tegenstelling tussen water en lucht, maar is ook terug te vinden in *Locus Solus*. Roussel beschrijft namelijk in het derde hoofdstuk een vreemdsoortige waterdiamant, waarin ademende wezens kunnen overleven. Het water bevat zoveel lucht dat de kat van Canterel erin kan leven:

Canterel avait trouvé le moyen de composer une eau dans laquelle, grâce à une oxygénation spéciale et très puissante qu'il renouvelait de temps à autre, n'importe quel être terrestre, homme ou animal, pouvait vivre complètement immergé sans interrompre ses fonctions respiratoires. (Roussel 1914:78).

In zijn bespreking van Roussel in *De Morgen* haalt Hertmans deze scène aan. Het is dus niet onmogelijk dat ze inspirerend gewerkt heeft voor de Beringstraat in *Naar Merelbeke*.

In het zesde hoofdstuk van *Locus Solus* voert Roussel een waarzegster op. Ze heet Félicité en ze voorspelt de toekomst aan de hand van zingende tarotkaarten. Dat zingen is het werk van erg platte insecten die op de kaarten bevestigd zijn en die een bepaalde toonhoogte produceren. De dieren hebben een halo rond zich, waardoor ze iets weghebben van een heilige (Roussel 1914:262). Misschien is er een echo te vinden van deze merkwaardige geschiedenis in Hertmans' beschrijving van God als insect en van de muziek als een weg naar de transcendentie. Félicité bezit ook een hoenderachtig wezen, een soort pauw, 'une iriselle' (id:244). Dat beest combineert op een hertmansiaanse manier lucht en water, want in zijn staart heeft deze vogel een gouden plaatje dat als een magneet een halve liter water vasthoudt.

Er is bij Roussel nog een waarzegger met een eigenaardige vogel. Noël heet de man en hij treedt op in het zevende hoofdstuk. De vogel die hij als orakel gebruikt heet Mopsus en is een 'coq savant' die beter woorden kan vormen dan de 'paroles purement mécaniques habituelles aux perroquets' (id:289). Er is echter een probleem. De traditionele papegaai heeft een stem, de haan niet. Om dat probleem op te lossen, spuwt Mopsus bloed, en zo vormt hij letters. Deze toverhaan lijkt een beetje op Louis de parkiet, maar de echte voorvader van Louis zit eerder bij Flaubert dan bij Roussel.

In *Un coeur simple*, een van de *Trois Contes* (1877), voert Flaubert de godvruchtige Félicité ten tonele. Zij werkt als dienstmaagd bij Mme Aubain. Haar geloof in God groeit met elk verlies dat ze moet verduren: haar geliefde Théodore, de kinderen van Mme Aubain, vrienden en kennissen en ten slotte Mme Aubain zelf. Als haar meesteres sterft, begint Félicité letterlijk te wankelen. Net als Hertmans' jongetje begint ze met haar been te slepen: 'Depuis son étourdissement, elle traînait une jambe' (1877:54). Net als oom Doresta, loopt ze een longontsteking op en sterft ze in ademnood: 'Pneumonie. [...] Les oppressions et la fièvre augmentaient' (id).

Van een buurman krijgt Félicité een papegaai, Loulou. Het dier kan spreken, al is zijn repertoire beperkt tot enkele loze zinnestukjes zoals: 'Charmant garçon! Serviteur, monsieur' (1877:46). Vloeken mag hij niet van Félicité, rondvliegen wel. Dat laatste mocht ook Louis, de parkiet van het jongetje. Die mocht bovendien wel vloeken, en hij deed dat met veel overtuiging (p.61). De eerbied van Félicité en de vloeken van het jongetje sluiten aan bij hun uiteen-

lopende opvattingen van religie: terwijl Félicité in elk verlies een teken van Gods bestaan en aanwezigheid ziet, is voor het jongetje God louter afwezigheid en verlies.

Het jongetje noemt Louis ‘mijn heilige geest’ (p.61) en dat heeft hij overgenomen van zijn Franse voorloopster: ‘A l’église, elle contemplant toujours le Saint-Esprit, et observa qu’il avait quelque chose du perroquet’ (1877:52). Dit denken in termen van gelijkenissen, is het religieuze denken, dat dus zowel voor de jongen als voor Félicité metaforisch is. Het heilige is het hele, de samenhang van alles met alles, waarin de paradijselijke eenheid resoneert. Dat de heiliging plaatsvindt in het metaforische denken, blijkt uit Félicités overpeinzing: ‘Ils s’associèrent dans sa pensée, le perroquet se trouvant sanctifié par ce rapport avec le Saint-Esprit’ (id). Als Loulou sterft, laat Félicité hem opzetten en wanneer ook zij sterft, meent ze dat de vogel haar, net als de heilige geest, de weg naar de hemel wijst (1877:58).

