

Universiteit Gent
2006- 2007

TAAL EN WERKELIJKHEID IN HET
PROZA VAN MANON UPHOFF

Pomotor:
Prof. dr. Yves T'Sjoen

Verhandeling voorgelegd aan de
Faculteit Letteren en Wijsbegeerte
voor het verkrijgen van de graad
van licentiaat in de taal- en
letterkunde: Germaanse talen,
door Lien Van Achter

Woord vooraf

Voor de totstandkoming en uitvoering van dit onderzoek bedanken we in het bijzonder Prof. dr. Yves T'Sjoen, die bovendien de volledige tekst kritisch heeft doorgelezen en suggesties voor verbetering heeft geleverd. Verder bedanken we Karolina Merchiers, Rita Merchiers en Steven Lafort, die de tekst eveneens nagelezen hebben en ons gewezen hebben op onduidelijkheden.

Inhoudsopgave

0	INLEIDING	6
0.1	Over dit onderzoek: motivatie en methode	6
0.2	Korte toelichting bij de inhoud van de hoofdstukken	8
1	VOORSTELLING VAN UPHOFFS PROZA	11
1.1	Inleiding	11
1.2	De eerste verhalenbundel: <i>Begeerte</i> (1995)	12
1.3	Het romandebuut: <i>Gemis</i> (1997)	15
1.4	Een tweede verhalenbundel <i>De fluwelen machine</i> (1998)	18
1.5	Een eerste essaybundel, een eerste novelle en een eerste verzamelbundel (2000, 2002, 2003)	21
1.6	Een tweede novelle: <i>De bastaard</i> (2004)	23
1.7	Een tweede roman: <i>Koudvuur</i> (2005)	24
1.8	Meest recente verzamelbundel: <i>Schaduwvlammen. Alle verhalen tot vandaag</i> (2007)	26
1.9	Verspreid gepubliceerde verhalen	32
1.10	Wat we nu nog niet weten over Uphoff	36
2	BEGRIPSAFBAKENING	38
2.1	Vooraf: een nuance	38
2.1.1	Roland Barthes	38
2.1.2	Categorieën	39
2.2	Twee realismeopvattingen	40
2.3	Reflexiviteit	42
2.3.1	Zelfverwijzing	42
2.3.2	Zelfbewustzijn	45
2.4	Reflexiviteit en realisme	46
2.4.1	Enkele stereotypes weerlegd	46
2.4.1.1	Stereotype 1	47
2.4.1.2	Stereotype 2	48
2.4.1.3	Stereotype 3	49
2.4.2	Drie indicatoren om realisme te herkennen	50
2.5	Reflexiviteit en postmodernisme	51
2.5.1	Epistemologische twijfel: modernisme en postmodernisme	51
2.5.2	Taal en werkelijkheid	55
2.5.3	Een postmoderne leeshouding	57
2.5.4	Drie indicatoren om postmodernisme te herkennen	58
2.6	Conclusies	59

3	EEN POËTICA	62
3.1	Vooraf	62
3.1.1	Over poëtica	64
3.1.2	Over taal en werkelijkheid	
3.2	'De poëtica van een schrijver' en <i>Hij zegt dat ik niet dansen kan</i>	66
3.2.1	<i>Hij zegt dat ik niet dansen kan: het proberen</i>	66
3.2.2	Het woord en de leugen	69
3.3	De taal als manipulator	72
3.4	'Brief': de schrijver en de lezer	75
3.4.1	De schrijver: schrijven en zwijgen	75
3.4.2	De lezer: lezen en schrijven	78
3.4.3	De schrijver en de lezer: het zoeken	81
3.4	Conclusies	83
4	TAAL EN DE LITERAIRE WERKELIJKHEID	86
4.1	Inleiding	86
4.2	Mogelijke invulling van de literaire werkelijkheid	88
4.2.1	De talige pool en de werkelijkheidspool	89
4.2.2	kennen en <i>herkennen</i>	92
4.3	De literaire werkelijkheid in het proza van Manon Uphoff	97
4.4	Lege plekken	99
4.4.1	Realisme	99
4.4.4	Lege plekken in het proza van Manon Uphoff	101
4.5	Conclusies	104
5	HET SPROOKJE: EEN EIGEN – LITERAIRE – WERKELIJKHEID	106
5.1	Inleiding	106
5.1.1	Over Uphoff en het sprookje	106
5.1.2	Over conventies	108
5.2	Het sprookje: Conventies m.b.t. zingeving aan de – literaire – werkelijkheid in en met taal	109
5.2.1	Waarheid en werkelijkheid	111
5.2.2	Lichaam en taal	116
5.2.3	De tijd en het geheel	121
5.3	Synthese: een schema	127

6	DRIE SPROOKJES	130
6.1	Inleiding	130
6.2	‘De wond’	132
6.2.1	Het verhaal	132
6.2.2	Doorbreking van conventies	133
6.3	‘De eenhoorn’	137
6.3.1	Het verhaal	137
6.3.2	De literaire werkelijkheid van het sprookje	138
6.3.3	Doorbrekingen van de conventies	140
6.3.3.1	<i>Werkelijkheid en waarheid</i>	140
6.3.3.2	<i>Taal en lichaam</i>	141
6.3.3.3	<i>Tijd en geheel</i>	142
6.4	‘De toekomst is geen sprookje’	144
6.4.1	Plaats en tijd	145
6.4.2	Over verhalen	147
6.4.3	Gedachten	149
6.4.4	Verschillende werkelijkheden	150
6.4.5	Het einde	151
6.5	Conclusies	155
7	CASESTUDY: <i>DE BASTAARD</i>	158
7.1	Inleiding	158
7.2	Tijd	159
7.2.1	Een psychologie van het <i>worden</i>	159
7.2.2	Verhalen en tijd	161
7.3	Drie perspectieven	164
7.3.1	Arinde	164
7.3.2	Bastiaan	167
7.3.3	Thomas	170
7.4	Conclusies	173
8	HET LICHAAM, GEWELD EN RITUELEN	176
8.1	Inleiding	176
8.2	Deel van een geheel zijn	177
8.3	Deel van een geheel worden	180
8.3.1	Het lichaam	180
8.3.2	Het lichaam en geweld	182
8.3.3	Het lichaam, geweld en rituelen	186
8.4	Uphoff over <i>De Sade</i>	189
8.4.1	<i>‘De Sade lezen’</i>	189
8.4.2	Nog meer over taal en lichaam	191
8.5	Conclusies	194

9	INTERTEKSTUALITEIT	196
9.1	Inleiding: over intertekstualiteit en dialoog	196
9.2	Intertekstualiteit: enkele verwijzingen naar sprookjes	198
9.2.1	Over Uphoff en verwijzingen naar sprookjes	198
9.2.1.1	<i>Blauwbaard</i>	198
9.2.1.2	<i>Geen happy end</i>	200
9.2.2	Literaire werkelijkheden die elkaar aanvullen	202
9.2.2.1	<i>“Verdwijnpunt”</i>	203
9.2.2.2	<i>Koudvuur: De werkelijkheid van het sprookje</i>	204
9.2.2.3	<i>Koudvuur: tijd</i>	206
9.3	Intertekstualiteit binnen het oeuvre van Manon Uphoff: terugkerende verhalen	208
9.3.1	Een vergelijking	209
9.3.1.1	<i>Gelijkenissen</i>	209
9.3.1.2	<i>Verschillen</i>	211
9.3.2	Nog meer gelijkenissen en verschillen	214
9.4	Taal en werkelijkheid in het oeuvre van Manon Uphoff	215
9.4.1	De relatie tussen taal en werkelijkheid: een verhaal	215
9.4.2	De talige pool (1) versus de werkelijkheidspool (2)	217
9.4.3	Tussen de talige pool en de werkelijkheidspool (3)	220
9.5	Conclusies	222
10	BESLUIT	224
10.1	Inleiding	224
10.2	Synthese	225
10.3	Suggesties voor verder onderzoek	230
	Bibliografie	232

0 INLEIDING

0.1 Over dit onderzoek: motivatie en methode

Een onderzoek over taal en werkelijkheid in het proza van Manon Uphoff kan op heel wat manieren ingevuld worden. Er zijn al ontelbare werken geschreven over de verhouding tussen taal en werkelijkheid, zowel door filosofen, taalkundigen en literatuurwetenschappers als medici. Ook schrijvers hebben het over de relatie tussen taal en werkelijkheid, en leveren hiermee onder andere een bijdrage aan een poëticaal debat. Zij kunnen poëtische geschriften publiceren, maar ook in hun literaire werken al dan niet expliciete uitspraken invoegen die te maken hebben met een reflectie over de relatie tussen taal en werkelijkheid.

Wanneer we het in dit onderzoek over zulke uitspraken hebben, zien we de auteur daarvan steeds als een abstractum. We bestuderen deze uitspraken bovendien eerst en vooral zoals ze door de verteller en de personages in een literaire werkelijkheid geuit worden. Daaraan verbinden we dan vaak ook enkele mogelijke verdere reflecties over taal en werkelijkheid van de lezer. In tegenstelling tot de schrijver, vatten we de lezer in een vrij concrete zin op. Hij is een mens van vlees en bloed die in de werkelijkheid teksten leest over de verteller en de personages die zich bewegen in een andere, literaire werkelijkheid.

Ons onderzoek over de relatie tussen taal en werkelijkheid in het proza van Manon Uphoff vullen we dus concreet in door bepaalde uitspraken daarover in haar werken te analyseren. In functie daarvan zullen we te rade gaan bij een aantal inzichten uit de taalfilosofie, de literatuurwetenschap, de taalkunde en de psychoanalyse. Op die manier proberen we de opvattingen over taal en werkelijkheid in een wetenschappelijk kader in te voegen. Daarbij zullen steeds de teksten van Uphoff centraal staan. Het theoretisch kader dat we in dit onderzoek aanreiken rond de opvattingen over taal en werkelijkheid in haar werk zal opgebouwd worden in functie van die teksten.

Over het proza van Manon Uphoff is nog geen onderzoek verricht. Ook is er geen vermelding opgenomen over haar werk in een zeer recente literatuurgeschiedenis van Hugo Brems.¹ Wel zijn er naar aanleiding van de publicaties van haar verhalenbundels, novellen en romans heel wat recensies, artikelen en interviews verschenen in kranten en tijdschriften. Omwille van het vaak erg subjectieve karakter ervan, zullen van deze informatie slechts sporadisch gebruik maken. Met dit onderzoek proberen we op een wetenschappelijke manier een aantal inzichten te verwerven over het proza van Manon Uphoff, en dan vooral over de verhouding van taal en werkelijkheid.

De keuze voor deze invalshoek heeft vooral te maken met de prominente aanwezigheid van de reflectie over de relatie tussen taal en werkelijkheid in het proza van Uphoff. Vooral de duidelijkheid en het expliciete karakter van deze reflectie zijn doorslaggevend. Bovendien is het oeuvre van deze schrijfster heel veelzijdig, maar kunnen we er tegelijk toch een aantal steeds terugkerende krachtlijnen in onderscheiden. De reflectie over taal en werkelijkheid verbinden we met zingeving aan de literaire werkelijkheid door de verteller en de personages. Omdat we in en met taal zin geven aan de werkelijkheid, gaat er met zingeving sowieso een reflectie over taal en werkelijkheid gepaard. Wij zijn uitermate geïnteresseerd in die zingeving en in de kracht van literatuur om daartoe bij te dragen.

Voor we kort samenvatten wat we in dit onderzoek concreet gaan doen, lichten we eerst nog eens duidelijk ons doel toe en de manier waarop we dit proberen te bereiken. Ons doel bestaat uit het *achterhalen van de belangrijkste krachtlijnen in de opvattingen over de relatie tussen taal en werkelijkheid* in het proza van Manon Uphoff. In retrospectief zullen we zien dat deze krachtlijnen ook als de rode draden doorheen dit onderzoek lopen. We spitsen ons toe op die opvattingen die we kunnen verbinden met *zingeving*. We vertrekken vanuit concrete tekstvoorbeelden, die we analyseren en binnen een wetenschappelijk kader plaatsen. Veelal beginnen we met een toelichting van dit theoretisch kader, om daarna over te schakelen naar concretere tekstanalyses. We geven nu een kort

¹ Hugo Brems, *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*, Amsterdam, Bert Bakker, 2006.

overzicht van de inhoud van de verschillende hoofdstukken. Telkens we het over een nieuw hoofdstuk hebben, geven we dit aan met de letter ‘H’ en een cijfer dat naar het hoofdstuk verwijst.

0.2 Korte toelichting bij de inhoud van de hoofdstukken

(H1) In het eerste hoofdstuk presenteren we in vogelvlucht de prozawerken die Manon Uphoff tot hiertoe geschreven heeft. We lichten daarbij elk werk kort toe. Deze toelichting zal sterk gestuurd worden door onze interpretatie van de werken. Ook anticiperen we af en toe al op zaken die belangrijk zullen zijn in ons onderzoek. (H2) Omdat we in onze analyses vaak zullen verwijzen naar begrippen als realisme en postmodernisme, wijden we een volledig hoofdstuk aan een begripsafbakening van deze termen. We zullen in dit onderzoek zien dat we vooral inzicht krijgen in de opvattingen over taal en werkelijkheid, en de zingeving die we daaraan koppelen, door deze te verbinden met postmodernisme. Cruciaal in deze opvattingen en in die zingeving is het met postmodernisme geassocieerde *proberen* (*essayer*), zoals Lyotard dit opvat.

(H3) In het derde hoofdstuk behandelen we een aantal teksten vanuit een poëtische invalshoek, en gaan we van start met een eerste concrete analyse van enkele uitspraken in die teksten met betrekking tot taal en werkelijkheid. Daar wordt al de belangrijkste krachtlijn duidelijk wat betreft de inzichten over taal en werkelijkheid in het proza van Uphoff, namelijk dat ofwel de taal machtiger is dan de werkelijkheid, ofwel andersom, óf dat er een continuüm is tussen taal en werkelijkheid. (H4) In dit onderzoek leggen we de klemtoon op de opvattingen van de verteller en de personages in de literaire werkelijkheid waarin ze zich bewegen. In het vierde hoofdstuk leggen we uit wat we onder die literaire werkelijkheid verstaan, ons baserend op de inzichten van Sybren Polet. We doen dit door de literaire werkelijkheid aan de hand van een aantal indicatoren van de niet- literaire werkelijkheid te onderscheiden. We staan ook stil bij hoe een lezer zich kan verhouden tot een literaire werkelijkheid.

We bouwen op de inzichten uit het vierde hoofdstuk voort, om in hoofdstuk 5 en 6 de literaire werkelijkheid in sprookjes te analyseren. (H5) Eerst stellen we aan de hand van de inzichten van Bettelheim en Schuurman een theoretisch kader op. We behandelen een aantal conventies die typerend zijn voor de literaire werkelijkheid van het sprookje. Die conventies hebben te maken met de waarheid, de werkelijkheid, het lichaam, de taal, de tijd en het geheel. In het verdere onderzoek zullen deze aspecten ook een belangrijke rol spelen. (H6) In hoofdstuk 6 analyseren we drie sprookjes die Uphoff geschreven heeft. Daarbij hebben we vooral oog voor de doorbrekingen van de conventies met betrekking tot de literaire werkelijkheid van het sprookje.

(H7) Hoofdstuk 7 bestaat uit een casestudy waarin we de novelle *De bastaard* analyseren. We analyseren hoe de personages in en met taal concreet zin proberen te geven aan de werkelijkheid. Zij willen tot een geheel behoren in die werkelijkheid. (H8) Daarna onderzoeken we in het achtste hoofdstuk hoe de personages in een aantal werken van Uphoff proberen om tot een geheel te behoren. Dit doen ze met de taal van het lichaam, van het geweld en met behulp van rituelen. We staan ook stil bij de relatie tussen taal en lichaam, en baseren ons daarvoor op een prozastuk van Uphoff over het werk van De Sade.

(H9) Het negende hoofdstuk gaat over intertekstualiteit in het proza van Uphoff. Eerst behandelen we een aantal intertekstuele verwijzingen, waarbij we ons beperkt hebben tot de verwijzingen naar sprookjes. We besteden ook aandacht aan de literaire werkelijkheid die daarmee wordt opgeroepen, en hoe deze de literaire werkelijkheid van het verhaal waarin er verwezen wordt aanvult. Daarna hebben we het over intertekstualiteit *binnen* het oeuvre van Uphoff. We focussen daarbij op een aantal terugkerende verhalen. Tot slot vatten we de verschillende opvattingen over taal en werkelijkheid in het proza van Uphoff op als een dialoog binnen haar oeuvre. We verfijnen daarbij de belangrijkste krachtlijn in deze opvattingen, die we al aangaven in hoofdstuk 3.

(H10) Bij wijze van besluit presenteren we in hoofdstuk 10 onze bevindingen uit dit onderzoek in de vorm van een synthese. Deze conclusies zullen we daarin kort

verbinden met het postmodernisme. Tot slot geven we een aantal voorstellen voor verder onderzoek.

HOOFDSTUK 1 VOORSTELLING VAN UPHOFFS PROZA

1.1 Inleiding

Eerder dan een korte biografie van de schrijfster te schetsen, kiezen we ervoor om een beeld te scheppen van Manon Uphoff als schrijfster aan de hand van een overzicht van haar proza. We laten haar columns buiten beschouwing, en concentreren ons op drie verhalenbundels, twee romans, twee novelles en een aantal in tijdschriften verschenen verhalen. In dit hoofdstuk geven we een korte chronologische¹ schets van haar proza. Uiteraard is de manier waarop wij dit werk beschrijven niet sluitend. De leeshouding² bepaalt in grote mate hoe we een voorstelling geven van haar romans, verhalen en novellen. Meestal worden de verhaallijnen kort samengevat, zodat we dit in de volgende hoofdstukken niet meer hoeven te doen wanneer we een aantal fragmenten uit Uphoffs proza bestuderen. We citeren ook af en toe fragmenten die illustratief zijn bij de werken die we toelichten.³

De werken die in dit onderzoek uitgebreid aan bod komen, zullen we hier minder toelichten omdat we daar later nog op terugkomen. We zullen steeds expliciet vermelden in welk hoofdstuk we daar verder op in gaan. Verder merken we nog op dat de verhalen behandeld worden zoals ze opgenomen zijn in de verhalenbundels. De verhalen die enkel in tijdschriften zijn gepubliceerd behandelen we achteraf onder de verspreid gepubliceerde verhalen, zie 1.9. De verhalen uit de verhalenbundels die ook verschenen zijn in tijdschriften of in andere verhalenbundels, vermelden we daar ook. Nadat we het proza van Uphoff kort toegelicht hebben, geven we nog kort wat informatie over de schrijfster die in de toelichting bij haar proza nog niet aan bod gekomen is.

¹ Volgens jaartal van publicatie.

² In HOOFDSTUK 2 bakenen we de termen ‘realisme’ en ‘postmodernisme’ af. De leesconventies die we in dit onderzoek hanteren, zijn eerder postmodern. In 2.5.3 lichten we een postmoderne leeshouding toe.

³ Datgene wat in de werken cursief gedrukt is, duiden wij aan met een ander cursief lettertype dan hetgeen we in dit onderzoek gebruiken. Dit zullen wij ook in de andere hoofdstukken doen wanneer we zulke passages citeren.

1.2 De eerste verhalenbundel: *Begeerte* (1995)

De bundel *Begeerte*¹ wordt, ondanks het gegeven dat Uphoff in 1994 al twee verhalen publiceerde in het tijdschrift *De tweede ronde*, meestal gezien als haar literaire debuut.² Zo wordt het ook aangekondigd op het achterplat van het boek zelf. Daar vinden we ook de volgende karakterisering van het boek:

Begeerte is meer dan verlangen. Begeerte behelst ook passie, agressie, gedrevenheid en wil. De mensen in mijn verhalen begeren. Sommige begeertes vernielen of verwonden, andere herstellen, weer andere zijn alleen maar tragisch, of tragikomisch. Het begeerde is vaak weerbarstig, onwillig, dwars of buiten ieders bereik. [...]

Zie mijn verhalen als geheime kamers, waar je door 't sleutelgat kijkt en ziet wat niet voor je ogen bestemd is.

Begeerte wakkert in deze bundel vaak driften aan waar het niet meteen 'fatsoenlijk', of zelfs vies is om over te spreken en te schrijven. Uphoff doorbreekt hiermee een taboe, dat velen voor haar hebben doorbroken, maar het blijft velen shockeren. Over het verhaal 'Poep', waarmee de bundel afsluit, zegt Jessica Durlacher het volgende:

Na zo'n verhaal heb je zin om te braken, niet omdat het verhaal slecht is, maar juist omdat het zo goed vies is, zo elegant en absurd zonder onwaarschijnlijk te zijn.³

Niet alle verhalen geven zo expliciet uitdrukking aan het 'vieze'. Door de regels heen worden er zaken gesuggereerd die nog meer impact kunnen hebben op de lezer. Zo vertelt de dwerg Buddenbrook in het verhaal 'De dwerg' hoe hij ooit van een vrouw gehouden heeft. Hij voegt er aan toe dat ze 'te nauw' was voor hem, waardoor hij haar niet kon 'binnengaan'. Daarna zegt hij dat ze zeven was. Wat hier gesuggereerd wordt is verwerpelijk. Alle verhalen in *Begeerte* hebben in

¹ Manon Uphoff, *Begeerte*, Amsterdam, Podium, 1995

² De verhalen in *De tweede ronde* zijn 'Poep' en 'Vlees', die ook opgenomen zijn in *Begeerte*. In 1995 werd ook *De lotus van Zoetermeer & andere verhalen* gepubliceerd. Deze verhalenbundel vinden we enkel in de catalogus van de universiteitsbibliotheek van Utrecht terug. We weten niet welke verhalen erin opgenomen zijn, maar wel dat de bundel slechts 44 pagina's telt. Voor de volledigheid vermelden we wel de referenties van deze verhalenbundel, die we in de digitale catalogus van de universiteitsbibliotheek van Utrecht gevonden hebben: Manon Uphoff, *De lotus van Zoetermeer & andere verhalen*, Utrecht, Innocentie, 1995.
(zie <http://aleph.library.uu.nl/F?RN=911423104>)

In de verantwoording van *Schaduwvlammen* (2007) vermeldt Uphoff alleen *Begeerte* als ze het over haar debuut heeft.

³ Durlacher, Jessica, "De weg van alle vlees", in *Vrij Nederland*, 04-11-1997.

meerdere of mindere mate een graad van afstotelijkheid. Het lijkt inderdaad of je als lezer een voyeur bent. De verhalen worden in de bundel ingedeeld in twee categorieën. We lichten eerst de verhalen uit de *eerste categorie* toe.

In het eerste verhaal ‘Begeerte’ volgen we de ontmaagding van een vijftienjarig meisje. Ze gaat mee met een Chinees die ze in een discotheek heeft leren kennen. In een groezelige ruimte, slechts gescheiden door een gordijntje van een hoop andere mannelijke asielzoekers, vrijt ze, bijna vechtend, met hem.¹ ‘Palingen en perken’ gaat over een mentaal gehandicapte jongeman die, onder invloed van de christelijke leer, de ‘zondige’ palingen van de viswinkel in de buurt tot bekering wil dwingen. ‘Brand’ vertelt het verhaal van de zus van de ikfiguur. Zij leeft van ‘de steun’ en haar belangrijkste bekommernis is het bestellen van allerlei spullen uit catalogi en het vinden van een goeie man. Die man denkt ze dan gevonden te hebben, maar hij blijkt een agressieve pervert te zijn.

In ‘Vlees’ lezen we het verhaal van een slagersdochter die absoluut geen vlees meer wil eten. Ze wordt achtervolgd door de gedachte dat de koe, wiens levertje gestolen is, haar achternazit. Ze wordt gepest op school, totdat ze gered wordt door de Hazelaar. Al gauw “[...] *stond de broek van de Hazelaar altijd open.*” (p. 49) Ze logeert daarna bij een tante en vindt er een liefdesbrief die haar tante aan een zekere Mir geschreven heeft. Daarin staat onder andere: “*Wat ik begeer zou ik al vechtend willen veroveren.*” (p. 65) En: “*Ken jij genot zonder vrees? Lust zonder woede? Hou je van wat je eet, of haat je alleen de honger?*” (p. 65) Uiteindelijk schrokt het meisje een massa vlees naar binnen. Daarna volgt het verhaal ‘De dwerg’. De zestienjarige Filigonda gaat een relatie aan met een veel oudere dwerg. Hij doet stripteases om de kost te verdienen. Ze verblijft op zijn flat, zonder iemand te verwittigen. Het verhaal eindigt met een zin die doet denken aan het slot van Easton Ellis’ *American psycho*:² “*Ik denk niet dat ik deze*

¹ In HOOFDSTUK 8 gaan we verder in op de bijzondere verhouding tussen het lichaam en geweld.

² Bret Easton Ellis, *American Psycho*, Amsterdam, Luitingh – Sijthoff, 2000 (1991). Dit boek eindigt met de zin: “*Dit is geen uitgang.*” Bateman zit in een restaurant, en leest deze zin op een bordje dat boven een uitgang hangt. (p. 447)

kamer zal verlaten.” (p. 105) Er spreekt een lichte dreiging uit, een pijnlijk gevoel van onomkeerbaarheid.¹

De vijf verhalen die we zonet in vogelvlucht overlopen hebben, zijn van een ander allure dan de vijf volgende. Uphoff deelt ze dan ook zelf op in categorie I en II. Het meest opvallend verschil is dat de hoofdfiguren in I zeer jonge mensen zijn, terwijl we in II met volwassenen te maken hebben. Bovendien zijn de verhalen uit de eerste categorie realistischer,² zo zegt Jessica Durlacher bijvoorbeeld:

Begeerte valt in twee delen uiteen. In het eerste komen de onderwerpen uit een dichtbij wereld die min of meer lijkt te bestaan (de wereld van een gezin, en van een jong meisje dat groot wordt), in het tweede staan ook sprookjes, en min of meer absurde verhalen waarvan ‘Poep’ er een is.³

De *tweede categorie* verhalen in Begeerte begint met een gruwelsprookje. In ‘Honingeiland’ lezen we hoe de echtgenote van de keizer, Constanza, aan snel tempo haar onderdanen laat onthoofden. Uiteindelijk schieten alleen zichzelf en de beul nog over. Ze laat hem een kijkje nemen onder haar harembroek en zo kan Constanza zijn hoofd eraf hakken. Alle hoofden liggen in een honingbassin, en jaloers kijkt ze toe hoe het hoofd van haar man wel erg dicht bij dat van haar tweede kleedster ligt. De hoofden die in de honing liggen lijken te zoemen als bijen, en er komen ook drie bijen op haar arm zitten. Op het einde van het verhaal, wanneer zij nog steeds “*Kop eraf! Kop eraf!*” (p. 114) fluistert, is haar stem “[...] *zwak en dun en overstemde het gegons van de drie bijen niet meer.*” (p. 114)

Het volgende verhaal gaat over een Japans zakenman die erin geluisd wordt door zijn zakenpartners. Ze brengen hem in contact met een klassehoer, genoemd zoals de titel van het verhaal: ‘De lotus’. Uiteindelijk blijft het om een travestiet te gaan, maar de Japanner blijft contact houden met de lotus.

¹ Bij de onomkeerbaarheid van bepaalde handelingen, en het belang van de beslissing om een bepaalde handeling al dan niet uit te voeren, staan we in HOOFDSTUK 3 even stil, zie 3.4.

² In HOOFDSTUK 2 bakenen we af wat we onder ‘realisme’ verstaan. De verhalen uit de tweede categorie zijn absurd, of zijn sprookjes. De onderwerpen daarin komen in tegenstelling tot de verhalen in de eerste categorie niet uit ‘een nabije wereld die min of meer lijkt te bestaan’. In HOOFDSTUK 5 en 6 zullen we zien dat sprookjes en absurde verhalen juist wél als realistisch kunnen worden ervaren.

³ Jessica Durlacher, “De weg van alle vlees”, in *Vrij Nederland*, 04-11-1997.

Een oude man, die enorm veel last heeft van zijn kunstgebit dat snijdt en klappert, gaat in ‘De operazangeres’ naar de opera. Hij heeft de meest erotische fantasieën over de operazangeres terwijl hij naar haar luistert. Hij krijgt een hoestbui en hoort haar zingen: “*Die Hoest. Die hoeoeoeoest. Die scheurende, rafelige hoest.*” (p. 144) Daarna meent hij dat ze over zijn kunstgebit zingt en vlucht hij weg. ‘Blikman en Sartorius’ is een tragisch verhaal waarin een preparateur, Blikman, en een jager, Sartorius, een bijzondere vriendschap hebben. Sartorius loopt een geslachtsziekte op en heeft niet lang meer te leven. Hij vraagt Blikman om hem neer te schieten. Voor één keer is Blikman nu degene die door de loop van het geweer kijkt.

Het slotverhaal, ‘Poep’ gaat over een arme man die een rijke dame ontmoet. Zij heeft twee Deense doggen, en in een opwelling stelt ze hem voor dat hij haar villa mag hebben als hij twee gigantische hondendrollen opeet. De man doet het, en wanneer hij er één achter de kiezen heeft bedenkt de vrouw zich en stelt ze voor dat zij de andere drol opeet, op voorwaarde dat zij het huis mag behouden. De man is zo in de war dat hij nauwelijks hoort wat ze vraagt, dus knikt hij maar. De vrouw eet de drol op, en gaat ervandoor. Beiden vragen zich achteraf af: “*Waarom heb ik poep gegeten?*” (p. 182-183)

1.3 Het romandebuut: *Gemis* (1997)

In 1997 verschijnt Uphoffs romandebuut *Gemis*.¹ Het achterplat biedt opnieuw een korte karakterisering van het boek:

Weerzin en wellust, tragiek en overwinning, afstoting en liefde: Manon Uphoff speelt in haar proza een geraffineerd spel met gevoelens die wij kennen als elkaars tegenstellingen, maar die in dit ongewone literaire universum onverwachts verbindingen aangaan, soms zelfs samenvallen. Overheersend gevoel in deze roman is ‘gemis’: de personages raken steeds iets kwijt of zijn nog op zoek, zoals het ‘onaffe’ meisje Mara, de hoofdpersoon in een land van onvolwassenheid.

¹ Manon Uphoff, *Gemis*, Amsterdam, Balans, 1997.

Het boek is ingedeeld in vier hoofdstukken, waarin Mara een hele ontwikkeling doormaakt. We presenteren nu achtereenvolgens in vogelvlucht de inhoud van deze hoofdstukken.

Het *eerste hoofdstuk*, ‘Stad’, begint als volgt:

We waren nog met ons zessen. We hadden twaalf ogen, zes monden en zestig vingers om dingen naar ons toe te trekken of van ons af te stoten. Wie uit een grote familie komt, kent de haast tijdens het opscheppen van het eten, het in elkaar verstrikt raken van lichamen en het gevecht om het woord. (p. 11)

Mara groeit op in een groot gezin. Haar moeder en vader hebben elk al kinderen uit een vorig huwelijk. De zes personen waar Mara het over heeft in de beginpassage zijn zichzelf, haar ouders, haar mentaal gehandicapte broer Eddie, haar halfbroer Theo en haar jongere broer Nicolaj. Op Uphoffs site¹ kunnen we lezen dat zichzelf in een gelijkaardig gezin is opgegroeid. Net zoals Mara in *Gemis* is Manon Uphoff verhuisd van de stad naar een woning in een modelwijk. Het bevalt Uphoff er niet, en dat is ook zo bij Mara. Mara trekt met haar vriendin Lori vaak naar de stad. Tijdens het uitgaan leert ze de Chinees Huan kennen. Net zoals in het verhaal ‘Begeerte’ wordt ze door hem ontmaagd. Wat we in *Gemis* tussen de regels door kunnen lezen, vinden we expliciet en veel uitgebreider terug in ‘Begeerte’. Mara beleeft in de stad heel wat ‘avonturen’, zo wordt ze bijvoorbeeld eens bedreigd met een mes. Het doet haar echter allemaal niet veel, ze ondergaat de ervaringen en probeert ze zelfs af en toe koel te beredeneren. Toch eindigt dit hoofdstuk met: “*Ik besloot de stad met rust te laten.*” (p. 36)

De titel van *hoofdstuk twee*, ‘Roedel’, alludeert op de troep wolven die de kinderen volgens Mara’s moeder zijn. Het verhaal van de ouders komt in dit hoofdstuk sterk naar voor. Zij hebben de oorlog nog meegemaakt, en hebben beiden al volwassen kinderen. Nu voeden ze hun jongere kinderen op. De moeder is zeer verbitterd, ze is gehard door het leven en laat dat voortdurend blijken. De vader houdt enorm veel van haar, maar zijn romantische aard, die zich bijvoorbeeld ook uit in de schilderijen van de moeder die hij maakt, botst met haar

¹ Website van Manon Uphoff: biografie:
< <http://www.manonuphoff.nl/boekboek/show/id=87088> >

koele nuchterheid. Mara gaat naar school, spijbelt, tekent in het park en sluit een soort vriendschap met de rattenvanger in het park. Wanneer de bomen rondom het park verdwijnen, verdwijnt ook de veilige geborgenheid die ze in het park ervoer. Dit brengt de volgende gedachte bij haar teweeg:

Ik had de rattenvanger al een tijdje niet meer gezien, maar ook al zou ik hem weer eens tegenkomen, dan zou ik niet kunnen herhalen wat ik al gedaan had. Ik kon hem mijn rechterborst aanbieden en ik kon mij uitkleden, maar er waren geen bomen meer om een muur om ons heen te vormen, en alles wat ik nu nog zou doen zou een keuze zijn, geen toevallige daad.¹ (p. 75)

In de volgende hoofdstukken zullen we merken hoe Mara over heel wat dingen reflecteert, en hoewel ze nog veel vanuit een impuls handelt, lijkt volgens ons de vrijblijvendheid van haar handelingen het te moeten afleggen tegen de ratio, of: tegen haar *eigen* helder uitgekende logica. Die logica is vaak maar een geraamte, het moet opgevuld worden, en dat kan alleen de lezer doen.²

‘Koningskoppel’ is de titel van het *derde hoofdstuk* in *Gemis*. Mara’s broer, Nicolaj, verzamelt een heleboel vrienden rond zich die vaak langskomen. Hij verzorgt het geluid voor een plaatselijk bandje, *Wishbone*. Helmi is gitarist bij *Wishbone*, en hij wordt Mara’s vriendje. Ze stelt zich heel tiranniek op tegenover hem. Ze houdt van rituelen, dus kerft ze met een scherf van een bierflesje in zijn rug. Verder probeert ze hem wat bij te brengen over kunst en taal. Ze wordt woedend wanneer Helmi nauwelijks reageert op haar interpretatie van Blauwbaard,³ en slingert een boek naar zijn hoofd: “*Het kwam met de punt in zijn oog terecht; een kwetsbaar element, dat veel beelden maar weinig aanraking verdraagt.*” (p. 118) Zoals erg veel passages in Uphoffs oeuvre kan de lezer⁴ deze passage ook symbolisch opvatten. Het oog, in het algemeen, hunkert naar beelden. Mara hunkert naar ervaringen, en lokt die zonodig uit. Soms lukt het, ondanks

¹ Eerder had Mara hem al haar linkerborst aangeboden.

² In HOOFDSTUK 3 gaan we in op hoe die lezer dat geraamte kan aanvullen, zie 3.4. In HOOFDSTUK 4 besteden we aandacht aan ‘de lege plekken’ in een literair werk, die de lezer eventueel eveneens kan aanvullen, zie 4.4. Ook in HOOFDSTUK 2 anticiperen we al op deze rol van de lezer, namelijk als we het in 2.5.3 over een postmoderne leeshouding hebben.

³ Een mogelijke verklaring waarom Mara van rituelen houdt, geven we in HOOFDSTUK 8, zie 8.3.3. Op Mara’s interpretatie van Blauwbaard komen we in HOOFDSTUK 9 nog terug, zie 9.2.1.1.

⁴ De lezer is hier een abstractie van een heterogene groep lezers. Sommige lezers zullen zelden op een symbolische wijze lezen, anderen doen dit voortdurend. In Uphoffs werk ligt er, net zoals in de meeste andere literaire werken, geen (expliciete) poëtica besloten die vooropstelt of we iets symbolisch moeten lezen of niet, en hoe ver de lezer kan gaan in zijn eigen interpretatie.

haar inspanningen, niet om iets teweeg te brengen. Ze kan niet altijd ingrijpen in 'het lot', sommige dingen zijn onaanraakbaar, of met andere woorden: verdragen geen aanraking.

Het *slothoofdstuk*, 'Wind', borduurt voort op het voorgaande hoofdstuk. Wanneer Mara Helmi bedriegt met Ian, de man van de opnamestudio waar *Wishbone* een plaatje heeft opgenomen, vertelt ze hem alles haarfijn. Helmi is wel gekwetst, maar Mara bereikt er niet mee wat ze eigenlijk wil bereiken, ze weekt niets bij hem los dat háár ook echt treft. Ze blijft koel en beredeneerd, en hoewel ze hem erg mist nadat hij besluit dat ze elkaar niet meer zullen zien, komt ze niet echt tot een louterend inzicht. De moraal van het verhaal wordt in het midden gelaten, althans toch volgens onze leeservaring.

1.4 Een tweede verhalenbundel *De fluwelen machine* (1998)

In 1998 verschijnt er opnieuw een verhalenbundel, *De fluwelen machine*.¹ Het eerste verhaal, 'Eén', steunt op een terugkerend fenomeen in Uphoffs oeuvre: mensen die niet zonder, maar die ook niet mét elkaar kunnen leven. Een Siamese tweeling, bestaande uit twee meisjes die elkaar perfect aanvoelen, groeit geestelijk van elkaar weg. De ikfiguur en haar zus worden verliefd op dezelfde man. Hij gaat een relatie aan met de zus, maar wanneer ze vrijen houdt de ikfiguur hem vast met haar blik. De zus vergeeft haar dit niet, en het verhaal eindigt met de beschrijving hoe de zus zich bijna elke nacht in allerlei posities wringt opdat de ikfiguur helse pijnen zou uitstaan en de slaap niet kan vatten.² 'De bruid' gaat over een man die een bruid gaat zoeken in Polen. Hij trouwt met Elzbieta en zij trekt bij hem in. In het begin gaat alles goed, maar dan verzuurt de relatie. Zij begint haar eigen leven te leiden, en hij is bijna net zo eenzaam als in het begin van het verhaal.

In 'De keuken' wordt de vriendschap tussen twee personeelsleden van een keuken verpest door een machtsgeile souschef. Hij haalt een schunnige grap uit met het

¹ Manon Uphoff, *De fluwelen machine*, Amsterdam, Balans, 1998.

² We komen op dit verhaal nog terug in HOOFDSTUK 8, zie 8.3.1.

meisje, en zij wil er niet meer werken. Daardoor ziet de jongen haar niet meer. Terloops vernemen we dat de jongen vroeger een meisje had, die vroeg of hij voor haar door het vuur wou gaan. Prompt heeft hij toen zijn hand in het vuur gestoken, waar hij blijvende littekens aan overgehouden heeft. Dit doet denken aan Helmi die in *Gemis* Mara in zijn rug liet kerven met een glasscherf.¹ Elise geeft in ‘Klein onderzoek naar Elise’ les aan anderstaligen. Ze wordt verliefd op één van hen. Uiteindelijk zal die haar weer verlaten. Ook het gebroken huwelijk met haar man Albert maakt deel uit van het verhaal. Elise trekt mannen aan en stoot hen dan weer af. Of trekken zij haar aan om háár dan weer af te stoten?

In *Gemis* zegt de vrouw van Ian tegen Mara:

Het zal je verbazen wat mensen doen en laten voor de liefde [...]. Een collega van mij heeft eens een vrouw gestuurd met een volkomen wrak gebit. Een mooie vrouw, zolang ze haar lippen maar op elkaar hield. Ik vroeg waarom hij haar naar mij had verwezen. Hij zei dat het een raadsel was, steeds als hij een tand gerepareerd had, of een kies gevuld, was het binnen twee dagen kapot en stond ze weer in zijn praktijk. Die vrouw vertelde me dat ze van hem hield. Dat ze verliefd was op zijn handen, en elke keer als hij iets had gerepareerd, strooide ze een paar kiezelsteentjes door haar eten.²

Dit is tegelijkertijd een korte inhoud van het verhaal ‘Tanden’. De vrouw voelt zich rustig en veilig als ze onder handen wordt genomen door de tandarts. Haar echtgenoot plaatst haar zodanig op een voetstuk dat hij alles prachtig aan haar vindt, zelfs de vieze dingen. Hij achtervolgt haar overal. Ze voelt zich niet tot hem aangetrokken, tot de tandarts echter voelt zij zich wel aangetrokken. Die is daar niet van op de hoogte, en zij geniet in stilte van de pijn die ze heeft wanneer hij haar op haar aanvraag zonder verdoving behandelt.

In ‘De vanger’ zijn een man en een vrouw zo verliefd op elkaar, dat ze verstrikt geraken in hun liefde. Er sluipt iets dwangmatigs en krampachtigs in hun omgang met elkaar. Ze krijgen een kind, en het verhaal neemt een tragische wending wanneer hij het per ongeluk laat vallen. De man verlaat de vrouw.³ Ook in ‘Mijn kat en de honger’ verlaat een man zijn vrouw. Zij blijft achter met haar verdriet

¹ Ook op dit verhaal gaan we in hoofdstuk 8 kort in, zie 8.2.

² Manon Uphoff, *Gemis*, Amsterdam, Balans, 1997, p. 158.

³ In de gelijknamige novelle *De vanger* (zie 1.5), hebben we te maken met hetzelfde verhaal, zij het dan meer uitgesponnen.

en... hun kat. Ze begint het dier te haten en verwaarloost het. Na een poosje voelt ze zich beter en geeft ze de kat weer voldoende te eten. De vrouw heeft het er moeilijk mee dat de kat niet meer schijnt te weten dat zij er de oorzaak van is dat hij zo een miserabele tijd heeft gehad. Op het einde zegt de verteller, die hier samenvalt met de vrouw, over de kat:

Dan doet hij steeds opnieuw wat ik niet verdraag: hij draait zich naar me toe zonder te beseffen of te hebben onthouden dat ik het ben die de naam van zijn honger draagt, neemt hij een korte aanloop, springt en zoekt troost op mijn schoot. (p. 101)

In 'Het potje' zit een vrouw op de trein met een Chinees en zijn oude vader. De vader blijkt een eunuch te zijn. Hij houdt zijn ene hand krampachtig tussen de zitbank van de trein, waar hij iets bij zich houdt. Wanneer de Chinees afstapt en zijn slapende vader naar buiten draagt, merkt de vrouw een potje op. De trein vertrekt, en ze hoort de ijselijke schreeuw van de oude man. Ze neemt het potje mee naar huis en bewaart het in een kast. In 'De vazal' plaatst een man zijn echtgenote, net zoals de vader van Mara in *Gemis* en de man in 'Tanden', zijn vrouw op een voetstuk. Zij kan dit niet langer verdragen en gaat bij hem weg. Nadat de lezer zowel de argumenten van de vrouw als de man heeft kunnen volgen, hoopt hij waarschijnlijk mee met de man dat het toch nog goed komt.

Op Uphoffs site lezen we het volgende:

Vanaf 1992 woont Manon Uphoff in Utrecht samen met Zdenko Bebek die oorspronkelijk komt uit Sarajevo en als vluchteling naar Nederland kwam. Sinds de oorlog op de Balkan is afgelopen, reizen zij regelmatig heen en weer tussen Nederland en het voormalig Joegoslavië. De ervaringen van die jaren vormen de inspiratie voor haar nieuwe roman, *De Spelers*, die in september 2007 bij De Bezige Bij zal verschijnen.¹

Op *De spelers*² is het nog even wachten, maar in het verhaal 'Een dankbare plek' zien we al hoe die inspiratie doorwerkt. De ikfiguur is op bezoek bij haar schoonfamilie in Sarajevo. De oorlog en de gevolgen ervan bepalen er nog steeds

¹Website van Manon Uphoff: biografie:
< <http://www.manonuphoff.nl/boekboek/show/id=87088>>

² Het boek zal verschijnen in september 2007. Voor meer informatie, zie de website van Manon Uphoff: <<http://www.manonuphoff.nl/boekboek/show/id=87113>>

het dagelijkse leven. Het aura van Westerse overvloed dat rond de ikfiguur hangt, staat in schril contrast met de mensen in en de omgeving van Sarajevo.

Tot slot lezen we in *De fluwelen machine* het verhaal ‘De minnares. Of: een kleine grammatica’. Het hoofdpersonage is een paard, dat een koets trekt waarin toeristen de stad kunnen bezichtigen. Wanneer de vrouw van haar baas sterft, neemt zij min of meer haar rol over. Ze wordt zijn fluwelen machine. Als de man een nieuwe vrouw leert kennen voelt het paard zich verwaarloosd. Het verhaal eindigt met de desolaatheid waarvan het paard doordrongen is:

Zojuist heb ik het geluid van de klok gehoord. Het klonk donker en zwaar en resoneerde bij mij van binnen. Alle lampen aan de overkant zijn uit. Ik sta in het tochtige portaal van de kerk, met het bit in de mond, de soldaten in mijn borst, ik heb geen idee wanneer ik hem terug kan verwachten. (p. 155)

1.5 Een eerste essaybundel, een eerste novelle en een eerste verzamelbundel (2000, 2002, 2003)

In 2000 verschijnt *Hij zegt dat ik niet dansen kan*.¹ Het bestaat uit 22 korte stukken, die meestal gekarakteriseerd worden als essays. We kunnen de meeste stukken ook zien als beschouwingen, of soms zelfs als verhaaltjes. Deze bundel is essentieel om de relatie tussen taal en werkelijkheid in Uphoffs proza te onderzoeken. We vinden er immers heel wat expliciete uitspraken in terug over dit onderwerp. We komen later op een aantal stukjes uit deze bundel terug.²

*De vanger*³ werd aangekondigd als de eerste in een reeks van drie novellen die los van elkaar kunnen worden gelezen. De tweede novelle, *De Bastaard*,⁴ verschijnt in 2004. Een derde novelle is nog niet verschenen. De eerste novelle verschijnt in

¹ Manon Uphoff, *Hij zegt dat ik niet dansen kan*, Amsterdam, Podium, 2000.

² Wie deze stukken essays noemt en waarom, behandelen we in HOOFDSTUK 3, zie 3.2.1. Ook zullen we in dat hoofdstuk concreet ingaan op de uitspraken over taal en werkelijkheid in de twee stukjes ‘Het eerste woord’ en ‘Woord en daad’ in *Hij zegt dat ik niet dansen kan*, zie 3.2. De inzichten die we verwerven door deze uitspraken te analyseren, zullen cruciaal zijn in het verdere onderzoek. In HOOFDSTUK 9 bespreken we ook kort een passage uit de tekst ‘Eros en Psyche’ in deze bundel, zie 9.2.1.2.

³ Manon Uphoff, *De vanger*, Amsterdam, Podium, 2002.

⁴ Zie 1.6.

2002 en is de herschrijving van het gelijknamige verhaal in *De fluwelen machine*. Deze novelle is eveneens verfilmd in 2003. Er zijn een aantal verschillen tussen de novelle en het verhaal, maar de korte omschrijving die we van het verhaal gegeven hebben, gaat ook op voor de novelle.¹ In de novelle ontmoeten de man en de vrouw elkaar na een hele tijd nog eens. Ze hebben het over ‘de toekomst’ van het kind, waaruit blijkt dat het niet meer leeft. Of toch? Heeft de vrouw het over het kind, dat de val heeft overleefd, of over zichzelf en haar veerkrachtigheid om de gebeurtenissen te verwerken, wanneer de verteller het volgende zegt:

Ze weet dat ze het hem nooit zou kunnen vertellen. Over het soort onkwetsbaarheid dat zich maar eens in je leven voordoet, wanneer je nog niet weet wat je beïnvloeden zal, de tijd waarin de dingen gewoon gebeuren, je passeren. Waarin je niet de schaatser bent, maar het ijs. Het donkere ijs. Stevig en ondoordringbaar. (p. 91-92)

“Al haar korte proza bijeen vormt een fictioneel universum dat volslagen authentiek is.”² Dit lezen we op Uphoffs site over de in 2003 verschenen verzamelbundel van de tot dan toe verschenen verhalen. *Alle verhalen*³ bevat de verhalen uit *Begeerte* en *De fluwelen machine*, en nog drie extra verhalen. De titel van het eerste verhaal is ‘Waterwaterwater’. “Ik ken veel verhalen over het water” (p. 265), dit is de openingszin van de verteller, en er worden dan ook een aantal (flarden van) verhalen verteld die iets met water te maken hebben. De titel van het tweede verhaal, ‘Brief over de verleiding en een hond, aan Vicomte de Valmont’, geeft al aan waar dit stuk over gaat. De briefschrijfster is een dochter van de al overleden Vicomte. Ze wil onder andere, zo lijkt het ons, ruimte voor zichzelf opeisen binnen haar familie, en hij maakt daar deel van uit. Het derde verhaal, ‘De geschaafde neus’, gaat over een man die zijn neus verloor tijdens het schaatsen. De neus was bevroren, en er onderweg ergens afgevallen. Wanneer hij een oude man is, en vergeten is dat hij geen neus meer heeft, meent hij de heerlijkste dingen te ruiken. Op zijn sterfbed ‘ziet’ hij waar hij zijn neus verloren heeft:

¹ In HOOFDSTUK 9 gaan we in op een aantal terugkerende verhalen binnen het oeuvre van Manon Uphoff, zie 9.3. We zullen het verhaal ‘De vanger’ en de novelle *De vanger* daar niet bespreken, maar de beschouwingen over de terugkerende verhalen in Uphoffs proza gaan ook op voor dit verhaal en deze novelle.

²Website van Manon Uphoff: bibliografie:
<<http://www.manonuphoff.nl/boekboek/show/id=87098>>

³ Manon Uphoff, *Alle verhalen*, Amsterdam, Podium, 2003.

Onder de brug, onder de brug waar hij gevallen is, vermoeid, steenkoud, en daar ligt hij nog, een teer kleinood. Blauw als topaas. ‘Kip, ik heb je,’ zegt hij. ‘Kijk eens aan, hier al die tijd dus, al die tijd...nou ja zeg... (p. 286)

1.6 Een tweede novelle: *De bastaard* (2004)

In 2004 verschijnt Uphoffs tweede novelle, *De bastaard*.¹ Net zoals haar vorige novelle, wordt het op het achterplat aangeduid als een melodrama.:

Tegen het decor van een oud landgoed voltrekt zich een subtiel drama waarin de personages op uiteenlopende wijze balanceren tussen recht en onrecht. De een wil zijn ‘rechtmatige’ plek als eerstgeborene. Een ander wil dat er ‘recht’ gedaan wordt en verlangt naar een broer die hem daarin kan ondersteunen. De onopvallende Arinde eist met taaie volharding een plek voor haar zoon. De bastaard is een kort maar kristalhelder melodrama [...].