De Heilige Geest wordt in de christelijke traditie herhaaldelijk geassocieerd met de taal en het spreken. Zo kondigt God zichzelf via de Heilige Geest aan tijdens de doop van zijn zoon (Matt 3:16-17). Volgens het bijbelse verhaal van Pinksteren (Hand 2:1-13) daalt de Geest na de dood van Christus neer op de apostelen, die daardoor in alle talen kunnen preken. De taal is dus ook iets wat de papegaai en de Heilige Geest met elkaar delen. Félicité meent zelfs dat de Geest zijn taalkundig werk beter zou kunnen verrichten als hij een papegaai was: ‘Le Père, pour s’annoncer, n’avait pu choisir une colombe, puisque ces bêtes-là n’ont pas de voix, mais plutôt un des ancêtres de Loulou’ (Flaubert 1877:52). Als we de goddelijke instantie uit deze zin verbinden met de schrijver, die zich als een god kenbaar maakt via de stem van de verteller, dan wordt de wel erg beperkte taalvaardigheid van de papegaai bij Flaubert en van de parkiet bij Hertmans het symbool van de gebrekkige uitdrukkingsmogelijkheden van de schrijver. In zijn nawoord bij de Nederlandse vertaling van *Un coeur simple*, zegt Van Pinxteren dat de papegaai het symbool is ‘van Flauberts twijfel aan de mogelijkheden van de taal en de macht van het woord’ (1988:143). Aangezien Hertmans, zoals ik eerder vermeld heb, de taal ziet als een eindeloze uitzaaiing die niet onder de controle van het individu valt, kunnen we die flaubertiaanse twijfel ongetwijfeld ook hertmansiaans noemen. De tekortkomingen van de parkiet blijken niet alleen uit zijn beperkte repertoire, dat vooral uit vloeken bestaat, maar ook uit zijn handicap. Hij heeft namelijk net als het jongetje en net als Félicité een manke ‘rechterpoot’ (p.62).

Dat de onmacht en de bodemloosheid van de taal gesuggereerd worden door het beeld van de parkiet, maakt Hertmans verder duidelijk door enkele impliciete verwijzingen naar *Flaubert's parrot* van Julian Barnes (1984). Het is niet toevallig dat het jongetje bij zijn bezoek aan Flauberts stad Rouen herhaaldelijk Engels hoort praten (p.94 en p.103). In de roman van Barnes wordt de papegaai verbonden met de narratologische stem van de schrijver, dus met de verteller. Het dier etaleert ‘clever vocalisation without much brain po-

wer,' wat Braithwaite, de hoofdfiguur, tot de vraag leidt: 'Is the writer much more than a sophisticated parrot?' (1984:18) Braithwaite gaat op zoek naar de echte papegaai die model gestaan zou hebben voor Loulou. Maar dat blijkt een illusie. Het origineel bestaat niet, of is verdwenen. Met andere woorden: de oorsprong van het schrijven is een fictie, het realistische model waarnaar de literatuur zich zou richten, is afwezig.

Flaubert heeft niet alleen via de papegaai zijn sporen in Merelbeke nagelaten. Ook oom Doresta komt uit het oeuvre van de Franse auteur. Zijn uiterlijk is helemaal geënt op dat van Flaubert en de stukken die hij schrijft, bundelt hij onder de titel '*Mon encyclopédie des idées reçues*' (p.111). Dat is uiteraard een toespeling op Flauberts *Dictionnaire des Idées Reçues*, waarmee de auteur zijn onvoltooid gebleven roman *Bouvard et Pécuchet* (1881) wou afsluiten. In die roman ondergraaft Flaubert aan de hand van twee naïeve pseudo-wetenschappers zowat alle zekerheden van zijn tijd: de wetenschappelijke kennis, de geschiedenis, het geloof, de politiek, enzovoort. De roman verwerpt elke vaste basis en elke uiteindelijke grond. Zowel de Waarheid als God blijken ficties. 'Vérité en deçà des Pyrénées, erreur au-delà,' luidt het (Flaubert 1881:101). Onder het trefwoord 'Dieu' staat in de *Dictionnaire* te lezen: 'Voltaire lui-même l'a dit: "Si Dieu n'existait pas, il faudrait l'inventer"' (id:346). Deze ondermijning van de laatste fundamenteën is de meest algemene overeenkomst tussen *Naar Merelbeke* en *Bouvard et Pécuchet*. Daarnaast zijn er nog tal van detailovereenkomsten, waarvan ik er hier slechts twee vermeld. Onder het trefwoord 'Parrain' lees je: 'Toujours le père du filleul' (id:372), wat in de Nederlandse vertaling, die Hertmans misschien heeft gebruikt, als volgt luidt: 'Peetoom - Altijd de vader van het petekind' (1988:509). Bij 'Sacrilège' lees je: 'C'est un sacrilège d'abattre un arbre' (1881:375), wat wellicht meespeelt in de boomsymboliek bij Hertmans, meer bepaald in het hoofdstuk 'Bomen sterven staande' (pp.129-134).

De vader van het jongetje heet Gustave (p.89), maar het is ongetwijfeld Doresta die het sterkst op Gustave Flaubert lijkt. De verwarring suggereert eens te meer dat de echte Gustave, de echte vader van het kind misschien oom Doresta is. Op metafictioneel niveau, zou je het kunnen zien als een literaire filiatie, waarbij Hertmans zich in de traditie van Flaubert inschrijft.<sup>12</sup> Uiteraard moet zo'n genealogie gerelativeerd worden, omdat *Naar Merelbeke* een antigenealogische roman is, die laat zien dat het onmogelijk is een afstammingsrelatie na te speuren. Wat Doresta aan Flaubert ontleent, zijn clichés, 'idées reçues', ideeën die eigenlijk van niemand zijn. De papegaai die het jongetje van Flaubert overneemt, komt ook al niet verder dan wat clichés en loze frasen. Met andere woorden: de literaire genealogie is, net als elke genealogie, een vorm van wat ik in navolging van Bourdieu hierboven 'orchestration objective' genoemd heb. Literaire ideeën en technieken zijn niet van een schrijver, ze horen bij de traditie van de taal en zijn een onderdeel van de objectieve uitzaaiing. *Naar Merelbeke* is dan ook niet te zien als een bewuste imitatie van

de ene schrijver door de andere.

Dat geldt ook voor de laatste schrijver die ik hier wil bespreken, namelijk Georges Bataille. We kwamen hem eerder als filosoof tegen, nu wil ik hem kort als schrijver bekijken. In *Naar Merelbeke* verliest Alexine, een dochter van Doresta, haar rechteroog. Ze is namelijk erg nieuwsgierig en loert vaak door sleutelgaten. Dat loopt verkeerd af wanneer Doresta, die niet weet dat Alexine hem beloert, de deur ruw dichtgoot:

Toen hoorden we een afgrijselijke gil, een gebonk op de trappen, nog een schreeuw, Doresta trok de deur weer open: beneden aan de trap lag Alexine, die door het sleutelgat van de kierende deur had staan loeren en die de aan de buitenkant zittende sleutel diep in haar oog had gekregen. (p.113)

Dat het om het rechteroog gaat, zal ondertussen niemand meer verwonderen. Het verwijst naar het verminkte rechterbeen van de jongen, de kapotgebeten rechterpool van Louis, het afstervende been van Doresta en het slepende been van Flauberts Félicité. In het algemeen is het een lijfelijke en symbolische ondermijning van de voorkeur voor het rechtse, die in de traditionele visie gepaard gaat met de afwijzing van het linkse als het sinistere.

De seksuele connotaties van Alexines ongeval kun je moeilijk negeren, zeker als je weet dat Alexine het jongetje seksueel inwijdt. Het sleutelgat en de sleutel zijn clichébeelden van de vagina en de fallus. Het bloedende oog wordt door het jongetje expliciet geassocieerd met de bloedende vagina. Wanneer hij in een encyclopedie een foto ziet van Afrikaanse vrouwen die besneden worden, denkt hij: 'Als het daar ging bloeden, godnogaantoe, ik kon er niets aan doen maar het enige wat ik zag was dat vreselijke rode gat in Alexines van pijn vertrokken gezicht' (p.136). De associatie maakt van het oogongeval een vrouwelijke versie van de castratie, wat alweer perfect aansluit bij de subversie die Hertmans via de lichamelijke symboliek beoogt. Hij toont namelijk niet de traditionele oedipale strijd en castratieangst, maar de vrouwelijke versie daarvan. Die versie wordt gewoonlijk beschouwd als secundair en inferieur, omdat in de oppositie tussen man en vrouw de eerste term meestal als toonaangevend beschouwd wordt.