Voor het verhaal echt aanvangt, lezen we een korte reflectie over het verloop van de tijd:

Er is iets vreemds aan ons bestaan. Het leeft zichzelf in een absolute een- op-eenverhouding. Zelfs het grappigste en onzinnigste spel vindt plaats binnen een serieuze setting, en verbruikt precies evenveel tijd als het tragische of het doodgewone. Bij aanvang begint de klok te lopen en neemt de tijd een ijzeren grip. [...] Kinderen weten dit niet, en dat is de reden waarom ze soms melancholiek en treurig worden als ze ouder zijn. Omdat ze ontdekken dat wat ze dachten en geloofden – dat ze hun levens een tijdje konden spelen, en dat hier geen werkelijke tijd mee verloren gaat – een vergissing is. Nu weten ze dat ze vanaf het begin af aan al aan het spenderen waren. (p. 7)

Het verstrijken van de tijd loopt, voor de lezer die dit opmerkt, als een rode draad door deze novelle. De geciteerde passage waarmee de novelle opent, wijst zeker in die richting. Het verval is overal aanwezig, letterlijk en symbolisch: het landhuis en de kamers zijn vervallen, de oude dame is zo oud dat iedereen denkt dat ze allang dood is, ook haar zoon heeft al last van ouderdomskwaaltjes, de aristocratie wordt opgevoerd in een aura van vergane glorie enz... Alles lijkt al verloren nog voor het echt bestaan heeft. Lichamen, levens, huizen, ideeën, de nieuwe en de oude tijd lossen op in dé tijd. Alle gebeurtenissen zijn in het licht van die opslokkende tijd van gering belang, maar toch worden ze – op

¹ Manon Uphoff, *De bastaard*, Amsterdam, Podium, 2004.

melodramatische wijze – uitvergroot, met een grote aandacht voor de drijfveren van de personages. Liefde, bezitsdrang, rechtvaardigheid,... het zijn klassieke thema's die hier verstrengeld geraken met de motieven van de personages. De motieven van de personages komen met elkaar in botsing; de communicatie, die van in het begin al problematisch was, loopt vrijwel tussen alle personages spaak, zowel in het heden als in het verleden.¹

1.7 Een tweede roman: *Koudvuur* (2005)

Uphoffs tweede roman vertoont inhoudelijk en stilistisch heel wat parallellen met *Gemis*. Daarom blijven we bij deze roman minder lang stilstaan.² Eerst volgt een korte karakterisering van het boek, daarna geven we heel summier weer waar het in de vier hoofdstukken over gaat.

De in 2005 verschenen roman *Koudvuur*³ wordt, net zoals haar andere roman, vaak als (deels) autobiografisch geboekstaafd. Zo lezen we op Uphoffs site bijvoorbeeld:

Uphoffs literaire universum is, net als dat van Willem Frederik Hermans, 'sadistisch'. Betoverend, maar gevaarlijk. Helder en duister tegelijk. De verhalen van Uphoff verschillen daarin niet van de romans, die overwegend autobiografisch zijn geïnspireerd.⁴

Zoals in *Gemis* is het hoofdpersonage een opgroeiend meisje. Haar vader heeft vijf volwassen zonen uit een vorig huwelijk, de moeder heeft al twee volwassen dochters uit een vorig huwelijk. Samen krijgen ze nog vijf kinderen: de mentaal gehandicapte Ferdinand, het overleden broertje Kaj, Ninon, Sasja en Lime. Deze gezinssituatie is identiek aan die waarin Uphoff is opgegroeid. Het boek is opgevat als een reeks brieven, Ninon is de brievenschrijver: "*Mijn naam is Ninon. Ik ben de brievenschrijver. Ze geloven dat ik goed ben met woorden en dat is*

¹ HOOFDSTUK 7 bestaat uit een casestudy, waarin we *De bastaard* analyseren. Daar komen we nog terug op het belang van de tijd in dit verhaal.

² De inhoud en stijl van dit boek zijn uiteraard niet gelijk te stellen met de inhoud en stijl van *Gemis*. Voor dit onderzoek volstaat het om abstractie te maken van een aantal verschillen

³ Manon Uphoff, *Koudvuur*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2005.

⁴ Website van Manon Uphoff : biografie:

< <http://www.manonuphoff.nl/boekboek/show/id=87088> >

waar, het zijn de lichamen waar ik bang voor ben.” (p. 175) Deze cursief gedrukte passage vinden we terug aan het einde van het boek. Ze sluit aan bij de cursief gedrukte passage waarmee de roman opent. We kunnen deze passages in cursief zien als een mogelijke aan te nemen leeshouding. We nemen samen met de verteller een kijkje in het verleden. De verteller heeft echter geen encyclopedisch geheugen, waaruit alles netjes kan worden opgediept en chronologisch weergegeven :

Sommige mensen hebben een encyclopedisch geheugen.

Die hoeft je maar iets te vragen over hun geschiedenis of ze schieten rechtop, tellen af op hun vingers en geven je jaar, dag, uur, alsof ze uitkijken op het landschap van hun leven. Maar mijn geheugen is niet geordend en werkt als een van die glazen bolletjes die mijn vader vroeger meenam van zijn tochten door de buitenwereld en die je eerst moet schudden voor de sneeuw naar beneden valt. (p. 5)

We lezen dus fragmenten en flarden van verhalen, die samenhangen omdat ze betrekking hebben op een periode van het leven van het hoofdpersonage.

De roman bestaat net zoals *Gemis* uit vier hoofdstukken. In het *eerste hoofdstuk*, ‘Sneeuw’, lezen we de verste herinneringen van het meisje: bijvoorbeeld hoe het huis eruit zag, hoe de vader haar en haar broertje en zusje in bad deed, en hoe de moeder dan al verbitterd is. In het *tweede hoofdstuk*, ‘Wol’, is het meisje, Ninon, groter dan haar broertje toen die overleed. We lezen: *Geleidelijk werd meer duidelijk over het leven van de familie.* (p. 49) Uit de amorfe hoeveelheid signalen die tot haar komen en die afkomstig zijn van de familie en haar omgeving, ‘het huis’, selecteert ze een aantal typerende elementen die haar én de lezer een inzicht geven in de familie en omgeving.

Het *derde hoofdstuk*, ‘Melk’, opent als volgt:

HET MEISJE is begonnen met het schrijven van verhalen en gedichten.

*Ik had voor mijn verjaardag mensenzaad gekregen.
Het zat in kleine zakjes, ik zaaide het bij regen.
Toen begon het wachten, ik wachtte zeven weken.
En heb toen heel voorzichtig naar het resultaat gekeken.
Het waren zeven kroppen, het leek het meest op sla.
Ik kon het niet geloven, telkens telde ik het na.
Ik werd toch zo nieuwsgierig, ik brak de kroppen open.
Maar het waren allen poppen, ze konden niet bewegen.
Hun ogen waren dicht en hun monden zwegen.*

*Om nieuwe zakjes zaad durfde ik niet meer te vragen.
En alle kroppen alle poppen heb ik bij nacht maar weer
begraven. (p. 93)*

Dit (gruwel)spreekjesachtige gedicht geeft goed de periode van Ninons leven weer die in dit hoofdstuk beschreven wordt. Net zoals Mara in *Gemis* wordt ze op erg jonge leeftijd ontmaagd door een vreemdeling, zoekt ze het gevaar op door met allerlei mannen aan te pappen en heeft ze dan uiteindelijk een vaste vriend waar ze erg tiranniek mee omgaat. Ze hongert naar ervaringen en het lijkt ons dat ze haar leven wil sturen op dezelfde manier als hoe ze bepaalt wat er gebeurt in de verhalen die ze schrijft. Verder escaleren de botsingen tussen de verbitterde moeder en de romantische vader, net zoals in *Gemis*.

In het *laatste hoofdstuk*, 'Glas', lezen we hoe de ouders van het meisje steeds ouder worden en hinder ondervinden van de daarmee gepaard gaande kwaaltjes. De vader sterft, de moeder lijkt meer te genieten van zijn aanwezigheid in haar dromen dan ze ooit heeft genoten van zijn aanwezigheid voor zijn dood.¹ Alles lijkt op zijn (voorbestede!) plaats te vallen. Het meisje, Ninon, is nu volwassen, en is de brieven-schrijver die misschien probeert te reconstrueren hoe alles op zijn welbepaalde plaats beland is.

1.8 Meest recente verzamelbundel: *Schaduwvlammen. Alle verhalen tot vandaag* (2007)

Zeer recent is *Schaduwvlammen*,² de verzamelbundel van Uphoffs verhalen tot vandaag, verschenen. De bundels *Begeerte*, *De fluwelen machine* en *Hij zegt dat ik niet dansen kan* zijn erin opgenomen. De andere verhalen die erin zijn gepubliceerd, zijn onderverdeeld in vier categorieën: *Sprookjes*, *Miniaturen*, *Bekentenissen* en *Verspreide verhalen*. We bespreken nu achtereenvolgens de verhalen, en volgen daarbij de indeling van de bundel.

¹ Dat personen als meer aanwezig kunnen worden als ze afwezig zijn, komt ook terug in het verhaal 'De eenhoorn' (uit *Schaduwvlammen*) en in 'Verdwijnpunt' (uit *Hij zegt dat ik niet dansen kan*), zie 6.3.3.2 en 9.2.2.1

² Manon Uphoff, *Schaduwvlammen. Alle verhalen tot vandaag*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2007.

Ten eerste verschijnen er drie verhalen onder de naam *Sprookjes*, namelijk ‘De Wond’, ‘De eenhoorn’ en ‘De toekomst is geen sprookje’. Er wordt in deze verhalen gespeeld met de conventies van het traditionele sprookje. Het zesde hoofdstuk wijden we volledig aan een analyse van deze drie sprookjes. We gaan er hier dan ook niet verder op in.

Een tweede categorie bestaat uit *Miniaturen*. Geen enkel van de negen verhaaltjes neemt meer dan één bladzijde in beslag. ‘Onweer’ lijkt bijna de hertaling van een echt onweer in woorden te zijn. In ‘Rataplan’ concludeert de verteller dat de hond Rataplan uit de strips van Lucky Luke eigenlijk snipverkouden is:

Een zo goed als dode hond daardoor. Een die wil, maar niet kan, die zoekt, maar nooit vindt, die wreed is losgekoppeld van wat hem zou moeten leiden door de chaos. (p. 364)

In ‘Quak’ windt de verteller zich op over dokter Quak die het neustussenschot van haar vriend geopereerd heeft, tot haar groot ongenoegen. ‘Licht’ begint met een reflectie over de filmmaker Fellini, die een nepzee creëerde die beter voldeed voor het maken van een film, dan de echte zee: “[...] *dat was veel beter dan de echte zee. Wat telt is niet de werkelijkheid, maar de mystificatie. Niet de gebeurtenis, maar de voorstelling of herinnering.*” (p. 366) Het verhaal eindigt met de mededeling van de verteller dat ze naar het noorderlicht zal reizen, ze wil weten “[...] *hoe dat is, het licht dat niet dooft en zich fonkelend verbergt in je handpalm, de nacht die helder blijft.*” (p. 366)

In ‘Monoloog van een lijkbezorger’ lezen we hoe het toch is alsof lijken, hoe verschillend ze er ook uit zien, “[...] *deel uitmaken van een grote familie.*” (p. 367) ‘Aan een oude moeder’ bestaat uit een aantal herinneringen, die de verteller in vraagvorm (Weet je nog...?) voorlegt aan zijn/haar moeder. Een variant van ‘De overvloedige’ vinden we ook terug in *De bastaard*.¹ Er wordt verteld over samenlevingen waar een bepaald kind niets meer mag doen, zelfs niet meer bewegen:

¹ Manon Uphoff, *De bastaard*, Amsterdam, Podium, 2004, p. 86.

Het wordt opzettelijk weggehouden van alle betekenisvolle activiteiten, omdat het geen betekenis mag aanbrengen, maar betekenis moet zijn, en het symbool is voor de welvaart, [...].” (p. 369)¹

De verteller heeft in ‘Nachtmerrie’ een akelige nachtmerrie, en komt tot het bevreemdende besef dat datgene wat zich afspeelt in zijn/haar droom en de figuren erin niet aanwezig zouden geweest zijn buiten hem/haar om. Dit is een solipsistische gedachte, die extra bevreemdend is omdat de verteller deze gedachte heeft binnen een droom, en een droom bestaat op zich alleen maar in de gedachtewereld van één enkel individu.

Het laatste miniatuurtje, ‘Reus’, gaat over de reus in het sprookje *Klein Duimpje*. Vrijwel niemand stelt zich nog vragen bij de gruwelijke zijde van de meeste sprookjes. Doordat de verteller begint met “*Het heeft mij altijd heel normaal geleken dat [...]*”(p. 371) beseft de lezer hoe abnormaal het eigenlijk is om sommige dingen normaal te vinden in sprookjes, bijvoorbeeld hoe de reus zijn eigen kinderen opeet. Er wordt dus gereflecteerd over het genre van het sprookje zelf, en de conventies die bepalen wat we vanzelfsprekend vinden, hoe gruwelijk ook. We zullen het hierover uitgebreid hebben in HOOFDSTUK 5 en 6.

*Bekentenissen*² vormt de derde categorie verhalen. In ‘Snowly’ vervagen de grenzen tussen het echte, dagelijkse leven van een tienermeisje en de wereld van het computerspelletje. Het verhaal eindigt met een erg postmodern aandoende vermenging van werelden, waarnemingen en beelden. In ‘Anastasia’ doet een gewezen consultant haar verhaal. Jarenlang heeft ze het imago opgepoetst van invloedrijke personen. Het is een reflectie over hoe je jezelf presenteert aan anderen, en hoe het kleine detail enorm belangrijk is in de perceptie die anderen van je hebben. Nu kapt ze ermee, en het verhaal eindigt als het slot van een brief, die ze geschreven heeft aan haar vele klanten:

¹ Dat iets ‘geen betekenis mag aanbrengen, maar betekenis moet zijn’, wil ook zeggen dat het geen uitdrukking mag geven aan iets, maar dat het meteen het uitgedrukte moet *zijn*. Hier is het de jongen zelf die de betekenis is. In HOOFDSTUK 8 zien we hoe onder andere een gewelddaad tegelijk uitdrukking *geeft* aan iets, én hetgeen wat uitgedrukt wordt *is*. Ook bij de taal van het lichaam en het uitvoeren van rituelen kan dat het geval zijn, zie 8.3 en 8.4.

² *Bekentenissen* verscheen eerder als Rotterdams leescadeau bij Uitgeverij Aristos, 2006. Deze informatie vinden we terug in de verantwoording van *Schaduwvlammen*, zie p. 507-508.

Dit vak is zo oud als de wereld. Het is een verslaving. Jullie waren mijn morfine, maar ik moet weg uit deze stad met haar blikkerende ramen.

Met de meeste hoogachting,
Jullie toegenegen
A.P. (p. 392)

In ‘Genet’ poseert een mollig meisje naakt voor de eigenaar van het atelier waar een schildersavond plaatsvindt, Genet. Er zijn ook twee kennissen van hem aanwezig: de getourmenteerde schilder S. en een jonge advocaat – in – wording. We bekijken deze twee kennissen vanuit Genets perspectief. Hij voelt zich hun meerdere. Terloops komen ook twee relaties van Genet aan bod. Wanneer ze klaar zijn met schilderen, ziet het meisje hoe hij haar heeft geschilderd op een dienblad, klaar om opgegeten te worden. Omdat ze er niet op reageert, raakt ze iets in hem. Wanneer ze weg is, voelt hij zich erg nietig:

Vol afschuw begreep Genet dat hij niet was ontsnapt. Hij zat nog steeds in het huis, in de kale kamers van zijn jeugd, maar nu was het door zijn ouders verlaten en het was een kwestie van tijd voor de koele blik die hij op zijn omgeving had geworpen, doorsneden zou worden. Voortaan zou hij moeten rennen om hem voor te blijven, die ijzige lichtbundel die al bijna over hem heen viel. (p. 405)

In ‘Narcysse’ doet een vrouw haar verhaal aan een arts. Hij is lijfelijk bij haar aanwezig in de kamer. Een deel van wat ze vertelt bestaat uit passages die we ook letterlijk terugvinden in ‘Brief over de verleiding en een hond, aan Vicomte de Valmont’ in *De Revisor*.¹ Ook ‘Lied van een hoer, mijmering op de kloot’, dat we terugvinden in *De Revisor*,² wordt opgenomen in dit verhaal, evenwel zonder die titel. De vrouw die vertelt is een prostituee die bekend waarom ze voedsel weigert. Aan het eind van het verhaal vraagt de vrouw aan de arts om iemand “[...] *deze brief waarin ik heb opgeschreven wat ik u allemaal heb verteld*” (p. 420) te geven. Waar in het begin van het verhaal nog gesuggereerd wordt dat we als lezers kunnen ‘meeluisteren’ naar wat de vrouw aan de arts vertelt, lijkt het alsof we aan het eind ‘meelezen’ wat de vrouw heeft geschreven. Er wordt gespeeld met verschillende communicatiemediën,³ die het werkelijkheidsgehalte doorgaans

¹ Manon Uphoff, *De Revisor*, 2003, jg. 30, nr.1, p 62- 66.

² Manon Uphoff, ‘Miniatuurtjes’, *De Revisor*, 2005, nr.6, p 31-34, p. 32-33.

³ Hiermee bedoelen we concreet het praten van de vrouw tegen haar arts, en hetgeen we kunnen opvatten als wat ze in de brief geschreven heeft. In dit verhaal hebben we in het begin te maken met de illusie van een gesprek, of een monoloog die gericht is aan een gesprekspartner. Op het einde lijken de monoloog en de brief die ze aan haar gesprekspartner geeft te versmelten.

verhogen, maar nu een onbetrouwbaar tintje krijgen doordat er wordt gesuggereerd dat ze tegelijk aanwezig zijn. Het verhaal zelf,¹ blijft echter vrij geloofwaardig, op een aantal componenten na.

‘Grob’ vertelt het verhaal over een adoptiejongen die, alle goede bedoelingen van zijn huisgenoten ten spijt, toch niet aanvaard wordt door die huisgenoten. Uiteindelijk gaat hij weer weg, en wanneer ze hem nog eens opzoeken beseffen ze dat hij als een vreemde voor hen is. Later vindt zijn ‘zus’ een portret terug dat hij van haar had gemaakt. Het portret treft haar, en ze heeft er spijt van dat niemand van hen “[...] ooit zelfs maar kleurkrijt, waterverf of viltstift aan hem heeft afgestaan.” (p. 434)

In ‘De aardappelkoning’ probeert de verteller te achterhalen wat het ondernemerschap nu eigenlijk is. Ze vertelt het verhaal van Lotchen. Daarvoor keert ze terug naar het begin van de negentiende eeuw. In vogelvlucht en op een naturalistische wijze beschrijft ze de jonge jaren van Lotchen. Maar het verhaal, doorspekt van deterministische noodlottigheid, krijgt een ommezwaai. Vrij plots lezen we: *“Er is een leven dat je niet wilt en een leven dat er nog niet is, maar dat moet worden bedacht en uitgevonden.”* (p. 439) De moraal doet plots erg postmodern aan.² Maar eerst moet Lotchen nog het stadium van de moderniteit door. Dit wordt niet met zoveel woorden gezegd, maar we kunnen het afleiden van hoe hij in zijn eentje in een langzaam tot kapitalistisch uitgroeïend bestel, in alle menselijke eenzaamheid, zich probeert te ontpoppen tot een zakelijk succesvol iemand. Daarvoor moet hij het gat in de markt vinden, maar: *“Het duurt lang voor we zien wat vanzelfsprekend is. Eerst moet het doodgewone vreemd worden.”* (p. 444) Tussen de regels door worden we hier geconfronteerd met economische én menselijke vervreemding.

Lotchen wordt ten slotte een fabriekseigenaar, die zijn personeel uitbuit. Voor de verteller terugkeert naar het nu, zegt ze nog: *“Ja, ik noem je Lotchen, omdat je het lot naar je hand hebt gezet.”* (p. 448) Lotchen, de aardappelkoning, die rijk

¹ Hiermee wordt bedoeld: de gebeurtenissen die verhaald worden.

² In HOOFDSTUK 2 bakenen we het begrip ‘postmodern’ af, zie 2.5. Dat het leven van iemand moet worden bedacht en uitgevonden, doet denken aan een personage, Arinde, in *De bastaard*. Zij herschrijft haar leven tot het haar bevalt. In HOOFDSTUK 7 gaan we daar verder op in, zie 7.3.1.

geworden is door producten te fabriceren met als grondstof de aardappel, leek in het begin weggeplukt uit *De Aardappeleters* van Van Gogh, of uit een naturalistische roman. Maar zijn levensverhaal evolueert daar van weg. In tegenstelling tot in ‘typisch’ naturalistische, modernistische en postmoderne werken, bereikt hij een stadium dat in deze drie ‘literaire stromingen’¹ niet bereikt kon worden: het personage bepaalt volledig zijn eigen lot. En dat van anderen, die nu wel nog de ‘typisch’ naturalistische personages zijn. We zijn hier zo uitgebreid op dit verhaal ingegaan, omdat het heel wat mogelijkheden biedt tot metaliteraire reflectie.

Wie *De bastaard* gelezen heeft ziet het hoofdpersoonage in ‘Thomas’ misschien ook als de hedendaagse variant van het personage Thomas in *De bastaard*. Er zijn echter heel wat verschillen. In ‘Thomas’ is Thomas niet rijk, hij woont in een klein appartementje met zijn moeder. Na de burgeroorlog is hij dé persoon met wie de vrouwen in het flatgebouw de leegte vullen die hun overleden echtgenoten en zonen hebben achtergelaten. Dit doet hij ook letterlijk, als puber heeft hij met sommigen van hen een seksuele relatie. Op een dag beseft hij echter hoe zijn bestaan eruit ziet: “*De realiteit was plotseling door de mistigheid van zijn bestaan heen gebroken en hij besepte ineens wat hij wel en niet was geworden.*” (p. 457) Hij verdwijnt, en allerlei verhalen over hoe hij het stelt doen de ronde.²

Tot slot lezen we nog vijf verhalen onder *Verspreide verhalen*. ‘Waterwaterwater’, ‘De geschaafde neus’ en ‘Een winterse vertelling’ werden al eerder gepubliceerd en hebben we al besproken. ‘Een winterse vertelling’ verscheen ook al eerder in *De Revisor*, en bespreken we daarom onder 1.9. ‘Twee meisjes’ is, zoals we in de verantwoording van *Schaduwvlammen* kunnen lezen, al in 1990 geschreven, maar werd pas gepubliceerd in 1998 in de bloemlezing *Zussen*.³ Het verhaal gaat over twee vriendinnen, Anna en Donja. Donja woont samen met haar verbitterde en steeds met zelfmoord dreigende moeder in de stad. Anna woont met haar aan migraine lijdende moeder en met haar vader boven het

¹ Dit zijn uiteraard artificiële categorieën. In HOOFDSTUK 2 bakenen we ‘realisme’ en ‘postmodernisme’ af, zodat deze termen werkbaar worden voor ons onderzoek.

² Op dit verhaal gaan we in HOOFDSTUK 9 nog even in wanneer we het hebben over enkele terugkerende verhalen in het proza van Uphoff, zie 9.1.3.1.

³ Eva Bauman, *Zussen*, Utrecht, Uitgeverij Kwadraat, 1998.

café dat de vader uitbaat. 's Nachts 'danst' de negenjarige Anna voor de klanten. Wanneer Donja eens bij haar blijft slapen, neemt Anna haar mee naar het café. Die avond verdient Anna 45 gulden. De meisjes hechten zich erg aan elkaar, en zijn geobsedeerd door een tweeling bij hen in de klas. De lezer blijft na het verhaal achter met het gevoel dat de meisjes één willen zijn, dat ze samen deel willen uitmaken van een geheel. Dit is een terugkerend element in Uphoffs proza, en we zullen dit verder uitdiepen in HOOFDSTUK 7 en 8.

'Requiem voor 6 stieren & twee geliefden' gaat over een stierengevecht dat door de verteller en haar vriend wordt bijgewoond. Ze beschrijft hoe de zes stieren elk op een andere manier zwart zijn. Als in een contactadvertentie worden hun eigenschappen toegevoegd, op basis van hoe ze zich gedragen in de arena. Het verhaal eindigt met dat "Wat de stieren zien als ze vallen [...]". (p. 497) Tragisch, maar zonder dat het een klaagzang is, valt de lezer mee met de stier.

1.9 Verspreid gepubliceerde verhalen

De eerste verhalen die Uphoff publiceert, zijn 'Poep' en 'Vlees' in *De Tweede ronde*, in 1994. De verhalen verschijnen in 1995 samen met nog acht andere verhalen in *Begeerte*. In 1997 verschijnt 'Zwarte schetsjes' in *De Revisor*¹. 'Zwarte schetsjes' bestaat uit vijf korte stukjes, of schetsjes. De dood vormt de rode draad tussen deze afzonderlijke stukjes. Ook wordt erin gereflecteerd over film, de verhouding tussen kunst en werkelijkheid en de relatie tussen taal en lichaam. We komen hier in HOOFDSTUK 8 op terug, zie 8.3.2. We vermelden bovendien dat Uphoff in 1997 met 'Zwarte schetsjes' voor het eerst in *De Revisor* publiceert. Zij zal daar later nog verhalen in publiceren, en tenslotte in 2004 één van de vaste hoofdredacteurs worden. In 1998 verschijnt *Achter het warenhuis. Een kleine kerstvertelling naar Charles Dickens' A Christmas carol*.²

¹ Manon Uphoff, 'Zwarte schetsjes', in *De Revisor*, jg 24, nr.4, 1997, p 32-37.

² Manon Uphoff, *Achter het warenhuis. Een kleine kerstvertelling naar Charles Dickens' A Christmas carol*, Amsterdam/Culemborg, Podium/Fair Trade Organisatie, 1998. Net zoals *De lotus van zoetermeer & andere verhalen* vinden we dit boek slechts terug in de digitale catalogus van één bibliotheek, namelijk die van de universiteitsbibliotheek van Antwerpen. (zie < <http://cf.uba.uva.nl/uba2006/> >)

In 1999 wordt er een verhalenbundel uitgegeven die samengesteld en ingeleid is door Manon Uphoff. *Familie. Verhalen over het gezinsleven*¹ is een bundel met verhalen van ondermeer Arnon Grunberg, Nicolaas Matsier en Hafid Bouazza. ‘Brand’ uit *De fluwelen machine* wordt er ook in opgenomen. De plaats die je hebt binnen je familie, en ruimer: het deel van een geheel dat je dan bent, komt in Uphoffs oeuvre vaak aan bod.² De verhalen in *Familie. Verhalen over het gezinsleven* ziet Uphoff als onderzoeken:

Duizenden schrijvers hebben in de loop van hun leven pogingen ondernomen dit warrig netwerk van relaties waarvan zij en wij ongevraagd deel uitmaken, te verklaren, te beschrijven, uit elkaar te trekken en eventueel opnieuw te verknopen. Aan het eind van het onderzoek, het verhaal, volgt dan soms alsnog de liefdesverklaring. Vaak ook de - definitieve - breuk. (p. 5-6)

Ook Uphoffs verhalen en romans kunnen we zien als telkens een onderzoek naar de drijfveren die achter de handelingen van de personages schuilgaan. Eén van de drijfveren is het zoeken naar een plaats binnen een geheel, al dan niet zonder er volledig in op te lossen. Zo merkt Alle Lansu bvb. over *De fluwelen machine* het volgende op: “De angst voor het alleen zijn en het verlangen naar versmelting zijn terugkerende drijfveren in deze treurige verhalen”.³ Over haar nouvelles zegt Uphoff bovendien het volgende:

De nouvelles vormen en drieluik, waarin ik drie varianten van menselijke verhoudingen onderzoek. Het aantrekkelijke van nouvelles is dat ik in een vrij kort tijdsbestek een soort hyperconcentratie bereik.⁴

Uiteraard kunnen de verhalen en romans ook op een andere manier gelezen worden dan als een onderzoek naar de verhoudingen tussen mensen, naar hun plaats in een geheel, en naar hun drijfveren.

In 2000 publiceert Uphoff *Een universum als een zwart gat. Aantekeningen bij Sarah Kanes Blasted* in *Optima*.⁵ Dit stuk vinden we, weliswaar herwerkt, ook

¹ Manon Uphoff, *Familie. Verhalen over het gezinsleven*, Amsterdam, Prometheus, 1999.

² Zie HOOFDSTUK 6 tot en met 9. Vooral in HOOFDSTUK 7 en 8 gaan we hier uitgebreid op in.

³ Alle Lansu, “De twee helften van een rits”, in *Het Parool*, 04-12-1998.

⁴ Elsbeth Etty, “Hoe durf je zoiets op te schrijven”, in *NRC Handelsblad*, 12 maart 2004.

⁵ Manon Uphoff, “Een universum als een zwart gat. Aantekeningen bij Sarah Kanes Blasted”, *Optima*, jg. 17, nr. 6, 2000, p 37- 42 .

terug in *Hij zegt dat ik niet dansen kan* onder de titel ‘Woord en daad’.¹ In 2002 verschijnt het prozaverhaal ‘De Sade met mes en vork’ in *De Revisor*.² “*Laten we beginnen met een kamer en een droom*” (p. 37), zo vangt het verhaal aan. De verteller droomt dat ze zich in een kamer bevindt met een man die, als we het verhaal verder lezen, De Sade blijkt te zijn. Daarna volgt een biografie in vogelvlucht van De Sade, vervolgens onder andere een stuk met de titel ‘De Sade lezen’. Het verhaal is een handleiding om De Sade te lezen, en bovendien een diepgaande reflectie over taal, werkelijkheid en het lichaam in zijn werk. We komen hier in HOOFDSTUK 8 op terug, zie 8.4. Ook in 2002 verschijnt ‘Waterwaterwater’ in een uitgave van de Unie van Waterschappen. Dit verhaal is opgenomen in de in 2003 verschenen verzamelbundel, *Alle verhalen*, zie 1.5. Twee andere verhalen in deze verzamelbundel werden ook al eerder gepubliceerd, namelijk ‘Brief over de verleiding en een hond, aan Vicomte de Valmont’³ en ‘De geschaafde neus’.⁴

In 2003 verschijnt het stuk beschouwend proza ‘Bekentenis van een winkelende’ in *De Revisor*.⁵ Het gaat over kopen en kiezen, over de keuze te kopen of niet. Ook in 2003 verschijnt ‘De poëtica van een schrijver’ in *De Revisor*. Deze tekst wordt op de site van dit tijdschrift aangeduid als beschouwend proza.⁶ Hierin wordt er onder andere een lijstje Nee’s en Ja’s in literatuur gepresenteerd. ‘Hoe verhoudt de schrijver zich (het best) tot taal, of: hoe dient hij er zich toe te verhouden?’, lijkt voor wie dit leest de motor achter een groot deel van de Ja’s en Nee’s te zijn. De verteller geeft antwoorden, en we zullen later onderzoeken in hoeverre deze kunnen corresponderen met of afwijken van haar proza.⁷

¹ Manon Uphoff, ‘Woord en daad’, *Hij zegt dat ik niet dansen kan*, Amsterdam, Podium, 2000, p. 22- 33.

² Manon Uphoff, ‘De Sade met mes en vork’, in *De Revisor*, jg. 29, nr. 3, 2002, p. 37-49.

³ Manon Uphoff, ‘Brief over de verleiding en een hond, aan Vicomte de Valmont’, in *De Revisor*, jg. 30, nr.1, 2003, p 62- 66.

⁴ Manon Uphoff, ‘De geschaafde neus’, in *Zwart ijs*, 2002. (De jaargang en het nummer zijn ons niet bekend.)

⁵ Manon Uphoff, ‘Bekentenis van een winkelende’, in *De Revisor*, jg. 30, nr.1, 2003, p 99-105.

⁶ Manon Uphoff, ‘De poëtica van een schrijver’, in *De Revisor*, jg. 30, nr. 1, 2003, p 9-19.

⁷ We kunnen niet met absolute zekerheid zeggen in hoeverre er correspondenties en/of afwijkingen zijn. We proberen Uphoffs werk vanuit een bepaalde leeshouding zó te benaderen, dat we een beeld krijgen van hoe de relatie tussen taal en werkelijkheid in haar proza gethematiseerd of geproblematiseerd wordt. Soms gebeurt dit ook nauwelijks, of slechts zijdelings. We (re)construeren in HOOFDSTUK 3 een deel van een poëtica, om zo meer inzicht te krijgen in de relatie tussen taal en werkelijkheid in het algemeen, en in het proza van Uphoff in het bijzonder. In 3.2. gaan we concreet in op deze tekst.

In 2005 verschijnen twee prozaverhalen in *De Revisor*: ‘Over een scheve neus, twee engelachtige jongetjes, Lilliputters en Gullivers, het kille oog, echte & valse tanden’¹ en ‘Miniatuurtjes’.² Het eerste verhaal vangt aan, zoals wel vaker bij Uphoff, met de beschrijving van een droom. Wat de verteller in verband met die droom treft, is dat ze zich het uiterlijk van de gedroomde personages nog goed herinnert. Ze is nieuwsgierig naar “*de relatie tussen ‘binnenkant’ en ‘buitenkant’ en de rol van de waarneming.*” (p. 6) Ze trekt dit door naar de band die er misschien is tussen het uiterlijk van een schrijver en zijn/haar werk en persoonlijkheid. Tot slot haalt ze Nabokovs *Pnin* aan. In deze figuur komt onder andere de binnen- en buitenkant samen, alsook het artificiële en het werkelijke. ‘Miniatuurtjes’ bestaat uit vijf korte verhaaltjes. Drie ervan vinden we ook terug in *Schaduwvlammen*³. Van de andere twee verhalen gaat er één over de begrafenis begrafenis van de schoonmoeder van de ikfiguur in Sarajevo, en een aantal gebeurtenissen en reflecties die daaruit voortvloeien. Het andere verhaal is een beschrijving van allerlei variaties van mannelijke geslachtsdelen, en is dan ook getiteld: ‘Lied van een hoer, mijmering op de kloot’.

In 2006 publiceert Uphoff het verhaal ‘Een winterse vertelling’ in *De Revisor*.⁴ De verteller heeft het over een verblijf in Rusland. Ze wordt er getuige van een vechtpartij en slaagt er niet in de gebeurtenis voor zichzelf te duiden. Het verhaal begint op een manier die sterk aan de Zweede schrijver Per Olov Enquist⁵ doet denken: “*Het gaat als volgt, dit is het verhaal, [...]*”. (p. 16) Het staat in contrast met de manier waarop het verhaal eindigt:

Het is een geschiedenis en ik was erin aanwezig, daarom is het de meest ware geschiedenis die ik ken. [...] ik heb nu al drie keer over deze man en deze vechtpartij geschreven, steeds zoek ik een kern, iets dieps en waarachtigs, maar

¹ Manon Uphoff, ‘Over een scheve neus, twee engelachtige jongetjes, Lilliputters en Gullivers, het kille oog, echte & valse tanden’, in *De Revisor*, jg. 32, nr. 2, 2005, p 5-13.

² Manon Uphoff, ‘Miniatuurtjes’, in *De Revisor*, jg. 32, nr. 6, 2005, p 31-34.

³ Manon Uphoff, *Schaduwvlammen. Alle verhalen tot vandaag*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2007. De miniatuurtjes die in *Schaduwvlammen* en in *De Revisor* zijn verschenen, zijn ‘De overvloedige’, ‘Nachtmerrie’ en ‘Reus’.

⁴ Manon Uphoff, ‘Een winterse vertelling’, in *De Revisor*, jg. 33, nr.6, 2006, p 16-20.

⁵ “*Zo was het, zo is het gegaan, dit is het hele verhaal*”, zo eindigt Equists *Kapitein Nemo’s bibliotheek*. Ook in andere werken van Enquist worden we geconfronteerd met gelijkaardige uitingen.

Per Olov Enquist, *Kapitein Nemo’s bibliotheek*, Amsterdam, Ambo, 2004 (1991).

steeds komt het erop neer dat ik al schrijvend denk: wat een winterse gebeurtenis, wat een echte Winterse vertelling. (p. 20)

Eveneens in 2006 is in *De Revisor* ‘Brief’ verschenen.¹ Hierin wordt heel wat gereflecteerd over de spanning tussen de lezer en de schrijver van een literair werk. Je kan het lezen als een poëticaal geschrift, en er zal dus in dit onderzoek nog een aantal keer naar deze tekst verwezen worden. De brief is opgesteld door een schrijver, en is gericht aan recensenten. Die nemen volgens de verteller de rol van de ideale lezer op zich, of zouden dat althans moeten doen. De ideale lezer is volgens de verteller diegene die *herleest*.²

1.10 Wat we nu nog niet weten over Uphoff

Aan de hand van deze summiere voorstelling van Uphoffs werk hebben we nu min of meer een beeld van haar oeuvre geschetst. Over de schrijfster Manon Uphoff kunnen we heel wat afleiden uit haar proza. We gaan hier niet verder in op het autobiografische karakter van (een deel van) haar werk.³ Een paar elementaire feiten worden nu nog kort vermeld, zodat we, voor zover dat nog niet gebeurd is aan de hand van een voorstelling van haar proza, een beeld hebben van haar.

Uphoff is geboren in 1962. De gezinssituatie werd al duidelijk aan de hand van een karakterisering van *Gemis* en *Koudvuur*. De schrijfster in Uphoff kwam al gauw naar boven: “*Al vroeg begon zij te tekenen en schrijven. Voornamelijk gruweltekeningen en gruwelteksten*”, kunnen we op haar website lezen. We baseren ons op diezelfde site om de volgende feiten op te sommen: op

¹ Manon Uphoff, ‘Brief’, in *De Revisor*, jg. 33, nr. 1-2, 2006, p. 91-97.

² In HOOFDSTUK 3 analyseren we enkele fragmenten uit ‘Brief’, zie 3.4. We concentreren ons daarbij op wat er in deze tekst gezegd wordt over de schrijver en de lezer. Ook maken we daar duidelijk wat er wordt bedoeld met *herlezen*.

³ Het zou interessant zijn om Uphoffs werk te benaderen vanuit een autobiografische invalshoek. Dit kan een belangrijke bijdrage leveren aan ons onderzoek over de relatie tussen taal en werkelijkheid in Uphoffs proza. Hoe denkt zij over de werkelijkheid en over taal? En welke gebeurtenissen uit haar leven hebben daartoe bijgedragen? We kunnen een beter inzicht verwerven in de manier waarop haar talige literaire universum is ontstaan door wat meer van haar eigen ideeën te weten te komen, die verwerkt zijn – of misschien net niet – in haar proza. Dit zou echter enorm veel tijd en moeite kosten, en we zouden het op zijn minst Uphoff zelf moeten kunnen vragen. We beperken ons in dit onderzoek tot een klein aantal uitspraken in interviews die zij heeft gedaan met betrekking tot taal en werkelijkheid. Dé belangrijkste klemtoon ligt op de uitspraken door de personages of de verteller in haar proza.

twaaalfjarige leeftijd verhuist ze van de stad naar een modelwijk, waar ze zich absoluut niet gelukkig voelt. Ze was geen gemakkelijke leerlinge: ze spijbelde vaak, gedroeg zich niet zoals het hoorde en maakte pas later haar middelbare school af. Daarna heeft ze een lerarenopleiding (Nederlands, Engels en tekenen) gevolgd, en ten slotte studeerde ze literatuurwetenschap. Ze heeft één dochter en leeft samen met haar vriend Zdenko Bebek.¹

HOOFDSTUK 2 BEGRIPSAFBAKENING

2.1 Vooraf: een nuance

2.1.1 Roland Barthes

In *De nulgraad van het schrijven* stelt Roland Barthes dat de klassieke schrijftuur uiteengevallen is, en “[...] *de hele Literatuur, van Flaubert tot nu, is een*

¹ Website van Manon Uphoff: biografie:
< <http://www.manonuphoff.nl/boekboek/show/id=87088> >

problematiek van de taal geworden.”¹ Eén van de belangrijkste kenmerken van de klassieke schriftuur, of ruimer: de klassieke literatuur en zelfs de klassieke kunst, is dat zij “*zichzelf niet als een uitdrukkingvorm kon ervaren, zij was uitdrukking.*”² Barthes ziet rond 1850 een keerpunt, de klassieke schriftuur verbreekt, en maakt plaats voor een schriftuur waarin ‘de taligheid’ centraal staat. Meer dan een halve eeuw na het verschijnen van Barthes’ *De nulgraad van het schrijven* klinkt het talige karakter van de literatuur ons vertrouwd in de oren.

De postmoderne lezer, dat is: de lezer die postmoderne leesconventies hanteert, is zich bewust van de talige constructie, en weet dat de werkelijkheid of werkelijkheden die in literatuur worden weergegeven talig en dus relatief zijn. Dat Barthes deze ontwikkeling echter al vanaf ca. 1850 laat beginnen, lijkt op het eerste gezicht vreemd. Barthes’ visie is met een anachronisme postmodern te noemen. Dat er een continuüm is tussen modernistische en postmoderne literatuur, spreekt voor zich. Wat algemeen gekarakteriseerd wordt als modernistisch, draagt niet alleen de kiemen van het postmodernisme in zich, maar blijkt ook al een aantal essentiële kenmerken van het postmodernisme te bevatten. Bij de afbakening van het begrip postmodernisme komen we nog terug op het verband tussen modernisme en postmodernisme, zie 2.5.1.

2.1.2 Categorieën

Hoewel het onderscheid tussen realisme, modernisme en postmodernisme lang niet altijd relevant is, is het nodig om de termen min of meer te behouden. Deze termen bestaan om iets wat eigenlijk niet bestaat te classificeren/systematiseren. Er bestaat literatuur, er bestaan artificiële categorieën, stromingen en genres. Wie het op een wetenschappelijke manier over literatuur wil hebben, moet noodgedwongen een beroep doen op artificiële categorieën. Maar zelfs in de

¹ Roland Barthes, *De nulgraad van het schrijven. Gevolgd door Inleiding in de semiologie*, Amsterdam, Meulenhoff, 1982 (1953, 1964), p. 10.

² Idem, *ibidem*.

exacte wetenschappen, waar dingen onomstotelijk vast lijken te liggen binnen bepaalde categorieën, kan men de afbakening van de categorieën toch in vraag blijven stellen. Doet men dat niet, dan wordt er niet meer aan wetenschap gedaan, maar treedt er verstarring op en blijft men haperen in wat men al weet en komt men niet tot wat men nog wil weten. *Binnen deze studie* zijn we toch genoodzaakt een aantal begrippen en categorieën vast te leggen, zodat we ze op een efficiënte manier kunnen hanteren .

We kunnen Barthes' gedachte dat de (meta)taligheid sinds 1850 op de voorgrond treedt in de Westerse literatuur zien als een belangrijke nuance bij de indeling tussen eerder modernistische, postmoderne of realistische literatuur. Wanneer we de relatie tussen taal en werkelijkheid kiezen om een indeling in literaire categorieën op te baseren, dan lijkt het onderscheid tussen deze categorieën te vervallen als we Barthes' opvattingen volgen. Toch is dit niet zo, ook binnen onze invalshoek is literatuur immers méér dan een abstracte talige constructie. Er worden telkens elementen (wij spitsen ons toe op de elementen met betrekking tot taal en werkelijkheid) toegevoegd die een geschreven tekst tot literatuur maakt. En sommige elementen zijn al meer te karakteriseren als realistisch, andere als postmodern.

Het is belangrijk om de begrippen realisme en postmodernisme duidelijk af te bakenen. Voor beide termen bestaan er immers heel wat verschillende invullingen. Bovendien blijkt uit het voorgaande al dat de termen eigenlijk refereren aan iets dat er in de werkelijkheid niet echt is. Maar welke termen doen dat met zekerheid wel? Begrippen helpen ons om datgene wat we waarnemen en ervaren, of datgene wat we lezen, te karakteriseren. Het is duidelijk dat we de meeste termen niet overboord kunnen gooien, hoewel ze in principe ontoereikend zijn. In dit onderzoek ligt de nadruk op de werkbaarheid, niet op de (on)mogelijke theoretische en/of historische correctheid van de begrippen. Uiteraard proberen we zo accuraat mogelijk te zijn, maar de begrippen moeten vooral hanteerbaar zijn. Weinigzeggende abstracte termen zijn in een literatuurstudie eerder een hinderpaal dan een meerwaarde. Daartegenover dreigt het gevaar dat we de termen louter gebruiken als een instrument, dat kneedbaar is naar gelang de beoogde doelstellingen.

We proberen daarom tot een duidelijk omlijnde invulling te komen, een soort toetssteen die ons helpt bepaalde bevindingen of hypothesen te bevestigen of te weerleggen. Deze invulling kan zowel te rigide bevonden worden als te ‘open’. Wij zijn ons bewust van die tekortkoming, maar gaan ervan uit dat het een invulling is die voldoet om in dit onderzoek tot een aantal inzichten te komen. We zouden de termen steeds tussen aanhalingstekens kunnen zetten om te benadrukken dat het een eigen invulling betreft.¹ Dit zullen we hier niet doen, maar we wijzen er wel nadrukkelijk op dat onze begripsafbakening niet sluitend is. We beginnen met de afbakening van het begrip ‘realisme’. We staan eerst kort stil bij twee realismeopvattingen, en spitsen ons daarna toe op het begrip ‘reflexiviteit’ om respectievelijk de begrippen ‘realisme’ en ‘postmodernisme’ af te bakenen. We zullen telkens drie indicatoren presenteren om een realistische of een postmoderne tekst te herkennen.

2.2 Twee realismeopvattingen

Mineke Schipper geeft in *Realisme. De illusie van werkelijkheid in literatuur*² een korte samenvatting van een aantal invullingen van het begrip ‘realisme’. Ze brengt deze invullingen onder in twee overkoepelende realismeopvattingen: het realisme als periodebegrip en als algemeen begrip. Deze tweedeling vinden we ook terug bij Van Gorp.³ Onder de eerste opvatting verstaan we de verwijzing naar “[...] *het tijdvak tussen romantiek en naturalisme (1830- 1880)*”.⁴ De hieraan verbonden kenmerken die dit realisme typeren, worden hier niet meer opgesomd. Het zijn de traditionele kenmerken zoals men ze terugvindt bij Schipper, Van Gorp en in handboeken en literatuuroverzichten. Zoals bij elke indeling van literatuur in

¹ Zo zet Annie van den Oever bijvoorbeeld in *Fritzi en het groteske* (2003) een aantal termen tussen visgraathaken om aan te geven dat de termen niet sluitend te definiëren zijn. In de volgende hoofdstukken komen er nog heel wat begrippen aan bod waarvan we het lidwoord eigenlijk tussen aanhalingstekens zouden moeten zetten. Dit zijn begrippen zoals de taal, de werkelijkheid, de waarheid, de tijd en het geheel.

² Mineke Schipper, *Realisme. De illusie van werkelijkheid in literatuur*, Assen/ Brugge, Van Gorcum/Uitgeverij Orion, 1979.

³ Hendrik Van Gorp e.a. (red.), *Lexicon van literaire werken*, Groningen/ Deurne, Martinus Nijhoff uitgevers/ Wolters Plantyn, 1998.

⁴ Idem, *ibidem*, p. 364-365.

periodes, en bij indelingen van fenomenen tout court, kunnen de onderscheidende kenmerken betwist worden. Dit doen we hier niet, we wijzen alleen op het relatieve karakter van deze artificiële, nooit sluitende maar toch noodzakelijke indelingen.

De tweede realismeopvatting kunnen we met één woord onderscheiden van de eerste: ze is *ruimer*. Ten eerste bestrijkt ze in tijd en ruimte een groter domein. Ten tweede kunnen we ze niet terugbrengen tot een aantal typerende kenmerken. Het gevaar van relativisme dreigt hier: realisme kan er *altijd* zijn, door de eeuwen heen. We kunnen het *overall* terugvinden: zowel geografisch als in de verschillende literaire genres. Toch kiezen we ervoor om deze realismeopvatting als vertrekpunt te nemen om een eigen, werkbare invulling van realisme te creëren.

Vertrekkende van realisme als een algemeen begrip, moeten we eerst een aantal elementen selecteren die bepalend zijn voor deze opvatting. In het kader van dit onderzoek is het logisch dat we ons alleen focussen op die aspecten die te maken hebben met de relatie tussen taal en werkelijkheid in literatuur. Aangezien *alles* tot de werkelijkheid behoort, en literatuur nu eenmaal bestaat in en door taal, is dit selectie criterium echter onhoudbaar. Maar we kunnen het ook niet zomaar van de hand doen, dit onderzoek gaat immers over de relatie tussen taal en werkelijkheid in het proza van Manon Uphoff. Een uitweg uit de impasse is een verenging van de invalshoek. Steunend op Hanneke Mulders *Literatuur en reflexiviteit: een realistisch perspectief*¹ spitsen we ons toe op het aspect ‘reflexiviteit’.

2.3 Reflexiviteit

Mulder vertrekt van eenzelfde nuancering als wij wanneer we het over de relatie tussen taal en werkelijkheid in literatuur hebben, zie 2.1.1. Zij baseert zich eveneens op de bevindingen van Roland Barthes, maar dan wel uit diens *S/Z*.² De (meta)taligheid van literatuur wordt door Mulder benaderd aan de hand van het

¹ Hanneke Mulder, *Literatuur en reflexiviteit: een realistisch perspectief*, Leuven/Apeldoorn, Garant, 1992.

² Roland Barthes, *S/Z*, Parijs, Seuil, 1976 (1970).

begrip ‘reflexiviteit’. Ze omschrijft ‘reflexiviteit’ met behulp van een aantal verwante termen, die worden ondergebracht in twee categorieën :

Het begrip ‘reflexiviteit’ biedt zowel aan het aspect zelfverwijzing als aan het aspect zelfbewustzijn ruimte. ‘Reflexiviteit’ is enerzijds een algemene term waarmee wordt gerefereerd aan het verschijnsel zelfverwijzing; anderzijds kan de term aangeven dat men tijdens een activiteit niet geheel in die activiteit opgaat, maar nadenkt over wat men aan het doen is – met andere woorden: zich van zijn of haar eigen handelen bewust is. (p. 10)

We opteren hier voor de term ‘reflexiviteit’, omdat, zoals Mulder opmerkt, deze term genoeg ruimte laat voor zowel de verwijzende factor als de zelfbewuste factor. Beide aspecten zijn volgens ons van belang in het proza van Manon Uphoff. We leggen eerst zelfverwijzing uit, vervolgens zelfbewustzijn.

2.3.1 Zelfverwijzing

Mulder geeft een aantal ‘synoniemen’ voor zelfverwijzing.¹ Wij pikken er één uit om zo deze term te verduidelijken. Mulder noemt de term ‘metafictie’, steunend op Bertens en D’haen:²

In metafictie verwijst de fictie, de roman, of het verhaal, geheel of gedeeltelijk naar het verschijnsel fictie – het ontstaan, de aard, de functie van fictie – en niet naar de werkelijkheid.³

We plaatsen hier een kleine kanttekening bij. Bestáát er überhaupt wel fictie die geheel naar het verschijnsel fictie verwijst? Fictie is immers altijd een deel van de, of van een, werkelijkheid. Bijvoorbeeld in: ‘Ik schrijf over de zin waarover ik nu schrijf’, is er een werkelijkheid buiten de zin, namelijk het opschrijven van die zin,⁴ en zelfs het denken van die zin. En die werkelijkheid gaat ons inziens verder dan een loutere metafictionele werkelijkheid. Wij sluiten ons daarbij aan bij Vervaecks opvatting m.b.t. het postmodernisme, hij stelt dat het niet zo is dat

¹ Dit zijn geen synoniemen in de strikte zin van het woord. Vrijwel in elk woord schuilt er een kleine betekenisnuance. Wij maken daar echter abstractie van, om de helderheid in dit onderzoek te bewaren. Mulder vermeldt onder andere nog te termen “[...] *immanante Poetik*, ‘auto-referentie’ en *self-informing*.” (p. 10)

² Hans Bertens en Theo D’haen, *Het postmodernisme in de literatuur*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1988.