De verbinding van het oog met de seksualiteit en met de castratie, herinnert aan *Histoire de l'oeil* van Bataille (1927). Hertmans heeft die tekst zeker gelezen, want in zijn essaybundel *Sneeuwdoosjes* (1989:151-152) bespreekt hij het boek vrij uitvoerig. Bij Bataille wordt het oog via de klank verbonden met het ei (*l'oeil* en *l'oeuf* zijn verwante klanken) en via de bolvorm met de teelbal. Oog, ei en teelbal worden zo nauw op elkaar betrokken dat alles wat bij een van de drie hoort, meteen ook voor de andere twee gebruikt kan worden. Zo kan castratie gebruikt worden voor het oog, en spreekt de verteller van 'des yeux châtrés' (Bataille 1927:136). De stierenvechter die de teelballen van de

overwonnen stier aan Simone zou schenken, wordt door die stier symbolisch gecastreerd. Hij verliest namelijk, net als Alexine, zijn oog (id:150). De priester die zijn kuisheidsgelofte niet nakomt, moet op dezelfde manier gestraft worden. Ook zijn oog wordt hem afgenomen (id:167).

Verbindt Bataille het oog steeds met bolle en volle vormen, Hertmans associeert het steeds met holtes en openingen. Hij verbindt het oog immers niet alleen met de vagina, maar ook met de navel. In Rouen ziet de jongen een koel en glad beeld dat ‘Omphalos’, navel, heet en dat voor hem het oog van Alexine symboliseert: ‘Daardoor kwam het dat ik me die witte *Omphalos* in het museum van Rouen later nooit meer heb kunnen voorstellen zoals ze was; steeds kreeg ze kleur, de huid van Alexine, de donkere tepels van Alexine, de rozige navel van Alexine, en dat ene oog ging bloeden’ (pp.137-138). Schrijft Bataille vooral vanuit de mannelijke kant, die hij associeert met het volle en bolle, Hertmans schrijft vooral vanuit het vrouwelijke perspectief, dat hij associeert met het holle en met de opening.<sup>13</sup>

Zowel Hertmans als Bataille construeren hun verhaal op basis van een reeks metaforische associaties. Oog, ei en teelbal bij Bataille; oog, navel en vagina bij Hertmans. Volgens Roland Barthes werkt Bataille die primaire metaforische connectie uit in een secundaire verbinding van de soorten vocht die bij de verschillende elementen behoren (tranen, urine, sperma, eigeel, enzovoort). De primaire en secundaire reeks worden dan door elkaar gehaspeld, waardoor teelballen kunnen wenen of ogen kunnen urineren (Barthes 1963:252). Iets soortgelijks gebeurt bij Hertmans, maar dan op een veel ruimere schaal. Niet alleen de metaforische reeks van navel, oog en vagina wordt in steeds verder uitdeinende verbindingen uitgewerkt (bijvoorbeeld in het beeld van de blinde foetus in de fles, waar uiteraard ook de symboliek van de navelstreng mee samenhangt). De hele roman wemelt van de metaforen die steeds verder uitgezaaid worden, zoals ik al eerder besproken heb aan de hand van de kastanjeboom, het berkenzaadje, de paling en de vogel. Het resultaat van dat alles is dat het hele boek opgaat in een metaforisch netwerk van eindeloze doorverwijzingen: het oog verwijst naar de navel, die weer verwijst naar de vagina, die voor het jongetje samenhangt met de overstroming, en die refereert op haar beurt aan de Beringstraat, de palingen, enzovoort. De metafoor is over het hele verhaal neergedaald, wat Hertmans ironisch suggereert door de verspreking van Margreet. ‘Er is een metafoor op de wereld gevallen,’ zegt ze (p.89), terwijl ze een meteor bedoelt.

En zo zijn we aanbeland waar we begonnen. Het genealogische denken is lineair en metonymisch: het voert het heden terug tot het verleden, het ene domein tot het andere, en het doet dat in termen van overzichtelijke en bekende relaties zoals oorzaak en gevolg, begin en afstamming. Hertmans maakt daarentegen gebruik van een metaforische logica, die afziet van heldere en lineaire connecties maar opteert voor een niet te overziene uitzaaiing van betekenissen. In die zin is de antigenalogie van *Naar Merelbeke* niet alleen een



deconstructie van de Vlaamse wortelliteratuur, maar ook een echo van het Franse deconstructiedenken.