³ Idem, ibidem, p. 105.

⁴ In deze context verstaan we ‘het opschrijven van die zin’ als een performatieve taaldaad, zoals Austin die heeft beschreven (John. L. Austin, *How to do things with words*, Cambridge, Harvard University Press, 2003 (1962)).

“[...] *postmoderne fictie alleen over zichzelf praat.*”¹ (p. 136) Vervaeck voegt er nog aan toe dat “[...] *uitspraken over fictie altijd uitspraken over de verhouding met de realiteit*” zijn, en “[...] *die verhouding is veel complexer dan de bewering dat alles fictie zou zijn.*” (p. 136) We stellen dus voor om de invulling van de term van Bertens en D’haen aan te passen, en te stellen dat de fictie in metafiction altijd *gedeeltelijk* naar fictie zelf verwijst. Dit houden we ook in het achterhoofd wanneer we het later over een aantal metafictionele uitspraken in Uphoffs proza zullen hebben.

Mulder onderscheidt twee vormen van zelfverwijzing, die op hun beurt nog kunnen onderverdeeld worden. Ten eerste noemt ze ‘commentaar’:

De meest duidelijke vorm van zelfverwijzing is waarschijnlijk het commentaar – afkomstig van een verteller of van andere instanties in de tekst – dat direct of indirect betrekking heeft op de literaire tekst in kwestie of op de literaire communicatiesituatie waarbinnen de tekst functioneert. [...] Van indirect commentaar is sprake wanneer dit betrekking heeft op een object dat ruimer is dan het literaire werk of de literaire communicatiesituatie in kwestie. (p. 26)

De tweede vorm van zelfverwijzing die Mulder vermeldt, is ‘foregrounding’. Mulder baseert zich op Van Peer² om dit procédé uit te leggen. We parafraseren de invulling van deze term als volgt: bij foregrounding schuift men een aspect van de tekst op de voorgrond, zodat andere aspecten naar de achtergrond verdwijnen. Meer specifiek lezen we bij Van Gorp dat daarbij de “[...] ‘normale’, *referentiële functie van taal verschuift [...] naar de achtergrond* [...]”,³ en de focus komt op de taal en de literatuur zelf te liggen. Mulder volgt ook Van Peer wanneer ze stelt “[...] *dat er twee categorieën procédés zijn die foregrounding tot gevolg kunnen hebben.*” (p. 27) Het gaat hier om afwijking en parallelisme:

In het eerste geval, afwijking, gaat het om de overtreding van normen, regels of conventies [...]. Het afwijkende element vestigt door die afwijking vooral de aandacht op zichzelf en op de regel, norm of conventie waarvan wordt afgeweken. In het tweede geval, parallelisme, wordt als gevolg van de herhaling

¹ Wij voegen hier nog aan toe dat deze opmerking ook geldt voor fictie die niet als postmodern gezien wordt, voor zover daarbij de vraag kan worden gesteld of de fictie alleen over zichzelf praat. Dat fictie alleen over fictie kan gaan, verbinden we meestal alleen met het postmodernisme.

² Willie van Peer, *Stylistics and Psychology; Investigations of Foregrounding*, Londen, Croom Helm, 1986.

³ Hendrik van Gorp e.a. (red), *Lexicon van literaire termen*, Groningen/Deurne, Martinus Nijhoff uitgevers/Wolters Plantyn, 1998, p. 170.

van of de overeenkomst tussen bepaalde elementen in de tekst eveneens de aandacht op de tekst zelf gevestigd. (p. 27)

Deze twee categorieën kunnen op hun beurt nog eens onderverdeeld worden. Bij een negatieve afwijking wordt de conventie genegeerd, bij een positieve afwijking wordt ze overdreven. Beide afwijkingen kunnen natuurlijk tegelijk optreden, of elkaar versterken. Verder onderscheidt Mulder nog tekstinterne en tekstexterne parallellen. Ze illustreert met voorbeelden wat tot de tekstinterne parallellen behoort. Ze noemt de herhaling van klanken, en “[...] *herhalingen op het niveau van de inhoud of structuur van een tekst*”. (p. 31) De *mise en abyme* is hierbij een belangrijke techniek.

Tekstexterne parallellen hebben betrekking op een gelijkenis “[...] *tussen de tekst en een object, structuur of proces buiten de tekst*.” (p. 32) Het hoeven daarom niet altijd zelfverwijzingen te zijn. Dit is wel het geval wanneer er onder andere sprake is van intertekstualiteit. Mulder merkt hierbij op dat elke taal altijd al eerder gebruikt is, dus steeds een intertekstuele dimensie bezit. Om een tekstexterne parallel te zijn, die tevens een zelfverwijzing is, is het van belang “[...] *dat dit aspect wordt opgemerkt en als functioneel wordt ervaren*.” (p. 32)

We zullen later zien dat ook Uphoff gebruik maakt van deze verteltechnische elementen. In HOOFDSTUK 5 en 6 zullen we zien hoe Uphoff speelt met de conventies van het sprookje. In HOOFDSTUK 9 hebben we het over intertekstualiteit, waaronder we ook de terugkerende (varianten van) verhalen binnen het oeuvre van Uphoff verstaan. In deze hoofdstukken verwijzen we niet rechtstreeks naar de termen ‘afwijking’ en ‘parallélisme’. We concentreren ons op reflexieve uitspraken, maar we wijzen niet op de specifieke procédés zoals Mulder dat in haar studie wél doet. Ons onderzoek zou dan immers veel te uitgebreid worden. Bovendien is het niet altijd eenvoudig om te bepalen welke procédés er juist in een bepaalde reflexieve uitspraak worden toegepast.

2.3.2 Zelfbewustzijn

In tegenstelling tot zelfverwijzing staat bij zelfbewustzijn de tekst niet centraal:

Als er van een zelfbewustzijn sprake is, is dit bewustzijn [...] geen hoedanigheid van de tekst, maar van de auteur of de lezer. Het is de auteur of de lezer die zich bewust is van de status, de conventionaliteit, de kunstmatigheid en de taligheid van de tekst. Voor de lezer [...] betekent dit dat hij of zij zich van zichzelf *als lezer* bewust is. (p. 38)

Zelfbewustzijn staat in Mulders studie tegenover het concept werkelijkheidsillusie. De werkelijkheidsillusie ontstaat doordat de lezer ‘vergeet’ dat hij aan het lezen is. Hij leeft zich zodanig in in de werkelijkheid die in het boek gecreëerd is, dat hij zich van zichzelf als lezer niet bewust is. Zelfbewustzijn gaat dus volgens Mulder ook onvermijdelijk gepaard met ‘illusieverstoring’.

Zelfverwijzing speelt een belangrijke rol in deze illusieverstoring. Wanneer de literaire procédés die we in 2.3.1 hebben toegelicht, herkend worden door de lezer wordt hij er immers op attent gemaakt dat hij *een tekst* aan het lezen is.¹ Als er door zelfverwijzingen bij de lezer *geen* zelfbewustzijn wordt gecreëerd, missen die meestal hun effect. De leeservaring hoeft daarom niet armer te zijn, maar de lezer mist dan toch een aantal zaken waardoor hij de keuze niet gehad heeft of hij het boek op deze of gene manier wil lezen. De vrijheid van interpretatie en van leeshouding schiet er dus bij in wanneer de lezer de zelfverwijzingen niet opmerkt. Vaak zijn die zelfverwijzingen echter zo opvallend, dat de lezer er niet naast *kán* lezen.

In dit onderzoek zullen we oog hebben voor de reflexieve uitspraken van de verteller en de personages. We gaan ervan uit dat dit voor de lezer automatisch gepaard gaat met zelfbewustzijn, en met illusieverstoring. Maar soms lonkt ook de werkelijkheidsillusie, en Uphoffs werk laat ruimte voor zowel een illusieverstorende als een werkelijkheidsillusie in stand houdende lezing. We zullen balanceren tussen een realistische leeshouding (werkelijkheidsillusie) en een postmoderne (illusieverstorende) leeshouding. In HOOFDSTUK 6 zal dit het duidelijkst naar voor komen. Bij de analyse van drie sprookjes die Uphoff geschreven heeft, kunnen we zowel vertrekken van een realistische als van een postmoderne leeshouding.

¹ Dat deze procédés herkend worden door de lezer, wil niet noodzakelijk zeggen dat hij die ook kan benoemen. Vaak wordt de lezer zich alleen bewust van het talige karakter van het werk, en van de problematische verhouding met de/een werkelijkheid of met meerdere werkelijkheden.

In HOOFDSTUK 5 zullen we zien dat de manier waarop Bettelheim en Schuurman sprookjes interpreteren, vooral met een realistische (symbolische) leeshouding gepaard gaat. Wanneer we echter Uphoffs sprookjes bestuderen, hebben we vooral oog voor de doorbrekingen van een aantal genreconventies van dit sprookje. Deze doorbrekingen en de reflexieve uitspraken in Uphoffs sprookjes zetten de lezer vermoedelijk vooral aan tot een postmoderne leeshouding. Deze twee leeshoudingen bespreken we uitvoeriger in 2.4.1.3 en 2.5.3. De termen realisme en postmodernisme zullen nu duidelijk afgebakend worden. De invalshoek is die van de relatie tussen taal en werkelijkheid, zoals daar door zelfverwijzingen die het zelfbewustzijn bepalen (reflexiviteit) wordt op gealludeerd.

2.4 Reflexiviteit en realisme

2.4.1 Enkele stereotypes weerlegd

Hoewel reflexiviteit en verwante concepten doorgaans geassocieerd worden met literatuur die (deels) als postmodern gekarakteriseerd wordt, toont Mulder in haar studie aan dat we ook in realistische werken, zoals in bijvoorbeeld Flauberts *Madame Bovary*,¹ heel wat procédés kunnen ontdekken die wijzen op vormen van reflexiviteit. Ze pleit ervoor om (het) realisme niet langer als een louter antimodel te zien waartegen postmoderne literatuur kan worden afgezet. We horen hoe Barthes doorklinkt in haar visie: metataligheid, of reflexiviteit, speelt al meer dan 150 jaar een belangrijke rol. Zelfs in de perioden daarvoor vinden we in sommige teksten al sporen van metataligheid, bijvoorbeeld in Don Quichottes *Cervantes*.² Vervaeck stelt het zelfs nog extremer: “Zowat elke roman die ooit geschreven is bevat metafictionele uitspraken en in die zin past het postmoderne proza in een erg lange literaire traditie.”³

¹ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Utrecht, Veen, 1983.

² De metataligheid zien we hier vooral als de vele intertekstuele verwijzingen in dit werk. Voor een Nederlandstalige uitgave van dit werk: Cervantes, *De avonturen van Don Quichote*, Amsterdam, Bilthoven/Antwerpen, H. Nelissen/T Groeit, 1951.

³ Bart Vervaeck, *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*, Brussel/Nijmegen, VUBPRESS/uitgeverij Vantilt, 1999, p. 135-136.

Reflexiviteit is, zoals we in 2.5 zullen zien, zeer aanwezig in postmoderne literatuur, maar de reflexieve elementen die we in realistische werken kunnen vinden, zijn niet zo schaars als we op basis van de stereotiepe typering van realisme én postmodernisme zouden verwachten. Mulder vat in haar conclusie samen hoe drie stereotypes met betrekking tot realisme kunnen worden weerlegd. Hieronder presenteren we deze in vogelvlucht, en geven we er wat commentaar bij dat van belang zal zijn bij de begripsafbakening van realisme en postmodernisme.

2.4.1.1 Stereotype 1

Het eerste stereotype, “*Realisten zijn in epistemologisch opzicht naïef*” (p. 230) wordt door Mulder weerlegd door erop te wijzen hoe in de door haar onderzochte werken¹ “[...] *de problematiek van waarneming en interpretatie op verschillende wijzen aan de orde gesteld*” wordt. Ze toont in haar studie aan hoe de intriges in die werken gebaseerd zijn “[...] *op de gespannen relatie tussen de ‘werkelijkheid’ enerzijds en de interpretatie van die werkelijkheid door verschillende personages anderzijds.*” (p. 230) Intriges maken deel uit van de inhoud van een werk. Het is mogelijk dat de intrige op inhoudelijk niveau, en de manier waarop deze intrige wordt weergegeven door de verteller, worden verward. Zoals Mulder het hier verwoordt, vermoeden we dat zij het voornamelijk over de intriges op inhoudelijk niveau heeft.

De grens tussen hoe een intrige wordt verteld, en de intrige zelf, is vaak moeilijk te trekken. Wij gaan er vanuit dat hoe realistischer een werk is, hoe meer de focus wordt gelegd op het inhoudelijk niveau, en hoe minder op de literaire procédés. Hoewel Mulder nu net in haar studie aantoonde dat die literaire procédés met betrekking tot reflexiviteit in de door haar bestudeerde werken ook van cruciaal belang zijn, stellen wij dat deze in mindere mate voorkomen dan in postmoderne werken, of: in werken waarmee voornamelijk een postmoderne leeshouding wordt geassocieerd.

2.4.1.2 Stereotype 2

¹ *Adam Bede* van George Eliot, het “stolperdracht”-proza van Wilhelm Raabe, *Lidewyde* van Conrad Busken Huet en *Madame Bovary* van Gustave Flaubert.

Ook het tweede stereotype, “*Realisten hebben een onbeperkt vertrouwen in de taal als een adequaat, neutraal en transparant representatiemiddel*” (p. 230), gaat volgens Mulder niet op voor de door haar bestudeerde realistische werken, en voor realisme in het algemeen. De relatie tussen taal en werkelijkheid kan ook in een overwegend realistisch werk worden geproblematiseerd. Wij voegen hier aan toe dat we vermoeden dat die problematisering zich in realistische werken vooral voltrekt op het niveau van de intrige, en dat procédés met betrekking tot reflexiviteit minder worden aangewend om taal en werkelijkheid te problematiseren.

In Mulders casestudies wordt er zowel met literaire procédés als met inhoudelijke elementen reflexiviteit bereikt, maar in de meeste realistische werken denken wij dus dat de problematisering van taal en werkelijkheid op het niveau van de intrige meer voorkomt.¹ In eerder postmoderne werken daarentegen, wordt er met behulp van literaire procédés een vorm van reflexiviteit bereikt die aan de hand van puur inhoudelijke elementen *niet* bereikt zou kunnen worden.² Vereenvoudigd kunnen we stellen: hoe meer literaire procédés die reflexiviteit bewerkstelligen in een werk, hoe postmoderner het is. Of andersom: hoe minder literaire procédés die reflexiviteit bewerkstelligen, hoe realistischer een werk is.

Hoewel Barthes, terecht denken wij, stelt dat de literatuur sinds 1850 een (meta)talige aangelegenheid is, kan de literatuur vanaf die periode niet onder één grote (metatalige!) noemer gevat worden. Het criterium waarop wij ons baseren om een mogelijk onderscheid te maken tussen realistische en postmoderne literatuur, is dus het aantal literaire procédés dat reflexiviteit bewerkstelligt, en de frequentie waarmee die worden aangewend in een werk.

2.4.1.3 Stereotype 3

Het derde stereotype, “*Realistische teksten appelleren aan een passieve lezer doordat zij het conventionele karakter van de werkelijkheidsweergave verhullen*”, (p. 231) vecht Mulder aan door erop te wijzen dat de vertellers in drie van de door

¹ We merken hierbij op dat de verschuiving in literatuur van minder naar meer reflexiviteit zich ook laat voelen in realistische literatuur, maar dan dus vooral op het niveau van de intrige.

² Met ‘puur inhoudelijke elementen’ wordt bedoeld: elementen die aan de intrige, dus aan de afwikkeling van de plot, gebonden zijn.

haar beschreven werken, de lezer aanzetten tot metaliteraire reflectie. Ze stelt ook dat bijvoorbeeld de ironische omkeringstrategie bij Flaubert heel wat van de lezer vraagt. Ook wij zijn van mening dat het verkeerd is om te stellen dat een bepaald literair genre een bepaald type lezer (actief, passief, of iets daartussenin) aan zich zou binden. Uiteraard worden bepaalde genres meer gewaardeerd door een bepaald lezerspubliek, maar dit wil niet zeggen dat een werk al in zich draagt welke lezers het zal bereiken, en zeker niet welke leeshouding die lezers zullen aannemen.

Door een minder voor de hand liggende leeshouding aan te nemen, kan het werk een meerwaarde krijgen. Dit heeft Mulder immers ook geïllustreerd in haar studie: ze past ‘typisch postmoderne’ procédés met betrekking tot reflexiviteit toe op werken die meestal volgens de realistische leesconventies worden gelezen. In een studie van van Alphen wordt eveneens duidelijk gemaakt hoe verhelderend verschillende leeshoudingen bij eenzelfde werk kunnen zijn.¹ Ook wij zullen bij ons onderzoek over Uphoffs werk af en toe van leeshouding switchen, zodat we een zo goed mogelijk inzicht krijgen in hoe taal en werkelijkheid geproblematiseerd worden in haar proza.

2.4.2 Drie indicatoren om realisme te herkennen

We vertrekken vanuit de drie bovenstaande stereotypes en de opmerkingen die we daarbij gemaakt hebben om een aantal krijtlijnen van realisme uit te tekenen die voor ons onderzoek van belang zijn. We houden daarbij de voorzichtigheid die geboden is bij het vastleggen van categorieën aan de hand van een aantal karakteristieken indachtig, zoals we in 2.1.2 gezegd hebben.

Ten eerste vinden we in realistische werken wel degelijk signalen die wijzen op een epistemologische twijfel. Maar typerend voor realisme is dat we die signalen vooral op inhoudelijk niveau terugvinden, dus binnen het verhaal zelf,

¹ Ernst van Alphen, *Bij wijze van lezen. Verleiding en verzet van Willem Brakmans lezer*, Muiderberg, Dick Coutinho, 1988.

bijvoorbeeld in uitspraken van personages met betrekking tot de intrige. Er wordt dus niet buiten de grenzen van het verhaal getreden en de zelfverwijzingen die er zijn, maken deel uit van de intrige. Wij gaan er vanuit dat er in veel realistische werken wel degelijk heel wat zelfverwijzingen kunnen zijn die het verhaal zelf ontstijgen. Maar hoe minder dat het geval is, hoe realistischer het werk is, of: hoe meer de epistemologische twijfel aan de verhaalintrige zelf gebonden is, hoe realistischer het werk is.¹ Dit is een *eerste indicator*.

Hetzelfde gaat op voor een *tweede indicator* die we formuleren om een realistische tekst te herkennen. Hier gaat het niet om de epistemologische twijfel, maar om de reflectie over de relatie tussen taal en werkelijkheid. Die reflectie gebeurt ook vooral op het niveau van de intrige, en hoe realistischer een werk is, hoe minder verwijzingen we vinden die verder gaan dan de verhaallijn zelf.² Hoe realistischer een tekst is, hoe minder literaire procédés we zullen herkennen die te maken hebben met reflexiviteit.

De *derde indicator* houdt verband met de leeshouding. Net zoals Mulder stellen we dat een realistische tekst niet noodzakelijk een passieve lezer aan zich bindt. Wij denken wel dat een lezer bewust een leeshouding kan aannemen die reflexiviteit *niet* vooropstelt. De leeshouding is meer afhankelijk van de lezer zelf dan van de tekst, en wanneer we een werk op een realistische manier willen lezen, dan zullen we minder op zoek gaan naar metatalige en metaliteraire verwijzingen die verder gaan dan de grenzen van de verhaalintrige.³

In Mulders studie zien we hoe realisme vaak als een antimodel wordt gebruikt door verdedigers van postmoderne teksten. Als we een aantal indicatoren zouden willen geven om een postmoderne tekst te herkennen, dan zou het misschien

¹ Een werk kan op grond hiervan juist als *niet* realistisch gezien worden, omdat de illusie in stand gehouden wordt dat de lezer naar de werkelijkheid 'kijkt'. Hij vergeet dan dat hij aan het lezen is, want het niveau van de intrige zelf wordt niet ontstegen, waardoor de lezer meegezogen wordt in die intrige. Voor de afbakening van ons realismebegrip, laten we dit echter buiten beschouwing. Deze overweging zal wel een plaats krijgen in de afbakening van het begrip 'postmodernisme'.

² Onder 'de verhaallijn' verstaan we hier de afwikkeling van de plot(s) waardoor het verhaal gestuurd wordt. Zogenaamde plotloze verhalen laten we hier buiten beschouwing, ze zijn immers van gering belang voor dit onderzoek.

³ 'Metatalige en metaliteraire verwijzingen' zouden hier net zo goed kunnen worden vervangen door 'zelfverwijzingen'.

volstaan om de drie bovenstaande gewoon om te keren: hoe meer over de epistemologische twijfel en over het verband tussen taal en werkelijkheid wordt gereflecteerd aan de hand van de literaire procédés die reflexiviteit bewerkstelligen, hoe postmoderner een tekst is. De lezer hanteert dan ook de postmoderne leesconventies, voor zover die al als een systematische leeshouding kunnen gelden. Maar realisme en postmodernisme staan *niet* zo lijnrecht tegenover elkaar, en het één kan niet zomaar gereduceerd worden tot een antimodel voor het ander. Vanuit deze spanning tussen realisme en postmodernisme vertrekken we om de indicatoren, die we daarnet formuleerden om een postmoderne tekst te herkennen en die de omkering waren van die voor realisme, verder uit te werken.

2.5 Reflexiviteit en postmodernisme

2.5.1 Epistemologische twijfel: modernisme en postmodernisme

Roland Barthes had het in *De nulgraad van het schrijven* nog niet over postmodernisme. Toch vernoemt hij in zijn pogingen om de moderne schrijftuur te karakteriseren al enkele elementen, zoals bijvoorbeeld het belang van metataligheid, die vandaag de dag stevast met postmodernisme worden geassocieerd.¹ Het is onmogelijk modernisme en postmodernisme op zich, én in verhouding tot elkaar, op een systematische manier te bespreken. We sluiten hier aan bij Lyotard, die stelt dat:

[...] noch de moderniteit, noch de zogeheten postmoderniteit geïdentificeerd en gedefinieerd kunnen worden als duidelijk afgebakende historische entiteiten, waarvan de tweede altijd 'na' de eerste zou komen. Integendeel, het postmoderne ligt al in het moderne besloten, vanwege het feit dat de moderniteit, de moderne temporaliteit, een impuls in zich bergt om zichzelf naar een andere toestand te overschrijden.²

¹ Meer specifiek heeft Barthes het over de 'de moderne schrijftuur', en niet zozeer over 'modernisme' als een literaire stroming. Om de helderheid in dit deel te bewaren wanneer we Barthes' opvattingen koppelen aan die van Lyotard, maken we daar even abstractie van.

² Jean-François Lyotard, *Het onmenselijke. Causerieën over de tijd*, Kampen, Kok Agora, 1992, p. 39 (Dit is een vertaling door Ineke van der Burg, Frans van Peperstraten en Henk van der Waal, naar Jean-François Lyotard, *L'inhumaine; Causeries sur le temps*, Parijs, Éditions Galilé, 1988)

Rond 1850 situeert Barthes het begin van een periode waarin de werkelijkheid niet langer vrijblijvend in literatuur kan worden weergegeven. De (meta)taligheid komt tussen de taal in literatuur en de werkelijkheid in te staan. De taal is niet langer een instrument dat tot meer kennis van de werkelijkheid zou leiden. Lyotard radicaliseert dit, en geeft goed weer hoe deze tendens verder geëvolueerd is:

Onder het algemene verzoek om verslapping en luwte horen we het gemompel van het verlangen naar een nieuw begin van de terreur, naar de voltooiing van het fantasma de werkelijkheid te omvatten. Het antwoord is: oorlog aan het geheel, we moeten getuigen van het onpresenteerbare, de verschillen verscherpen, de eer van de naam redden.¹

Wanneer iets onpresenteerbaar is, vloeit dit volgens ons voort uit een gebrek aan kennis van *hoe* we sommige dingen kunnen presenteren; of nog extremer: hebben we geen of te weinig kennis van datgene wat we zouden willen presenteren of tonen. We kunnen dus zowel te weinig of geen kennis bezitten van het te presenteren ding én over de manier waarop het te presenteren is. Maar hoe kunnen we iets presenteren waar we geen of weinig kennis van hebben, en waarvan ons nauwelijks of geen manier om te presenteren van bekend is? Datgene waar we geen of weinig kennis van hebben schijnt dan iets te zijn waarvan we het bestaan op een gevoelsmatige manier registreren. En waarvan we op een gevoelsmatige manier beseffen dat het de moeite waard kan zijn om het te presenteren. Misschien is het iets dat we in wezen niet kunnen kennen, en dus ook niet presenteren.