### Aangehaalde werken

- Barnes, Julian  
1984  
Barthes, Roland  
1963
- Flaubert's parrot*. London, Picador. 1985.
- ‘La métaphore de l'oeil’. In: R. Barthes, *Essais critiques*. Paris, Seuil, 1964 (Collection Points, 1995, pp.246-254).
- Bataille, Georges  
1927
- Histoire de l'oeil*. In: G. Bataille, *Madame Edwarda, Le Mort, Histoire de l'oeil*. Paris, 10/18, 1997, pp.87-181.
- Bennington, Geoffrey & Jacques Derrida  
1991
- Jacques Derrida*. Paris, Seuil.
- Bourdieu, Pierre  
1979
- La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris, Minuit.
- Bousset, Hugo  
1996
- Geritsel van papier*. Amsterdam, Meulenhoff.
- Culler, Jonathan  
1982
- On Deconstruction, Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca, Cornell UP.

- Deteuze, Gilles  
1976 *Rhizome*. Paris, Minuit. Herdrukt in G. Deleuze & F. Guattari, *Mille Plateaux, Capitalisme et Schizophrénie*. Paris, Minuit, 1980.
- Derrida, Jacques  
1967a *De la grammatologie*. Paris, Minuit.  
1967b *L'écriture et la différence*. Paris, Minuit, 1979 (Collection Points).  
1972a *La dissémination*. Paris, Seuil, 1993 (Collection Points).  
1972b *Marges de la philosophie*. Paris, Minuit.
- Flaubert, Gustave  
1877 *Trois Contes*. Paris, Gallimard, 1973. (Nederlandse vertaling: *Drie vertellingen*. Utrecht, Veen, 1988.)  
1881 *Bouvard et Pécuchet*. Paris, Flammarion, 1966. (Nederlandse vertaling: *Bouvard en Pécuchet*. Amsterdam, Arbeiderspers, 1988.)
- Hertmans, Stefan  
1987 *Gestolde wolken*. Amsterdam, Meulenhoff.  
1989 *Sneeuwdoosjes*. Amsterdam, Meulenhoff.  
1994 *Naar Merelbeke*. Amsterdam, Meulenhoff.  
1995 *Fuga's en pimpelmezen. Over actualiteit, kunst en kritiek*. Amsterdam, Meulenhoff.  
1997a Schaamteloos frummelen aan het sublieme. De 'zelfportretten van de dood' van Peter Verhelst. In: *De Gids*, 160, 1, pp.22-34.  
1997b De avonturen van Kant in Afrika. Het hoofdwerk van Raymond Roussel vertaald. In: *De Morgen*, 22 augustus.  
1998 *Steden, Verhalen onderweg*. Amsterdam, Meulenhoff.
- Kate, Laurens ten  
1994 *De lege plaats. Revoltes tegen het instrumentele leven in Batailles atheologie*. Kampen, Kok Agora.
- Lacan, Jacques  
1966 *Écrits*. Paris, Seuil.
- Musschoot, Anne Marie  
1982 *Van Nu en Straks 1893-1901. Een vrij voorhoede-orgaan gewijd aan de kunst van Nu, nieuwsgierig naar de kunst-nog-in-wording-die van Straks*. 's-Gravenhage, M. Nijhoff.  
1983 De Beweging van 'Van Nu en Straks'. In: P. de Wispelaere (red.), *Literatuur: De twintigste eeuw*. (Culturele Geschiedenis van Vlaanderen Deel 9). Deurne, Baart, pp. 9-41.  
1988 Verloop van Van Nu en Straks 1903-1916. In: M. Rutten & J. Weisgerber (red.), *Van Arm Vlaanderen tot De Voorstad Groeit*. Antwerpen, Standaard, pp. 226-267.  
1994 *Op voet van gelijkheid*. (Redactie Yves T'Sjoen & Hans Vandevoorde). Gent, Studia Germanica Gandensia.