Epistemologische twijfel wordt hier verbonden met de onmogelijkheid om de dingen te presenteren vanwege het gebrek aan kennis van de dingen zelf en van de manier waarop ze gepresenteerd kunnen worden. Toch houdt dit niet in dat er niets meer kan gezegd worden. Lyotard geeft een mogelijke manier om hiermee om te gaan:

Het postmoderne zou dat zijn wat in het moderne verwijst naar het onpresenteerbare in de presentatie zelf; wat zich de troost van de goede vormen,

¹ Idem, *Het postmoderne uitgelegd aan onze kinderen*, Kampen, Kok Agora, 1987, p. 24-25. (Dit is een vertaling door Cécile Janssen en Dick Veerman, naar Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants; Correspondance 1982-1985*, Parijs, Éditions Galilé, 1986)

de consensus van een smaak waardoor de nostalgie van het onmogelijke gemeenschappelijk ervaren kan worden, ontzegt; wat zoekt naar nieuwe presentaties, niet om daar van te genieten, maar om het gevoel voor het bestaan van het onpresenteerbare te scherpen. Een postmoderne kunstenaar of schrijver verkeert in de situatie van een filosoof: de tekst die hij schrijft, het werk dat hij voltooit zijn niet in principe onderworpen aan al vaststaande regels, en kunnen niet beoordeeld worden door middel van een bepalend oordeel, door op die tekst of op dat werk bekende categorieën toe te passen. Naar deze regels en deze categorieën zijn het werk of de tekst op zoek. De kunstenaar en de schrijver werken dus zonder regels, en om de regels vast te leggen van wat *gemaakt zal zijn*. Vandaar dat het werk en de tekst de eigenschappen van een gebeurtenis [Ereignis] hebben, vandaar ook dat zij altijd te laat komen voor hun maker, of, wat op hetzelfde neer komt, dat er altijd te vroeg aan begonnen wordt. *Postmodern* zou opgevat moeten worden volgens de paradox van het futurum exactum (*post-modo*).

Het lijkt mij dat het essay (Montaigne) postmodern is, en het fragment (*Athaeneum*) modern.

Tenslotte moet het duidelijk zijn dat het niet aan ons is *werkelijkheid te verschaffen*, maar toespelingen op het denkbare dat niet gepresenteerd kan worden, te bedenken.¹

Lyotard signaleert hier ook een belangrijke koppeling tussen modernisme en postmodernisme. In postmoderne teksten wordt er vooral *geprobeerd* (essay) om het onpresenteerbare te benaderen aan de hand van toespelingen, of met een

woord dat ook van belang is in Uphoffs proza: suggesties.² Bij Sybren Polet vinden we een gelijkaardige opvatting: “[...] *literatuur is hooguit een tastende, benaderende weergave in woorden van een bepaalde werkelijkheid middels suggestie ervan.*”³ In modernistische teksten vinden we onder andere afwisselend fragmenten met betrekking tot datgene wat wel nog als kenbaar wordt geacht, en fragmenten die een alternatieve maar onbewijsbare of op zijn minst onsystematische kennis aanbieden.

¹ Idem, ibidem, p. 23-24.

² In Uphoffs proza vinden we heel wat letterlijke uitspraken over taal en werkelijkheid, maar er worden ook veel zaken gesuggereerd. In HOOFDSTUK 9 hebben we het in 9.2.2.3 bijvoorbeeld over een passage in *Koudvuur* waarin er gezegd wordt: “*Het is de tussentijd.*” Daarmee wordt er verwezen naar de literaire werkelijkheid van het sprookje, waarin er een andere tijdsnotie centraal staat. Dit wordt echter slechts gesuggereerd, en “*Het is de tussentijd.*” is uiteraard voor interpretatie vatbaar.

³ Sybren Polet, *Literatuur als werkelijkheid. Maar welke?*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1972, p. 10.

In tegenstelling tot modernistische teksten schijnen de auteur, de verteller én de lezer in postmoderne teksten méér teruggeworpen te zijn op de taal zelf dan op de werkelijkheid, en dit om de volgende reden: een postmoderne tekst schrijven bestaat uit een voortdurende poging te *proberen* het onpresenteerbare te benaderen, terwijl de schrijver van een modernistische tekst fragmenten met blokjes al dan niet aantoonbare kennis creëert. Dit alles gebeurt zowel in modernistische als in postmoderne teksten in taal, en staat in verhouding tot de kenbaarheid van de werkelijkheid. Maar in postmoderne teksten staat *het proberen* uitdrukken of presenteren via taal centraal, en hierin ligt het verschil met modernistische teksten.

We gaan in dit onderzoek onder andere in op de spanning tussen realisme en postmodernisme met betrekking tot taal en werkelijkheid. We laten het modernisme dat deel uitmaakt van de ruime overgangszone tussen realisme en postmodernisme links liggen omdat we de modernistische elementen die van belang zijn in dit onderzoek ook terugvinden in het postmodernisme. De epistemologische twijfel die kenmerkend is voor het postmodernisme is onlosmakelijk verbonden met de opvatting dat de werkelijkheid niet in taal gekend kan worden, en omgekeerd: dat de taal niet méér kan zijn dan een weergave van de werkelijkheid. Of zoals geformuleerd door Vervaeck:

De onvolledige overlapping tussen taal en werkelijkheid omvat twee dimensies. Enerzijds: de taal mag dan als scenario voor de realiteit fungeren, aan de eisen van die taal wordt door de realiteit nooit perfect voldaan. Anderzijds: de taal mag dan de realiteit belichamen, ze kan ze nooit perfect vatten. De taal voldoet niet aan de eisen van de realiteit. Er blijft in de twee gevallen iets onvatbaars [...].¹

Misschien is dat onvatbare een equivalent voor het onpresenteerbare bij Lyotard. Het is duidelijk dat de relatie tussen taal en werkelijkheid de kern vormt, althans volgens de redenering die wij aan de hand van Lyotard hebben opgebouwd, van de epistemologische twijfel die deel uitmaakt van het postmodernisme. We spitsen ons nu toe op die relatie tussen taal en werkelijkheid.

2.5.2 Taal en werkelijkheid

¹ Bart Vervaeck, *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*, Brussel/Nijmegen, VUBPRESS/uitgeverij Vantilt, 1999, p. 95-96.

We zijn dit hoofdstuk begonnen met een belangrijke nuance, die we aan de hand van Barthes hebben geformuleerd. Metataligheid, of ruimer: reflexiviteit, is niet voorbehouden voor postmoderne literatuur. Postmoderne teksten bouwen voort op een veel langere traditie, en dat geldt zeker ook voor reflexiviteit.¹ Eerder zagen we bijvoorbeeld hoe postmodernisme samenhangt met modernisme. Toch lezen we bij Bertens en D'haen dat metafiction vooral met postmodernisme te maken heeft:

Het spreekt vanzelf dat deze opkomst van metafiction samenhangt met de opkomst van het postmodernisme en dat beide onlosmakelijk verbonden zijn met het eigentijdse gevoel dat de relatie tussen literatuur en werkelijkheid problematisch is.²

Waarschijnlijk bedoelen Bertens en D'haen hier dat metafiction in postmoderne literatuur een allesoverheersende rol speelt, in tegenstelling tot in niet postmoderne literatuur. Dit impliceert dat een werk waarin er geen of nauwelijks elementen aanwezig zijn die met reflexiviteit van doen hebben, niet postmodern kan zijn. Postmoderne literatuur kan dan gereduceerd worden tot literatuur waarin reflexiviteit hét onderscheidende criterium is. Reflexiviteit is inderdaad een belangrijk middel om postmoderne literatuur te herkennen, en ook wij kennen dit in ons onderzoek een belangrijke plaats toe. Maar we blijven er ons van bewust dat reflexiviteit ook een belangrijke rol kan spelen in niet postmoderne literatuur, zoals bijvoorbeeld in een aantal realistische teksten, zoals Mulder heeft aangetoond. Bovendien is het volgens ons goed mogelijk dat er literaire werken zijn die een postmodern levensgevoel uitdragen, maar waarin er nauwelijks of weinig reflexiviteit op te merken valt. Een voorbeeld hiervan is misschien het proza van Hermine Landvreugd.³

In dit onderzoek zien we reflexiviteit niet als een criterium voor postmodernisme, maar als een *indicator*. En is de lezer zich bewust van de procédés die reflexiviteit

¹ Zie ook het citaat van Vervaeck in 2.4.1.

² Hans Bertens en Theo D'haen, *Het postmodernisme in de literatuur*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1988, p. 104.

³ 'Een postmodern levensgevoel' is een zeer vage omschrijving, en kan dus op heel wat manieren ingevuld worden. Wij geven hier als voorbeeld het proza van Hermine Landvreugd. Een aantal elementen dat volgens ons op een postmodern levensgevoel in haar werk wijzen, zijn bijvoorbeeld de doorgedreven mate van individuele vrijheid, waardoor de personages 'slachtoffer' worden van hun eigen gedrag dat niet meer door keuzes wordt bepaald, maar door impulsen waaraan door gebrek aan normen wordt toegegeven.

bewerkstelligen, en komen deze procédés heel frequent voor waardoor de intrige zelf niet centraal staat, maar op gelijke voet staat met of zelfs minder belangrijk is dan reflexiviteit, dan kunnen we een werk op dit vlak postmodern noemen. De lezer speelt hier dus een cruciale rol in, of om het met Barthes te zeggen: hij schrijft de tekst opnieuw wanneer hij leest.¹

Ook Vervaeck ziet in *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman* metafiction als een indicator, hoewel hij dat niet met zoveel woorden zegt. Hij onderscheidt postmoderne metafiction van niet postmoderne metafiction door het eerste te verbinden met dechiffreering:²

[...] de geproblematiseerde domeinen (zoals fictie en realiteit) worden zozeer op elkaar betrokken dat ze hun eigenheid en hun afzonderlijke bestaan verliezen. Dat gebeurt door de metaforische verbindingen tussen die domeinen letterlijk te nemen. (p. 136)

Om de postmoderne benadering van taal en werkelijkheid in Uphoffs werk op te merken, is het belangrijk dat de lezer weet heeft van de postmoderne leesconventies.

2.5.3 Een postmoderne leeshouding

Van Alphen weerlegt in zijn studie *Bij wijze van lezen. Verleiding en verzet van Willem Brakmans lezer* de stelling van Docherty en MacCabe dat het lezen van een postmoderne tekst noodzakelijk een grotere interpretatieve vrijheid met zich meebrengt.³ Volgens van Alphen bestaat die vrijheid alleen als de lezer nog niet

¹ Een eerder postmoderne tekst kan gekoppeld worden aan de *textes scriptibles*, een meer realistische tekst aan de *textes lisibles*. We gaan hier niet in op het onderscheid tussen *textes scriptibles* en *lisibles*, maar we wijzen er wel op dat het abstracties zijn van groepen van teksten, en dat er vooral mengvormen zullen voorkomen. Verder vermelden we nog dat de *textes scriptibles* met een actieve leeshouding en de *textes lisibles* met een passieve leeshouding worden geassocieerd. Dit wordt door Mulder in *Literatuur en reflexiviteit: een realistisch perspectief* aangevochten, zie 2.5.3.

² In de lijst van begrippen die we achteraan *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman* vinden, wordt dechiffreering als volgt uitgelegd: “Het gebruik van een schijnbaar centraal symbool dat met zo veel uiteenlopende betekenissen beladen wordt dat het uiteindelijk geen enkele vaste kern meer heeft. Het wordt uitgezaaid over de hele tekst. De term duidt de postmoderne tegenhanger aan van de ontcijfering, die *chiffres* als vaste steunpunten gebruikt om de tekst te verhelderen.” (p. 203)

³ Ernst van Alphen, *Bij wijze van lezen. Verleiding en verzet van Willem Brakmans lezer*, Muiderberg, Dick Coutinho, 1988.

vertrouwd is met de postmoderne leesconventies. De lezer die postmoderne leesconventies hanteert heeft dus *niet noodzakelijk* een grotere interpretatieve vrijheid dan de lezer die realistische leesconventies hanteert. Een aantal postmoderne leesconventies opsommen, ligt niet binnen het bestek van dit onderzoek. We vestigen wel de aandacht op één postmoderne leesconventie. Die hangt nauw samen met de relatie tussen taal en werkelijkheid, zoals we die in 2.5.2 besproken hebben.

De lezer is er zich van bewust dat hij aan het lezen is. Daarom hoeft hij nog niet de intrige links te laten liggen, maar hij beseft dat de intrige geconstrueerd is, geboetseerd met taal. Dit is een postmoderne leesconventie, maar deze kan net zo goed gehanteerd worden bij het lezen van een tekst die vooral realistische eigenschappen heeft. Dan draagt de tekst veel minder de eigenschappen in zich die de lezer in de richting van een postmoderne leeshouding sturen. Als de lezer een andere leeshouding hanteert dan de leeshouding waarin de tekst hem stuurt, dan is dat, volgens van Alphen, een *tekstonafhankelijke* leeswijze. Laat de lezer zich wel meer leiden door de tekst, dan is er volgens van Alphen sprake van een *tekstafhankelijke* leeswijze.

In één tekst kan de lezer zowel in de richting van een postmoderne als in de richting van een realistische leeshouding gestuurd worden. Wanneer de lezer besluit om een *tekstafhankelijke* leeswijze te hanteren, dan kan hij bij deze tekst niet consequent één leeshouding aanhouden. Telkens van leeshouding switchen kan een verrijking zijn, maar het kan even verrijkend zijn om de beide leeshoudingen tegelijk te hanteren.

Bertens en D'haen onderscheiden in *Het postmodernisme in de literatuur* twee categorieën metafictionele teksten.¹ Ten eerste zijn er de teksten die “[...] *zich zeer nadrukkelijk als een in zichzelf compleet alternatief voor de werkelijke wereld presenteren.*” (p. 106) Hierbij zijn er nog nauwelijks realistische elementen die in de tekst besloten liggen en de lezer in de richting van een realistische leeshouding kunnen sturen. Ten tweede zijn er teksten waarin we die

¹ Hans Bertens en Theo D'haen. *Het postmodernisme in de literatuur*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1988.

realistische elementen wél nog vinden. Die worden dan gecombineerd met elementen die ook een postmoderne leeshouding stimuleren:

Deze teksten bouwen wel degelijk een ‘geloofwaardige’ fictionele wereld op, maar met het doel de lezer met de aard en functie van die wereld te confronteren. Zulke teksten creëren met behulp van realistische conventies een vertrouwde achtergrond en confronteren de lezer dan met anomalieën die de kunstmatigheid van die vertrouwde achtergrond beklemtonen en die de aandacht van de lezer richten op de fictionaliteit van zowel datgene wat hem vertrouwd voorkomt als van datgene wat het vertrouwde ondermijnt. (p. 108)

Ook in Uphoffs proza wordt er vaak van een gelijkaardige ‘geloofwaardige’ fictionele wereld vertrokken. Deze ‘geloofwaardige’ wereld wordt dan doorspekt met elementen die de lezer, als hij/zij dat wenst, aanzet tot een reflectie over de relatie tussen taal en werkelijkheid.

2.5.4 Drie indicatoren om postmodernisme te herkennen

Een *eerste indicator* houdt verband met de epistemologische twijfel die, ondanks de bewijzen die door Mulder zijn aangevoerd dat die ook in realistische werken te vinden is, cruciaal is in postmoderne teksten. Die epistemologische twijfel is geen noodzakelijk element in een postmodern werk, maar we kunnen het wel als een belangrijk herkenningmiddel zien van postmodernisme. We kunnen die epistemologische twijfel niet los zien van de problematische verhouding tussen taal en werkelijkheid.

We hebben er in dit onderzoek voor gekozen om taal en werkelijkheid te benaderen aan de hand van metafiction, reflexiviteit. Die reflexiviteit vormt de tweede indicator om uit te maken of het werk in een bepaalde mate postmodern is. Reflexiviteit verbinden we in navolging van Vervaeck met dechiffreering, omdat het postmoderne domein anders te uitgebreid is.

Een *derde indicator* is in tegenstelling tot de twee eerste geen tekstinherent gegeven, maar heeft te maken met de lezer. De lezer moet de postmoderne leesconventies hanteren om de epistemologische twijfel, de problematisering van taal en werkelijkheid aan de hand van onder andere reflexiviteit en de koppeling

daartussen te herkennen.¹ Is hij niet met deze leesconventies vertrouwd, dan is de lezing niet noodzakelijk armer, maar dan kan hij/zij niet de keuze maken of hij deze leeshouding al dan niet wil aannemen. Bovendien wordt hij/zij dan vermoedelijk minder aangezet tot een reflectie over datgene wat centraal staat in dit onderzoek: de relatie tussen taal en werkelijkheid in literatuur.

2.6 Conclusies

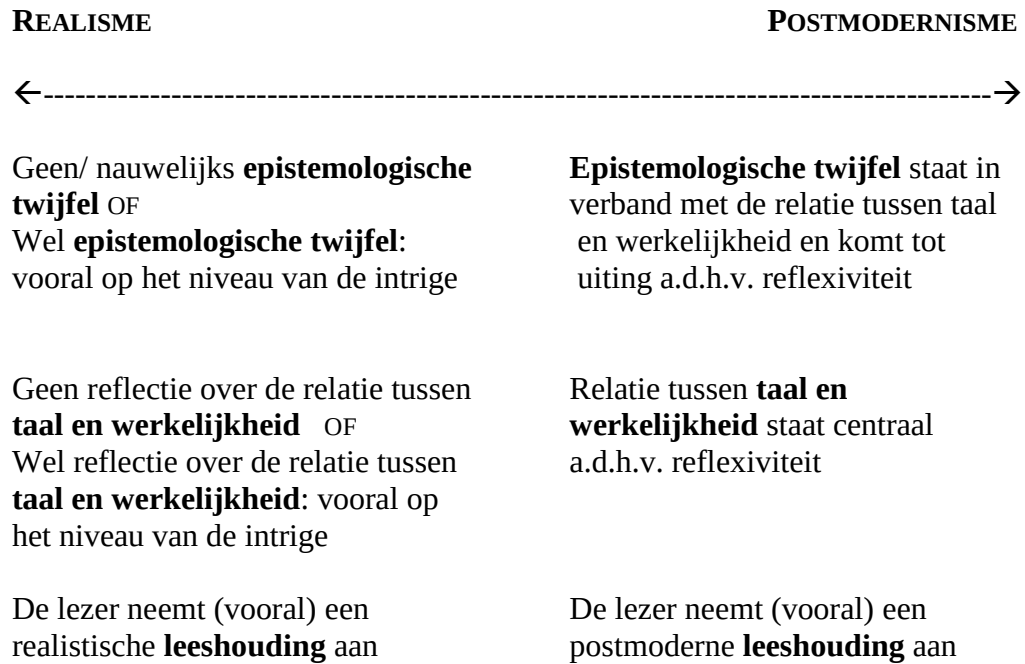
We zijn dit hoofdstuk begonnen met een belangrijke nuancerings. Ten eerste is het (meta)talige in de literatuur niet voorbehouden voor het postmodernisme, maar is de hele literatuur, zoals Barthes het stelt, sinds 1850 “[...] *een problematiek van de taal* [...]”² Ten tweede is de begripsafbakening van een aantal literaire stromingen, of categorieën nooit vrijblijvend. Deze begripsafbakening is niet sluitend, en staat vooral ten dienste van de werkbaarheid van de termen in dit onderzoek. We hebben ons geconcentreerd op de afbakening van de termen realisme en postmodernisme, omdat dit de twee polen zullen zijn waartussen we ons gaan bewegen wanneer we het over taal en werkelijkheid in Uphoffs proza hebben.

Om die relatie tussen taal en werkelijkheid te bestuderen hebben we ons toegespitst op reflexiviteit. Zelfverwijzingen zijn elementen die in de tekst zelf naar die tekst, of naar taal en/of fictie in het algemeen, verwijzen. Daardoor wordt er een zelfbewustzijn bij de lezer gecreëerd. Zelfverwijzingen en zelfbewustzijn zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden en vormen samen reflexiviteit. Een veel gebruikt ‘synoniem’ voor de zelfverwijzingen is metafiction. Met reflexiviteit als uitgangspunt hebben we vervolgens de begrippen realisme en postmodernisme afgebakend.

¹ We hebben gezien dat de epistemologische twijfel, de problematisering van taal en werkelijkheid aan de hand van onder andere reflexiviteit en de koppeling daartussen, ook in ‘realistische’ teksten van belang kan zijn, maar wel in mindere mate dan bij ‘postmoderne’ teksten.

² Roland Barthes, *De nulgraad van het schrijven. Gevolgd door Inleiding in de semiologie*, Amsterdam, Meulenhoff, 1982 (1953, 1964), p. 10.

Epistemologische twijfel, de relatie tussen taal en werkelijkheid en de leeshouding vormden de basis om drie indicatoren voor respectievelijk realisme en postmodernisme te formuleren. In het onderstaande schema dat opgevat is als een continuüm, of als een schaal van realistisch tot postmodern, geven we vereenvoudigd weer wat die indicatoren zijn:



Het bovenstaande schema is de vereenvoudigde vorm van de rode draad die door dit onderzoek loopt. We zullen het niet altijd expliciet hebben over realisme en postmodernisme, maar we zullen wel met opvattingen in verband met taal en werkelijkheid te maken krijgen die eerder bij realisme dan bij postmodernisme aansluiten en omgekeerd. Het zal zeer verhelderend blijken om de begrippen zoals wij ze afgebakend hebben in het achterhoofd te houden om de vaststellingen in dit onderzoek te duiden. In het volgende hoofdstuk analyseren we bijvoorbeeld een aantal teksten van Manon Uphoff vanuit een poëtische invalshoek. In één tekst wordt Roland Barthes geciteerd, en dit stuurt onze lezing van die tekst in een postmoderne richting. Bovendien worden we in deze teksten geconfronteerd met epistemologische twijfel en met een diepgaande reflectie over de relatie tussen taal en werkelijkheid. Die reflectie komt tot uiting in de vele reflexieve uitspraken in de teksten.

HOOFDSTUK 3 EEN POËTICA

3.1 Vooraf

3.1.1 Over poëtica

Willen we de relatie tussen taal en werkelijkheid in een literair werk bestuderen, dan betreden we het domein van de poëtica. Bij (een) poëtica denken we onder andere aan de ideeën van de schrijver over zijn/haar literair werk, en hoe we die weerspiegeld zien in het werk. De relatie tussen taal en werkelijkheid is hierbij cruciaal. Wil de schrijver iets zeggen over (gebeurtenissen of zaken in) de werkelijkheid, een alternatieve werkelijkheid in woorden bieden, wil hij de werkelijkheid getrouw weergeven,... ?

Dit zijn poëtische vragen die zowel de schrijver als de lezer van een literair werk zich kan stellen. Hoe en waarom een schrijver de taal aanwendt op een voor literatuur specifieke manier, is een vraag waarop er heel wat mogelijke antwoorden zijn. De waarom-vraag laten we in dit onderzoek buiten beschouwing, want we concentreren ons op de relatie tussen taal en werkelijkheid zoals die door de personages en de verteller wordt geschetst in het proza van Uphoff, en niet volgens de schrijfster zélf. We zullen het wel over de schrijver hebben, maar dit is dan veeleer een abstractum dan een concrete schrijver. Telkens we in dit hoofdstuk iets zeggen over de schrijver, gaat het dus om ‘iemand’ die de zender is in een communicatieproces doordat hij/zij een literair werk schrijft. Dat geldt ook wanneer we het over de lezer hebben, die is dan ‘iemand’ die de ontvanger is in dat communicatieproces. In HOOFDSTUK 5 tot en met 9 daarentegen, verstaan we de lezer als een concrete persoon die een actieve rol heeft wanneer hij leest.

Op de vraag hoe de schrijver taal gebruikt zodat ze literair wordt, geven we kort een mogelijk antwoord. Van daaruit zullen we dan vertrekken om te onderzoeken hoe de schrijver, de verteller, en via die verteller ook de personages, reflecteert/reflecteren over taal en werkelijkheid in literatuur. De vraag hoe een schrijver taal bewerkt tot ze literair is, kan worden beantwoord door (de) taal in literatuur een speciale functie toe te kennen die ze in niet-literaire teksten *niet* heeft. Roman Jakobson noemt dit de poëtische functie van taal. Bernhard F. Scholz licht die functie als volgt toe:

Voortbouwend op het door Karl Bühler al in de jaren dertig voorgestelde ‘organonmodel’ van taal kwam Jakobson uiteindelijk terecht bij een model van literaire communicatie dat gekenmerkt werd door de aanwezigheid van een geheimzinnige, nooit eerder geïdentificeerde functie van literaire kunstwerken: het literaire kunstwerk verwijst als zodanig naar zichzelf. Kenmerkend voor deze functie is dat ze, als ze in een bepaalde tekst aanwezig is, op de structuur van de boodschap als zodanig attent maakt, en dat ze in teksten die tot de poëzie gerekend worden bijzonder duidelijk aanwezig is. Jakobson zou deze functie ‘zelf-referentieel’ hebben kunnen noemen.¹

¹ Bernhard F. Scholz, “Poëtica”, in *Sleutelwoorden. Kernbegrippen uit de hedendaagse literatuurwetenschap*, Will van Peer en Katinka Dijkstra (red.), Leuven/Apeldoorn, Garant, 1991, p.131.

Wat volgens Jakobson eigen is aan de taal in poëzie, en ook in literatuur, is dat ze naar zichzelf kan verwijzen.¹ Scholz maakt daarom gewag van een zelfreferentiële functie. Wij leiden daaruit af dat de poëtische functie zich manifesteert onder de vorm van zelfverwijzingen, zoals we die in HOOFDSTUK 2, steunend op Mulders *Reflexiviteit: een realistisch perspectief*,² hebben voorgesteld. We hebben gezien dat de zelfverwijzingen gebonden zijn aan de *tekst*. Roman Jakobson had als structuralist vooral oog voor de tekst zelf, en besteedde minder aandacht aan de lezer.