- Norris, Christopher  
1987 *Derrida*. London, Fontana.
- Oger, Erik  
1995 *Jacques Derrida*. Kapellen, Pelckmans.
- Roussel, Raymond  
1914 *Locus Solus*. Jean-Jacques Pauvert, 1965.
- Schrover, Els  
*Deconstructie en literatuur*. Muiderberg, Coutinho, 1992.
- Sevenant, Ann van  
1992 *Deconstructie, Een multidisciplinaire benadering*. Leuven, Acco.
- Sherry, Vincent  
1994 *James Joyce Ulysses*. Cambridge UP.
- Störig, Hans Joachim  
1959 *Geschiedenis van de filosofie 1 & 2*. Utrecht, Het Spectrum, 1976.
- Vervaeck, Bart  
1997 *Lijf en Letter. Over 'Het godgeklaagde feest' van Willem Brakman*. Kaatsheuvel, Stichting Willem Brakman Kring.  
1999 *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Nijmegen/ Brussel, Vantilt/ VUBPress.
- Vervliet, Raymond  
1988 Van Nu en Straks 1893-1901. In: M. Rutten & J. Weisgerber (red.), *Van Arm Vlaanderen tot De Voorstad Groeit*. Antwerpen, Standaard, pp. 78-225.

Weisgerber, Jean

1964

*Aspecten van de Vlaamse roman 1927-1960*. Amsterdam, Athenacum-Polak & Van Genneep, 1976.

Anoniem

s.d.

*Mariken van Nieuwmeghen*. 's-Gravenhage, Martinus Nijhoff, 1982 (redactie D. Coigneau).

## Eindnoten:

- 1 Zie bijvoorbeeld Raymond Vervliet (1988:93-98), Anne Marie Musschoot (1982; 1983:9-10; 1994:101-124) en Jean Weisgerber (1964:25-29). Ook Musschoots bijdrage aan deze bundel laat duidelijk zien dat er vruchtbare banden bestonden tussen de Vlaamse en de Franse cultuur rond 1900.
- 2 In *Sneeuwdoosjes* heeft Hertmans het onder meer over Deleuze en Derrida (1989:144-149). In *Fuga's en pimpelmezen* komt Lacan uitvoerig aan bod (1995:75-94). Lyotards visie op het sublieme staat centraal in Hertmans' analyse van de poëzie van Peter Verhelst (1997a:23).
- 3 Voor een uitgebreide behandeling van de verschilpunten en overeenkomsten tussen de metafoer en de metonymie, zie Vervaeck (1997:45-53).
- 4 Alleen de referenties aan *Naar Merelbeke* worden gevolgd door de verwijzing '(p...)'. In alle andere gevallen gebruik ik de verschijningsdatum gevolgd door het paginanummer, bijvoorbeeld: 'Deleuze (1976:12)'.
- 5 Zie bijvoorbeeld Sherry (1994:114-117).
- 6 Dat heb ik uitgewerkt in het zesde hoofdstuk van *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman* (Vervaeck 1999: 151-171).
- 7 In 'L'instance de la lettre dans l'inconscient' schrijft Lacan: 'On peut dire que c'est dans la chaîne du signifiant que le sens *insiste*, mais qu'aucun des éléments de la chaîne ne *consiste* dans la signification dont il est capable au moment même. La notion d'un glissement incessant du signifié sous le signifiant s'impose donc' (1966:502).
- 8 Zie Els Schrover (1992:138-145).
- 9 Voor een ruimere bespreking van deze opvatting, zie bijvoorbeeld Els Schrover (1992:14-15), Erik Oger (1995:58-59), Ann van Sevenant (1992:12-15), Jonathan Culler (1982:43-64), Christopher Norris (1987:122-127) en Geoffrey Bennington (1991:26-43).
- 10 Zo staat er: 'Wi gheesten en hebben dye macht niet, dats verloren,/ Ons te volmakene doer gheen bespreck./ Altoos es aen ons eenich ghebreck,/ Tsi aen thoot, aen handen oft aen voeten' (verzen 162-165).
- 11 Gehouden aan de Vrije Universiteit Brussel op 3 maart 1997.
- 12 In *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman* heb ik laten zien dat Flaubert voor de zogenaamd postmoderne prozaïsten een belangrijke invloed is. Auteurs als IJlander, Mutsaers en Jongstra laten zich heel nadrukkelijk door Flaubert inspireren (Vervaeck 1999: 179-182).
- 13 In *Sneeuwdoosjes* vergelijkt Hertmans de vrouwelijke oogassociaties van Rilke en Leiris met de mannelijke associaties van Bataille (1989:151).