Een voordeel van Jakobsons tekstgerichte benadering is dat alle zelfverwijzingen losgekoppeld kunnen worden van de schrijver, en alleen hun betekenis en belang ontleenen aan de tekst zelf waarin we ze terugvinden. Ook wij zullen ons daarop concentreren, en niet stilstaan bij de bedoelingen en opvattingen van de schrijfster als een concrete persoon. Wel zullen de zelfverwijzingen ‘aangevuld’ worden met verdere mogelijke reflecties over taal en werkelijkheid door de *lezer* die tot stand komen wanneer het zelfbewustzijn van die lezer wordt aangescherpt door de zelfverwijzingen. Dat zelfbewustzijn is immers, aldus Mulder, onlosmakelijk verbonden met de zelfverwijzingen. We vinden in vrijwel elk prozawerk van Manon Uphoff zelfverwijzingen die het zelfbewustzijn van de lezer kunnen aanscherpen. Deze zelfverwijzingen zullen de lezer, indien hij deze zelfverwijzingen als zodanig herkent althans, dan ook meestal aanzetten tot een reflectie over de relatie tussen taal en werkelijkheid.

3.1.2 Over taal en werkelijkheid

Voor we van start gaan met die reflectie, is het van belang dat we er ons van bewust zijn dat de concepten ‘taal’ en ‘werkelijkheid’ heel wat invullingen kunnen krijgen, dit zullen we ook zien bij Uphoff. We gaan ervan uit dat ‘taal’ en ‘werkelijkheid’ overkoepelende categorieën zijn. Tot taal behoren bijvoorbeeld de

¹ Wij merken hierbij op dat er meerdere zaken kunnen zijn die eigen zijn aan literatuur, of met andere woorden: literaire taal kan nog op andere manieren van niet-literaire taal worden onderscheiden. Bovendien zij wij van mening dat zelfreferentialiteit ook teruggevonden kan worden in niet-literair taalgebruik. Binnen dit onderzoek maken we hier abstractie van, om de helderheid van de redenering te bewaren.

² Hanneke Mulder, *Literatuur en reflexiviteit: een realistisch perspectief*, Leuven/Apeldoorn, Garant, 1992.

literaire taal, de taal om dingen te benoemen enz... Ludwig Wittgenstein stelt in zijn *Philosophische Untersuchungen*¹ dat taal uit verschillende taalspelen bestaat, zoals bijvoorbeeld een verhaal verzinnen, toneelspelen, vertalen,... Wij leiden daar uit af dat taal de/een overkoepelende categorie is waaronder de taalspelen vallen. Binnen die categorie is er een dynamiek tussen de verschillende taalspelen, en daaruit volgt dat taal niet een statisch iets is, maar wel dynamisch. Ook 'de' werkelijkheid zien we als een veranderlijk iets. Het verstrijken van tijd zorgt ervoor dat de werkelijkheid steeds in beweging is. Bovendien zijn er, zo lezen we bij Sybren Polet,² vele werkelijkheden:

[...] naast de zg. konkrete werkelijkheid van dingen en uiterlijke activiteiten, is er bv. de werkelijkheid van het bewustzijn, de verbeelding, de fantasie; voor sommigen bestaat er een religieuze of mystieke werkelijkheid, er is de werkelijkheid van niet tastbare relaties en die van de gedachtenwerelden van anderen voor zover men die kent; en al deze werkelijkheden leven in het bewustzijn van de mens gelijkwaardig naast elkaar en als zodanig vinden ze ook in de moderne literatuur plaats. (p. 14)

Die werkelijkheden, zo menen wij, vormen samen de werkelijkheid en dragen bij tot de veranderlijkheid ervan, net zoals taal bestaat uit taalspelen en die taalspelen te maken hebben met het dynamische karakter van taal. Wij voegen aan Polets visie toe dat die verschillende werkelijkheden niet alleen leven in het bewustzijn van de mens, maar daar ook vorm krijgen. Niet alleen tijd, maar ook de mens is verantwoordelijk voor de veranderlijkheid van de werkelijkheid. De mens zal zich immers anders gedragen tegenover de werkelijkheid naar gelang van enkele andere werkelijkheden die voor hem van belang zijn. Daardoor oefent hij invloed uit op de werkelijkheid, hij kan veranderingen teweegbrengen. Die veranderingen komen tot stand door de (taal)handelingen van de mens.³

Met deze invullingen van taal en werkelijkheid als basis worden in dit hoofdstuk een aantal passages in twee teksten van Uphoff en twee stukjes uit de bundel *Hij*

¹ Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, Oxford, Blackwell, 2001 (1953), §§ 1-31. (In deze uitgave wordt naast de oorspronkelijke tekst steeds een Engelse vertaling gedrukt, vandaar de titel.)

² Sybren Polet, *Literatuur als werkelijkheid. Maar welke?*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1972.

³ In HOOFDSTUK 8 zullen we zien hoe de personages bijvoorbeeld ingrijpen in de werkelijkheid met de taal van het lichaam, door geweld te plegen op dat lichaam of door rituelen uit te voeren.

*zegt dat ik niet dansen kan*¹ geanalyseerd. We concentreren ons op deze teksten en die stukjes omdat daarin heel expliciet wordt gereflecteerd over de relatie tussen taal en werkelijkheid. Bovendien laten de twee teksten zich goed lezen als een poëticaal geschrift. De bevindingen in dit hoofdstuk zullen bepalend zijn voor onze verdere leeshouding en interpretatiewijze in de volgende hoofdstukken. De eerste tekst, ‘De poëtica van een schrijver’,² verscheen in 2004 in *De Revisor*. De tweede tekst, ‘Brief’,³ verscheen twee jaar later in datzelfde tijdschrift. De stukjes uit *Hij zegt dat ik niet dansen kan* zijn ‘Het eerste woord’ en ‘Woord en daad’.

We staan in 3.2 eerst stil bij ‘De poëtica van een schrijver’ en de twee stukjes uit *Hij zegt dat ik niet dansen kan*. Daarbij gaan we in op de rol van het *proberen* in deze bundel en besteden we aandacht aan hoe het woord met leugenachtigheid wordt geassocieerd in ‘De poëtica van een schrijver’, ‘Het eerste woord’ en ‘Woord en daad’. Daarna maken we in 3.3 een kleine taalfilosofische excursie, opdat we meer inzicht zouden krijgen in de opvattingen over taal en werkelijkheid in de teksten die we in dit hoofdstuk behandelen. Vervolgens concentreren we ons in 3.4 op de beschouwingen over de schrijver en de lezer waarmee we in ‘Brief’ geconfronteerd worden. We hebben het achtereenvolgens over respectievelijk de schrijver, de lezer en de lezer én de schrijver. Tot slot presenteren we in 3.5 onze conclusies. De inzichten daarin zullen ook van belang zijn in de volgende hoofdstukken.

3.2 ‘De poëtica van een schrijver’ en *Hij zegt dat ik niet dansen kan*

In ‘De poëtica van een schrijver’ vinden we een lijstje met ‘Nee’s en Ja’s’ in de literatuur. We zullen er een aantal selecteren en becommentariëren. Dit commentaar zal sterk gestuurd worden door de koppeling van deze Nee’s en Ja’s aan ‘Het eerste woord’ en ‘Woord en daad’ uit *Hij zegt dat ik niet dansen kan*. We concentreren ons op die Nee’s en Ja’s die direct of indirect iets zeggen over de verhouding tussen taal en werkelijkheid in literatuur.

¹ Manon Uphoff, *Hij zegt dat ik niet dansen kan*, Amsterdam, Podium, 2000.

² Manon Uphoff, ‘De poëtica van een schrijver’, in *De Revisor*, jg. 30, nr. 1, 2004, p. 9-19.

³ Manon Uphoff, ‘Brief’, in *De Revisor*, jg. 32, nr. 1-2, 2006, p. 91-97.

3.2.1 *Hij zegt dat ik niet dansen kan: het proberen*

In *Hij zegt dat ik niet dansen kan* vinden we heel wat uitspraken over taal. Die uitspraken manifesteren zich onder de vorm van wat Mulder *commentaar* noemt, zie 2.3.1. Vaak is de reflectie over taal zelfs het centrale thema. Dat de stukjes uit deze bundel door Monica Soeting als essays¹ of door Wim Vogel als mini-essays² gekarakteriseerd worden, houdt een belangrijke implicatie in. We zagen in HOOFDSTUK 2, dat het *proberen* essentieel is in ‘postmoderne’ teksten, zie 2.5.1. De uitspraken in deze bundel kunnen we dan ook interpreteren vanuit een postmoderne invalshoek. In postmoderne opvattingen over taal en werkelijkheid kunnen we met taal niets met zekerheid zeggen over de werkelijkheid. Op het achterplat van *Hij zegt dat ik niet dansen kan* worden de stukjes niet als essays voorgesteld, maar wel als volgt:

Zoals in sprookjes deuren openzwaaien als je de toverspreuk eenmaal gevonden hebt, zo biedt de taal misschien bezweringsformules om vat te krijgen op de werkelijkheid. In deze bundel stukken, ogenschijnlijk losstaand van elkaar, is Manon Uphoff daarnaar op zoek, even eigenzinnig als onderhoudend. Hoe mooi zou het zijn de wereld te vangen in een volmaakt spiegelbeeld. Dat dit een illusie is, mag niet deren: want wat een magische schittering biedt de handvol splinters die de auteur ons hier aanreikt.

De stukjes in *Hij zegt dat ik niet dansen kan* worden hier gepresenteerd als pogingen om bezweringsformules te vinden om met behulp van taal vat te krijgen op de werkelijkheid. Dat het pogingen zijn, brengt ons opnieuw bij het *proberen*, bij een karakterisering als essays. De literatuurcritica en filosofe Stine Jensen stelt echter dat het geen essays zijn, “[...] *daarvoor missen ze een prikkelende stelling of een betogende korte lijn.*”³ Korte verhalen zijn het volgens haar ook niet echt, “[...] *daarvoor zijn de stukken te nadrukkelijk gerelateerd aan de realiteit.*”⁴ Wij zien de stukjes in *Hij zegt dat ik niet dansen kan* ook niet als korte verhalen, maar dit niet omdat ze te nadrukkelijk verbonden zouden zijn met de realiteit. We denken bovendien dat dit geen criterium kán zijn om de stukjes al dan niet als korte verhalen te categoriseren. In hoeverre een tekst verbonden is met de realiteit

¹ Monica Soeting, “De weg terug naar tijd zonder taal”, in *de Volkskrant*, 15 december 2000.

² Wim Vogel, “Het gepassioneerde personage is dit keer Uphoff zelf”, in *Haarlems Dagblad*, 17 november 2000.

³ Stine Jensen, “Een labyrint van open plekken”, in *NRC Handelsblad*, 8 december 2000.

⁴ Idem, *ibidem*.

valt immers moeilijk te controleren. Bovendien is elke tekst min of meer verbonden met de realiteit, en als dit op een erg nadrukkelijke manier gebeurt, dan hoeft het daarom nog niet minder verhalend te zijn.

Volgens ons kunnen we de stukjes niet als verhalen zien omdat we vrijwel nooit een afwikkeling van een/de plot kunnen ontwaren. Bart Keunen koppelt, steunend op Lotman en Ronen, het belang van een/de plot(s) in *Tijd voor een verhaal. Mens-en wereldbeelden in de (populaire) verhaalcultuur*¹ aan zingeving:

In verhalen met een duidelijke plotstructuur [...] geven we aan onze chaotische ervaringsmomenten een richting, een doel, een sequentiële opeenvolging, een probleemstelling en een oplossing, etc.—allemaal termen die in eerste instantie op fictie van toepassing zijn, maar die zeker ook voor levensverhalen bruikbaar zijn. (p. vi)

Stine Jensen heeft wel opgemerkt dat er geen clou is in de stukjes, maar ze heeft dit niet verbonden met de vraag waarom het geen korte verhalen zijn. Ze zegt over ‘Woord en daad’ dat de lezer kan aanvoelen dat er een clou is, maar dat Uphoff deze niet uitlegt. Wij voegen hier aan toe dat het misschien aan de lezer is om die clou ‘uit te leggen’, om met de aangeboden ‘probeersels’ zelf aan de slag te gaan en verder te *proberen*. De stukjes in *Hij zegt dat ik niet dansen kan* kunnen we dan toch beschouwen als essays, in die zin dat het probeersels zijn. In de postmoderne zin zijn er dan in deze essays geen antwoorden te vinden, of: geen clous. Het *proberen* stopt niet bij de grenzen van de tekst, maar wordt door de lezer voortgezet. Of die wél antwoorden zal vinden, is onzeker. Het is volgens ons alvast niet de bedoeling, de bedoeling is het *proberen* zelf. Dat *proberen* kunnen we concreet invullen als het zoeken naar een plot, of naar zin. We komen hier in de volgende hoofdstukken nog op terug.

In *Hij zegt dat ik niet dansen kan* leidt dat *proberen* door de verteller tot een handvol splinters. Het zijn splinters die geconstitueerd zijn uit taal en die stukjes werkelijkheid proberen te vatten. Om de werkelijkheid proberen te vatten en er zin aan te geven met behulp van taal, wordt er over die taal heel wat nagedacht. Dat taal in *Hij zegt dat ik niet dansen kan* in een bepaalde verhouding staat tot de

¹Bart Keunen, *Tijd voor een verhaal. Mens- en wereldbeelden in de (populaire) verhaalcultuur*, Gent, Academia Press, 2005.

werkelijkheid, is zeker, anders zouden de uit taal gemaakte splinters niet gepresenteerd worden als de stukjes van een spiegelbeeld van de werkelijkheid. Over deze verhouding komen we geen zekerheden te weten. Er wordt alleen *geprobeerd* om er iets over te zeggen. Bij dat nadenken over taal betreden we het domein van de taalfilosofie. We zullen opvattingen van Barthes en Davidson koppelen aan de reflectie over taal en werkelijkheid in de teksten van Uphoff die in dit hoofdstuk aan bod komen.

Geen enkele schrijver kan ontsnappen aan een reflectie over het woord, of de taal. Maar niet elke schrijver schrijft ook over die reflectie. In *Hij zegt dat ik niet dansen kan* doet de verteller dat op een directe en opzichtige manier. We beginnen met de bijzondere verhouding van de verteller tot het woord, of tot de taal. Het valt op hoe de verteller optreedt als een leugenaar/manipulator die het woord vooral misbruikt. Dat woorden kunnen misbruikt worden, wil zeggen dat ze niet samenvallen met hun referent of niet passen binnen de talige context en dus nieuwe en andere betekenissen genereren.¹

3.2.2 Het woord en de leugen

In 'Het eerste woord' keert de verteller terug tot het ontstaan van het eerste woord. Op een ludieke manier, en goed beseffend de waarheid erover niet in pacht te hebben, vertelt hij/zij over hoe een man in de oertijd plots 'bizon' zegt. Al gauw kan iedereen met woorden dingen benoemen, en begint het hun te dagen dat ze die dingen ook kunnen bedriegen door ze een andere naam te geven:

Het is zelfs mogelijk (dit is een verbijsterende ontdekking) om het voortaan *zonder* de dingen over de dingen te hebben (niet te geloven: je kan ze zelfs bedriegen, dan geef je ze gewoon de naam van iets of iemand anders: waarom niet? De dingen zijn stom, ze weten er niets van en ze zullen het ook niet te weten komen). (p. 17)

¹ Of woorden al dan niet samenvallen met hun referent of passen binnen een bepaalde talige context is louter en alleen afhankelijk van conventies. Deze conventies zijn onder andere vastgelegd in woordenboeken (referent) en spraakkunsten en handboeken stilistiek (talige context).

Uit deze passage leiden we af dat de mensen machtiger zijn dan de dingen omdat ze over taal beschikken. Ze hebben de macht om de dingen al dan niet valselijk te benoemen. Ze drukken met woorden hun stempel op de werkelijkheid. De dingen bieden geen tegenstand. Ook in de volgende passage uit ‘Het eerste woord’ wordt dit bevestigd:

Wie ontdekt dat de dingen en de dieren niet protesteren als je ze een valse naam geeft, een die totaal niet met hun geluid overeenkomt? Als je de beweging van een ander dier, of van een mens nabootst, terwijl je ondertussen naar de afbeelding wijst? Eerst zijn jullie bang, de glimlach wordt achter een hand verborgen. Wat als de bedrogenen zich komen wreken? Maar er komt niemand. (p.18)

In ‘Woord en daad’ lezen we hoe de macht die de mensen bezitten om de dingen te benoemen hen ook kan verontrusten. Er gaan immers heel wat zekerheden verloren wanneer de mens door taal te gebruiken ingrijpt op de werkelijkheid. Doordat we dingen verkeerdelijk kunnen benoemen groeit de twijfel of er wel juiste benoemingen zijn, en daardoor wordt de kenbaarheid van de dingen in vraag gesteld:

Bij je eerste leugen verwacht je dat de aarde split. De grimmigheid van de rituelen in mijn kindertijd moet zijn toegenomen naarmate de bezorgdheid groeide dat er helemaal geen directe en noodzakelijke verbinding was tussen daad en gedachte, taal en handeling, woord en waarheid.¹ (p. 23) [mijn onderstreping, LvA]

Wat de dingen *zijn*, wordt bepaald door hun benoeming. Maar wie kan met zekerheid zeggen dat hij iets correct benoemt, dat deze benoeming correspondeert met een/de waarheid? De mensen in ‘Het eerste woord’ worden na een tijdje slachtoffer van hun eigen macht om dingen te benoemen. Dat benoemen is een recht, en het claimen van een ‘juiste’ benoeming wordt al gauw ook een voorrecht:

Maar wie beslist er eigenlijk wat welke naam krijgt? Dat is de vraag die zich nu sterk opdringt. Wie is de baas, de koning, de keizer, de god van de woorden? Al snel breken er gevechten uit. (p. 19)

De dingen benoemen mondt uit in een machtspelletje tussen de mensen onderling. Wij trekken dit door en stellen dat er ook een vreemde machtsverhouding ontstaat

¹ Op deze passage komen we terug wanneer we het over rituelen hebben in HOOFDSTUK 8, zie 8.3.3.

tussen de mensen en *de taal zelf*. De mens kan dan wel machtiger zijn dan de dingen doordat hij gebruik kan maken van taal om te benoemen, maar is hij ook machtiger dan de taal zelf? Of met andere woorden, kan de taal ook de mens bedriegen zoals de mens de dingen bedriegt? In ‘Woord en Daad’ zien we hoe de woorden leugenachtig zijn, en wij leiden daar uit af dat de mens slechts schijnbaar macht verwerft over de dingen door ze te benoemen. De taal waarmee hij benoemt, kan hém dus ook bedriegen, zonder dat hij daar misschien erg in heeft:

We moeten kiezen tussen de leugenachtigheid en dubbelzinnigheid van woorden of de duidelijkheid van handelingen. De taal verzwakt, maakt je onbetrouwbaar, soms belachelijk, en in ieder geval een leugenaar.¹ (p. 31)

Gebruik maken van de taal wordt hier gelijkgesteld met het vertellen van leugens, de taalgebruiker is een leugenaar.² In de lijst van Nee’s en Ja’s’ in de literatuur in ‘De poëtica van een schrijver’ wordt ook de verteller, of misschien zelfs de schrijver, opgevoerd als een leugenaar: “*Lieg en word goed in liegen, bedrieg en word een meester in bedrog.*” (p. 18) De taal is onbetrouwbaar, de verteller bedient zich van die taal en is dus zelf ook onbetrouwbaar. Dit is echter geen reden om de taal te verwerpen. We moeten wel een manier vinden om haar te gebruiken, of om inzicht te hebben in hoe anderen haar gebruiken. De volgende passage kan zowel een tip voor een schrijver als voor een lezer van literatuur zijn om respectievelijk gebruik van de taal te maken of om inzicht te verwerven in reeds door anderen gebruikte taal:

Hou van de taal, maar vertrouw haar niet, wees achterdochtig en jaloers als een Italiaanse minnaar. (Als iemand schrijft: ‘Ik hield heel veel van hem’, neem daar dan geen genoegen mee. Denk: Ja ja, dat zal wel, en ga op zoek naar verdere bewijzen. Als de woorden ‘ik’, ‘verdriet’ en ‘pijn’ niet geschrapt kunnen worden zonder dat de tekst als een kaartenhuis in elkaar stort, schrap ze dan, en laat het bouwwerk ineenstorten, graaf een kuil en begraaft het daar diep daar in.) (p. 18)

¹ Deze uitspraak heeft betrekking op het toneelstuk *Blasted* van Sara Kane. (Gewelddadige handelingen zijn in dit toneelstuk uitdrukingsmiddelen die betrouwbaarder en authentieker zijn dan (de) taal. In Uphoffs proza zullen we bij sommige personages een gelijkaardige opvatting zien. We komen daar later op terug in HOOFDSTUK 8, zie 8.3.2.

² Al in het citaat onderaan p. 69 is er sprake van een leugen. De dingen verkeerdelijk benoemen, dus de dingen opzettelijk bedriegen door hen een andere naam te geven dan de geijkte naam (de naam zoals die door conventie is vastgelegd, mondeling of bijvoorbeeld in woordenboeken) wordt als liegen gepresenteerd. Nog radicaler gesteld is elke benoeming sowieso al een leugen, want of een benoeming ‘correct’ is kan op een niveau dat verder gaat dan dat van de conventies, niet gecontroleerd worden en is dus altijd betwistbaar.

Als we de bovenstaande passage interpreteren als een tip die gericht is aan de lezer, en we zouden ook werkelijk die raad toepassen op een verhaal, dan kunnen we bij een deconstructivistische lezing uitkomen.¹ De taal, de tekst en de werkelijkheid moeten gewantrouwd worden, het vanzelfsprekende wordt ontmanteld. Alles wordt uiteengerafeld om vervolgens iets nieuws op te bouwen. Maar in de bovenstaande passage stort het bouwwerk van de tekst in, en wordt het begraven. Geen heropbouw dus, maar een tekst ‘stuk lezen’ en de brokstukken ergens veilig in een diepe kuil wegstoppen. Op deze manier lijkt het of de hele tekst wordt begraven, dus verworpen. Maar dit is, denken wij, niet de bedoeling. Volgens ons kan een tekst bestaan uit meerdere teksten. Deze meerdere teksten verstaan we als de verschillende lezingen ervan. De bovenstaande passage kunnen we dan lezen als een oproep om één tekst, dus één lezing, teniet te doen. Soms moet een bepaalde (dominerende) lezing verworpen worden voor er plaats kan worden gemaakt voor andere lezingen. In 3.4 zullen we zien hoe die andere lezingen *herlezingen* genoemd kunnen worden. Eerst gaan we verder in op het onbetrouwbare karakter van taal.

3.3 De taal als manipulator

We maken hier eerst een kleine taalfilosofische excursie om daarna terug te koppelen naar enkele gedachten die we letterlijk terugvinden in of kunnen afleiden uit de tekst ‘Brief’. Dat er voor een zelfde tekst verschillende lezingen mogelijk zijn, heeft veel te maken met de intentie van de lezer om die tekst op meer dan één manier te lezen. Maar de lezer beslist niet autonoom hoe en op welke manieren hij een tekst leest. Hij wordt daarbij gestuurd door de tekst zelf, of: door de taal in die tekst. Ook de schrijver wordt door de taal waaruit de tekst ontstaat gestuurd, hij is afhankelijk van die taal, want zonder haar kan hij/zij niet schrijven. De taal lijkt dus het oppergezag te hebben over de lezer en de schrijver,

¹ ‘Het’ deconstructiedenken, zoals dat onder andere door Derrida is voorgesteld, is in feite geen leeswijze. Elke leeswijze kan immers zelf gedeconstrueerd worden, en dan zou er van een deconstructivistische leeswijze ook niet veel meer over blijven. Het is wel een manier om teksten te benaderen. Het verdienstelijke eraan is dat er onverwachts nieuwe betekenissen kunnen ontstaan door het teniet doen of uitstellen van andere, soms meer voor de hand liggende, betekenissen.

en dus ook over de mens. Maar die taal draagt daarom niet de zekerheden in zich die de mens moet ontberen omdat hij ondergeschikt is aan de taal. De taal is als het ware zelf ondergeschikt aan zichzelf, of: aan haar eigen veranderlijkheid.

Een tekst, die uit taal geconstitueerd is, is geen vaststaand gegeven zoals een ding. We zagen al in 3.1, ons baserend op Wittgenstein, dat taal dynamisch is omdat ze uit verschillende taalspelen bestaat. Taal is iets vloeiends en veranderlijks en daardoor wordt de inhoud die met taal wordt opgeroepen steeds in een nieuwe richting gestuwd. Deze gedachte vinden we ook terug in de opvattingen van de taalfilosoof Donald Davidson.¹ Volgens Davidson bestaat dé taal niet, net omdat ze zo veranderlijk is. Dit impliceert dat er ook geen vaststaande betekenissen zijn. Verder stelt Davidson ook dat die veranderlijke taal onlosmakelijk verbonden is met de werkelijkheid. Waar taal en werkelijkheid in elkaar grijpen, ligt niet vast.

Taal en werkelijkheid zijn in elk geval geen aparte entiteiten, maar vormen een continuüm. Davidson heeft het hier niet specifiek over literatuur, maar we kunnen zijn opvattingen wel toepassen op de verhouding tussen taal en werkelijkheid zoals die in literatuur benaderd kan worden. Bart Vervaeck spreekt met betrekking tot het postmodernisme in de literatuur enkel van een continuüm in die zin dat taal en werkelijkheid *gedeeltelijk* overlappen.² Hij neemt het woord ‘continuüm’ niet in de mond, maar een overlapping heeft volgens ons alles te maken met een continuüm. Dat die overlapping slechts gedeeltelijk is, wordt door Vervaeck verklaard door de gedachte dat taal en werkelijkheid voortdurend in strijd zijn met elkaar:

Taal en werkelijkheid vallen niet samen, ze overlappen gedeeltelijk, maar lopen ook uiteen en botsen vaak met elkaar. Het gaat niet om goed omlijnde domeinen maar om vage grenzen en nooit aflatende grensconflicten. Alleen als conflict, als nooit ophoudende strijd bestaan taal en werkelijkheid. Dat is de crisis. (p. 95)

¹ Wanneer we het over de opvattingen van Davidson hebben, baseren we ons op drie teksten van Davidson en op de lesnotities bij de cursussen ‘Geschiedenis van de hedendaagse wijsbegeerte 2006-2007’ en ‘Cultuurfilosofie II 2006-2007’. We verwijzen naar de bibliografie voor de referenties.

² Bart Vervaeck, *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*, Brussel/ Nijmegen, VUBPRESS & uitgeverij Vantilt, 1999.

Enerzijds is er dus een continuüm tussen taal en werkelijkheid, anderzijds is er een voortdurende strijd. Zowel taal als werkelijkheid zijn veranderlijk. Zo wordt het wel heel moeilijk voor de mens om vat te krijgen op die taal en die werkelijkheid, die zowel in elkaar vervloeien (continuüm) als botsen. In postmoderne literatuur worden taal en werkelijkheid, aldus Vervaeck “[...] *zozeer op elkaar betrokken dat ze hun eigenheid en hun afzonderlijke bestaan verliezen.*” (p. 136), zie ook 2.5.2. Hiermee komt in de plaats van een botsing opnieuw ruimte voor een continuüm, zoals in de opvattingen van Davidson.

We beschouwen nog even taal los van de werkelijkheid, om de twee daarna weer met elkaar te verbinden. We hebben gezien hoe taal iets veranderlijks is en hoe daardoor noch taal noch betekenissen kunnen vastliggen. Taal wordt dan een wispelturig iets, dat in wezen niet beheersbaar of kenbaar is. Hieruit leiden wij een radicaal gevolg af voor de mensen. Zij drijven mee op de golven van de taal, en kunnen er geen vat op hebben. Of om het met een metafoor te zeggen: in literatuur zijn zowel de schrijver als de lezer slechts de pionnen in het spel dat taal heet. Het is een taal die altijd in beweging is en een loopje neemt met hoe de mensen, of de schrijvers en de lezers, die taal kunnen en/of willen gebruiken of dat taalgebruik benaderen. Op die manier maken niet de mensen gebruik van de taal, maar gebruikt de taal hén. Of zoals Vervaeck, steunend op Heidegger, het stelt: “*De taal gebruikt de mens, die evenwel meent dat hij de taal gebruikt.*” (p. 98) Dit houdt een belangrijke implicatie in voor het schrijven, als een onderdeel van taalgebruik. Schrijven gaat volgens Barthes gepaard “[...] *met de vernietiging van elke stem, van elke oorsprong.*” (p. 115) Immers, Barthes stelt in ‘De dood van de auteur’, geïnspireerd door Mallarmé dat:¹

[...] het noodzakelijk is de taal zelf de plaats te laten innemen van degene die tot dan toe werd geacht er de bezitter van te zijn. Voor hem, net als voor ons, is het de taal die spreekt, niet de auteur. Schrijven is [...] het punt bereiken waarop alleen de taal ageert, ‘performs’, en niet ‘ik’: de hele poëtica van Mallarmé komt neer op het doen verdwijnen van de auteur ten gunste van de schrijftuur [...]. (p. 118)

¹ Roland Barthes, “De dood van de auteur”, in *Het werkelijkheidseffect*, Historische uitgeverij, 2004, p. 101-112.

We kunnen deze opvatting doortrekken naar elke vorm van het taalgebruik. De mens staat ten dienste van taal, is zelfs slaaf van die taal. Nu lijkt het alsof de mensen volledig willoos zijn en onderworpen zijn aan de grillen van de taal. Dit is tegenovergesteld aan de gedachte dat de mens de macht over de dingen zou bezitten aan de hand van taal. Volgens die visie kan hij de taal dan naar goeddunken aanwenden om de dingen (valselyk) te benoemen. Ook in Uphoffs oeuvre vinden we (schijnbaar) tegengestelde uitspraken en opvattingen over taal bij de verteller en de personages. We kunnen dit zien als een dialoog tussen meerdere opvattingen en/of mogelijkheden. Dan is er een wisselwerking tussen de verschillende gedachten, en vormen alle uitspraken over taal en werkelijkheid in Uphoffs proza een geheel waarvan alle componenten bijdragen tot een grondige reflectie over het onderwerp.¹

We hebben al gezien dat de verteller volgens een aantal Nee's en Ja's in literatuur een leugenaar is. We kunnen dit doortrekken tot 'de mens'. Iedereen bedient zich immers van taal, en iedereen is een verteller wanneer hij de zender is in het communicatieproces. De taal bedriegt de mens. We kunnen de mens zien als een exponent van de werkelijkheid, en zo komen we tot de stelling dat de taal de werkelijkheid bedriegt. De taal is dan machtiger dan de werkelijkheid, want de werkelijkheid is de bedrogene en de taal is de bedrieger. Maar we kunnen het ook anders zien: als de taal de bedrieger is, dan kan dit zijn uit noodzaak. De werkelijkheid geeft zich in dit geval niet bloot aan de taal, en de taal kan dan niet anders dan ofwel verkeerde dingen te 'zeggen', ofwel volledig te zwijgen.

Dit zwijgen, wanneer we ons perspectief vernauwen naar dat van het schrijven, doet ons opnieuw bij Barthes uitkomen, want zoals Jürgen Pieters Barthes' opvattingen hierover in één slagzin samenvat: "Wie schrijft moet zwijgen."² Deze radicale opvatting vinden we in een concretere zin ook terug in 'Brief'. Daarom zetten we onze beschouwingen verder aan de hand van deze tekst. In 'Brief' vinden we heel wat passages die rechtstreeks gaan over de houding die zowel een schrijver als een lezer kan, of misschien zou moeten, aannemen. Eerst zullen we het over de schrijver hebben, vervolgens over de lezer en ten slotte over beiden.

¹ Zie HOOFDSTUK 9, en vooral 9.1 en 9.4.

² Jürgen Pieters, *De tranen van de herinnering. Het gesprek met de doden*, Groningen, Historische uitgeverij, 2005, p. 50.

3.4 ‘Brief’: de schrijver en de lezer

3.4.1 De schrijver: schrijven en zwijgen

In onze beschouwingen over ‘De poëtica van een schrijver’ en in onze kleine taalfilosofische excursie kwamen we tot een interessant vraagstuk: bedriegt de mens (of: de werkelijkheid) de taal, of bedriegt de taal de mens (of: de werkelijkheid)? Toegepast op het schrijven van literatuur: bedriegt de schrijver de taal, of bedriegt de taal de schrijver? In de volgende uitspraak in ‘Brief’ lijkt het erop dat de taal het haalt, want als een schrijver zwakker is dan de teksten die hij schrijft, en die uit taal geconstitueerd zijn, dan geeft de verteller haar schrijverscollega’s de raad “[...] *dat wij als schrijvers [...] moeten beseffen dat wij minder zijn, altijd zwakker, altijd stompziniger, altijd noodzakelijk onbenulliger dan ons beste werk.*” (p. 96)

Ook de lezer, hier meer specifiek: de recensent, wordt aangeraden zich bewust te zijn van iets dergelijks: “[...] *dat jullie altijd kleiner, altijd afgeleider, altijd pas echt belangrijk kunnen zijn als jullie stem er één is (misschien de zuiverste) in een koor van stemmen.*” (p. 96) De recensenten zijn kleiner en afgeleider dan de tekst en kunnen er individueel nauwelijks iets over zeggen. Hun bijdrage aan het werk, aan de hand van hun recensies, zijn pas waardevol als ze gebundeld zijn met die van hun collega-recensenten. Hun bijdrage is niet sterker dan de tekst of dan de taal, maar ze *is* wel waardevol. Dit impliceert dat de tekst niet stopt aan de grenzen die door de schrijver zijn gesteld, maar nog uitdijt –evenwel denkbeeldig– in de perceptie van de recensenten, en dus ook in de perceptie van de lezers.

De schrijver moet echter, eens zijn tekst af is, gepubliceerd en voorgelegd wordt aan een lezerspubliek, ‘zwijgen’. Hij/zij kan voor zichzelf wel in gedachten ‘verder schrijven’ en ‘herschrijven’, maar daar hoeft hij de lezers niet mee lastig te vallen:

Als een schrijver eenmaal zijn manuscript de publieke arena heeft ingezonden, doet hij er wijs aan zijn mond dicht te houden. Hij heeft immers al gesproken, langdurig, zonder dat iemand hem in de rede viel. (p. 93)

Hierna citeert Uphoff Roland Barthes. Wij nemen dit citaat hier over, omdat het cruciale informatie bevat die tot een specifieke leeshouding kan aanzetten om Uphoffs proza te lezen:¹

‘Schrijven doet het individu als het ware uit zichzelf treden en in contact komen met een gemeenschap van anderen. Schrijven gaat onvermijdelijk samen met zwijgen; schrijven, dat is in zekere zin “zich stil als een dode houden”, de mens worden aan wie de laatste repliek wordt ontzegd; schrijven, dat is van meet af aan de ander die laatste repliek gunnen,’ zegt Barthes in zijn *Essais critiques*. (p. 93)

We gaan hier eerst in op de gedachte dat schrijven onvermijdelijk gepaard gaat met zwijgen. Het gaat hier over de schrijver die, eens zijn werk gepubliceerd is, moet zwijgen opdat de lezers de laatste repliek zouden kunnen geven. In 3.3.2 en 3.3.3 zullen we de implicaties hiervan toelichten voor respectievelijk de lezer (die zal net als de schrijver *proberen*) en het literaire werk (dat zal elementen in zich dragen die *contact* bewerkstelligen met de lezer). Nu hebben we het nog even over de implicaties van deze gedachte voor de schrijver die we, zoals we in 3.1 gesteld hebben, beschouwen als een abstractum.

In ‘Brief’ wordt het zwijgen van de auteur verbonden met de opvatting dat eens zijn werk gepubliceerd is, hij alles al vastgelegd heeft binnen dat werk en niet meer terug kan. Dat wat hij vastgelegd heeft berust op beslissingen die genomen zijn met het oog op bepaalde doelen die de schrijver met/in zijn werk wil bereiken:

Wat als literair werk wordt gepresenteerd, schrijft ook Kees ’t Hart in dit nummer, verdient het dat alles erin gezien wordt als opzettelijk en intentioneel. Ook als sommige woorden, passages de auteur lijken te zijn ontsnapt, als het hele boek lijkt te zijn ontsnapt. De schrijver is degene die kon herschrijven, overlezen, schrappen, toevoegen, kon besluiten van publicatie af te zien. Zodra de keuze is gemaakt, is er geen andere route meer dan alles wat is geschreven te zien als resultaat van een beslissing. (p. 95)

¹ Deze leeshouding is uiteraard één van de vele mogelijke leeshoudingen. In ons onderzoek naar de relatie tussen taal en werkelijkheid in Uphoffs proza is deze leeshouding misschien het vruchtbaarst.

Wij voegen hier aan toe dat de beslissingen en keuzes van de schrijver helemaal niet eenduidig hoeven te zijn, want zijn bedoelingen zijn dat ook niet noodzakelijk. Ook kunnen heel wat effecten bereikt worden of zinnen geconstrueerd worden door de schrijver waarvan hij zich niet bewust is, die met andere woorden niet in zijn bedoeling lagen. Maar of de woorden zoals de schrijver ze neerschrijft nu intentioneel of net toevallig bepaalde effecten teweegbrengen, deze woorden blijven afhankelijk van de keuzes die de schrijver op een bepaald moment gemaakt heeft om deze of gene woorden te gebruiken. De schrijver kan alleen op die keuzes terugkomen wanneer hij eenzelfde werk zou herschrijven, dus andere woorden zou gebruiken, en heruitgeven. Maar ook dan blijft dat eerste werk bestaan, en wordt het slechts schijnbaar veranderd, tenzij indien alleen dat tweede werk gelezen zou worden.

Woorden neerschrijven, of uitspreken, zijn taalhandelingen die door een zender zijn uitgevoerd en die dus gepaard gaan met het nemen van beslissingen. Eens die beslissingen zijn genomen, en aan de lezer of de ontvanger zijn voorgelegd, kan de zender niet meer op die beslissingen terugkomen. In *Gemis*¹ lezen we hoe dit eigenlijk ook opgaat voor *alle* handelingen. Op een zeker ogenblik wordt het hoofdpersoonage, Mara, zich bewust van de onomkeerbaarheid van (haar) handelingen. Daaraan koppelt ze de gedachte dat elke handeling het resultaat is van een beslissing van iets op deze of gene manier te doen, daarom zegt ze dat: “[...] *alles wat ik nu nog zou doen zou een keuze zijn, geen toevallige daad.*” (p. 75) De handelingen die ze stelt hebben een zodanig effect op de werkelijkheid, dat ze er zich van bewust is dat haar keuzes met betrekking tot die handelingen bepalend zijn voor hoe die werkelijkheid er zal (komen) uit (te) zien. Als dit ook het geval is met taalhandelingen, dan ligt het voor de hand waarom er in ‘Brief’ zo wordt gehamerd op de gedachte dat alles wat in literatuur neergeschreven is, een resultaat is van een beslissing of van beslissingen. Die beslissingen zijn immers bepalend voor de literaire werkelijkheid die door de schrijver met taal wordt vastgelegd. En die literaire werkelijkheid staat dan weer in verband met de werkelijkheid. Op dit laatste gaan we in het volgende hoofdstuk verder in.

¹ Manon Uphoff, *Gemis*, Amsterdam, Balans, 1997.

De schrijver heeft zijn beslissingen gemaakt, en kon daar zolang het werk nog niet uitgegeven was op terugkomen. Die beslissingen zijn bepalend voor hoe de literaire werkelijkheid eruit ziet. De hechte band die hij met zijn tekst onderhield zolang hij deze nog aan het (her)schrijven was, moet na publicatie verslappen ten gunste van de lezer. Nu wordt de lezer degene die verder de beslissingen neemt ten aanzien van die literaire werkelijkheid, zoals ze door de schrijver geconstrueerd is. We belichten nu deze lezer, voortbordurend op het Barthes-citaat in 'Brief'.

3.4.2 De lezer: lezen en schrijven

We zijn daarnet tot de gedachte gekomen dat eens een werk gepubliceerd is, het nemen van beslissingen met betrekking het literaire werk verschuift van de schrijver naar de lezer. Het is nu aan de lezers zélf om te interpreteren, verschillende teksten¹ te ontwaren door middel van verschillende lezingen, en om de tekst(en) te (her)creëren. De actieve rol wordt nu door de lezer in de plaats van door de schrijver ingevuld. Een actieve lezer wordt geassocieerd met een postmoderne leeshouding, zoals we die in HOOFDSTUK 2 hebben toegelicht, zie 2.5.3. De lezer wordt door de vele zelfverwijzingen in de tekst gestimuleerd om zelf met deze tekst aan de slag te gaan en te reflecteren over datgene wat in de tekst wordt aangereikt en ook dat wat die tekst ontstijgt. Wat in de tekst wordt aangereikt, kan ook de kiemen in zich dragen of hints bevatten van/over datgene wat de tekst ontstijgt. De lezer reflecteert dan niet alleen mee met de verteller en/of de personages, maar breekt de grenzen van de tekst open en 'schrijft verder'. We hebben gezien dat zo'n actieve leeshouding niet louter voor postmoderne teksten is voorbehouden, maar toch zal de lezer van die teksten er sneller toe geneigd zijn, als hij tenminste de zelfverwijzingen als zodanig herkent.² De volgende uitspraak in 'Brief' kunnen we zien als een kort pleidooi voor zo'n leeshouding. Een actieve leeshouding is zelfs noodzakelijk, want:

¹ De lezers kunnen eenzelfde tekst op verschillende manieren lezen, en daardoor valt deze tekst uiteen in verschillende 'teksten'.

² We merken hierbij op dat de lezer deze zelfverwijzingen ook juist kan negeren, of interpreteren volgens leesconventies die niet postmodern zijn. Doet hij dat bewust, dan is de leeshouding eerder actief, gebeurt dit onbewust, dan is deze eerder passief. Uiteraard zijn 'actief' en 'passief' hier geen strikt van elkaar gescheiden kwalificaties, en is geen enkele leeshouding volkomen actief of passief.

Lezen is een daad van overgave. Het kan niet altijd alleen maar de auteur zijn die wel eens een ‘zwakke’ periode kent, het ‘even niet meer weet’, ‘zoekende is’, ‘de weg kwijt’ of ‘gemakzuchtig’ is. (p. 94)

Voorafgaand aan deze uitspraak lezen we in ‘Brief’ hoe de schrijver Malcolm Lowry, nadat twee lezers negatieve kritiek geuit hadden over zijn manuscript van *Under the Volcano*, een brief naar zijn uitgever schrijft “[...] en laat zien wat de lezer had moeten en kunnen doen.”(p. 93) Uphoff voegt eraan toe: “*Het verzet zich tegen zwakke, achteloze lezing. Roept om de best mogelijke lezer.*”(p. 94) De zwakke, achteloze lezing moet vervangen, of op zijn minst aangevuld worden met, een *herlezing*. In *Under the Volcano* geeft Lowry vooraf de lezer het materiaal om het boek te herlezen, of: om het te lezen zoals de schrijver het zelf zou lezen, want, zo concludeert Uphoff, Lowry werpt zich op als ‘de best mogelijke lezer’ omdat die er (nog) niet is. En hij vecht voor “[...] *het recht van het literaire werk om gelezen te worden door de best mogelijke lezer.*”(p. 93)

In ‘Brief’ wordt erop gewezen dat naast de kwaliteit van de tekst zelf, ook de manier waarop de lezer die tekst benadert de waarde van die tekst bepaalt:

Het is onderdeel van het lezer zijn dat je het werk dat je leest heimelijk als je solitaire ontdekking beschouwt, het resultaat van eigen leeservaring, inzicht en grote gevoeligheid. Hoe armer het boek, hoe gekwetster de lezer. Hoe rijker het boek, hoe rijker de (bekwame) lezer zich voelt. [...]

De beste werken smeden de beste lezers. En de beste recensenten [...] weten dat als zij met hun lezing dit beste in het werk tot stand doen komen, dit toch altijd *eerst* de kwaliteit van het werk is.

Betekent dit dat als er in een werk geen rijkdom wordt waargenomen, die er ook niet aanwezig is?

Dat hangt ook af van de kwaliteit van de waarneming.

Zoals jullie zoeken en hunkeren naar het beste en scherpste boek, zo hunkeren en zoeken wij ons hele schrijversleven naar iemand die lijkt op onze beste, gedroomde lezer. (p. 92)

Hoe waardevol een literair werk is, hangt dus ook af van hoe goed de lezer ‘leest’. Hieruit leiden wij af dat de schrijver alleen maar kan hopen dat de waarde van de tekst zelf wordt erkend door de lezer doordat die lezer de waardevolle elementen in die tekst herkent. Dit herkennen gebeurt onder de vorm van een bewust proces: het waardevolle van het werk wordt door de lezer hoogstpersoonlijk als zodanig

ontdekt. De eigen leeservaring is constitutief voor de waarde van het literaire werk dat gelezen wordt.

De leeservaring, hoe eigen en persoonlijk die ook is, wordt echter ook deels door het werk zelf opgeroepen. Dat de beste werken de beste lezers smeden, is een stelling die de waarde van de teksten als een interne eigenschap van die teksten ziet. De lezer moet deze waarde herkennen om een zo goed mogelijke lezer te zijn. Dat de lezer daar zelf een constitutieve rol in speelt hebben we daarnet kunnen afleiden uit de bewering dat de lezer de waarde van het werk *ontdekt*. Opdat deze waarde ontdekt en dus ook toegekend zou worden, moeten er in de tekst eigenschappen aanwezig zijn die de lezer ten eerste naar de tekst toe trekt, en ten tweede die het waardevolle van de tekst aan de lezer ‘tonen’. Over zo’n literair werk lezen we in ‘Brief’:

Hoe beter het is, hoe meer het streeft naar contact. Het kan alleen gekend worden in dit contact. Alleen zo bestaat het. Het roept en lokt en vraagt naar de lezers of speelt ‘hard to get’. Het wil die best mogelijke lezers, maar zal als het echt niet anders kan (een tijd) genoeg nemen met de mindere lezer. (p. 95)

Hoe waardevoller een literair werk is, hoe meer lezers het zal aantrekken, dus contact tussen de lezers en de tekst zelf bewerkstelligt. Dat de tekst ‘hard to get’ kan spelen, interpreteren we als volgt: de tekst bezit wel die eigenschappen die de lezer aantrekken, maar de lezer ziet nog niet meteen het waardevolle van het werk in. Wanneer de lezer het waardevolle van het werk niet ziet, dan is hij een mindere lezer. Het gaat er dus om de eigenschappen te ontdekken die een literair werk waardevol maken. Wat die eigenschappen zijn is veranderlijk naar gelang van het literaire genre, de periode waarin het gelezen wordt, de voorkeuren van de lezers en ook die van de schrijvers zelf.

Dat een werk alleen gekend kan worden in het contact met de lezer, gaat vermoedelijk terug op een gedachte van Barthes die ook geciteerd wordt in ‘Brief’: *“Schrijven doet het individu als het ware uit zichzelf treden en in contact komen met een gemeenschap van anderen.”*(p. 93) Dit interpreteren wij als volgt: de tekst ontstijgt de schrijver en daardoor treedt die schrijver als individu uit zichzelf. Het werk is door de schrijver gecreëerd en ondanks het feit dat hij er de

schepper van is, wordt dat werk machtiger dan hemzelf. Dat werk slaat vervolgens een brug tussen hem en de lezer.

3.4.3 De schrijver en de lezer: het zoeken

De bedoelingen van de schrijver (als abstractum!) achterhalen kan verrijkend zijn om een literair werk te lezen. De verteller in 'Brief', die zelf een schrijver is, zegt immers: "*De werkelijk ideale lezer zijn wij zelf, maar wij zijn op grond van verhouding en band met ons werk nogal verdacht.*"¹ (p. 92) Hoe de schrijver zijn werk leest, zo zou de ideale lezer het ook moeten lezen. Of, zo menen wij hier te mogen uit afleiden, hoe de schrijver zijn werk schrijft, zo zou de ideale lezer het moeten *herschrijven*. Zo gesteld lijkt het alsof elk literair werk slechts één ideale lezing in zich kan dragen, en dit zou dan de lezing zijn zoals de schrijver die vooropstelt. Het zal waarschijnlijk niet de bedoeling geweest zijn om in 'Brief' die boodschap uit te dragen, want er wordt in deze tekst gewezen op het zwijgen van de auteur opdat de lezer de ruimte zou kunnen krijgen te lezen, te interpreteren en te *herschrijven*. Hierbij voegt de lezer iets toe aan het werk, en daarin verschilt het fundamenteel van de tekst zoals de schrijver die heeft geschreven.

De bedoelingen van een schrijver (hier zowel als abstractum als in de zin van een concrete schrijver) achterhalen kan ons eventueel verder helpen bij het vinden van elementen in een literair werk die dat werk waardevol maken. Wij doen dit in ons onderzoek niet, omdat we ons concentreren op de uitspraken van de verteller en de personages in Uphoffs proza. Daarbij zijn bedoelingen en opvattingen van de schrijfster zelf mogelijk achterliggend, maar daar zullen wij ons niet in verdiepen.

In Uphoffs proza ligt de klemtoon op het zoeken van de verteller en de personages en niet zozeer op hun bedoelingen. Deze bedoelingen zijn bovendien vaak vrij

¹ Dat de schrijver zelf eerst en vooral de ideale lezer van zijn eigen werk zou zijn, kunnen we misschien verklaren met de hypothese dat de schrijver in elk geval elementen in zijn werk zal vinden die de tekst waardevol maken. Hij heeft die elementen er zelf ingestopt, al dan niet met de bedoeling om het werk als waardevol gepercipieerd te zien door zijn lezerspubliek. Uiteraard kunnen er schrijvers zijn die bewust teksten schrijven die ingaan tegen wat doorgaans als waardevol in een tekst wordt ervaren. Meestal kanten ze zich dan tegen de opvattingen van een vorige generatie. Maar ook die tegenkating tegen wat waardevol is, kan dan zelf als waardevol worden ervaren.

duister, wat volgens ons de reden is dat sommige critici Uphoff verwijten dat er weinig psychologische diepgang in haar werk te vinden is. Zo zegt Annemiek Neefjes over een bepaalde scène in *Gemis*: “[...] *dit soort scènes zijn te kort van stof om psychologisch bevredigend te zijn* [...].”¹ Robert Anker beweert zelfs dat er in *Gemis*, zoals in de romans van de generatie nix, niets gebeurt. Hij stelt: “*Manon Uphoffs boodschap is duidelijk: er is geen boodschap want er valt niks te melden, er gebeurt immers niks. Wat een armoe – voor een roman.*”² Wij werpen daar tegen op dat niet de boodschap, zoals Anker die wil terugvinden in literatuur, of de psychologische diepgang waarmee de handelingen van de personages worden beschreven, zoals Neefjes een meerwaarde acht in literatuur, van essentieel belang is in het proza van Uphoff. *De weg naar* de boodschap en naar psychologische diepgang, het zoeken en het *proberen*, dát is volgens ons van belang in haar proza.

Dat het zoeken naar bedoelingen en naar zin, het *proberen* losse elementen aan elkaar te knopen tot een zinvol geheel, meestal zonder daarin te slagen, cruciaal is in Uphoffs proza, zien we bevestigd in ‘Brief’:

Veel dierbaarder dan het antwoord op of de speurtocht naar de vraag wat ik bedoel is me mijn eigen zoektocht in de duisternis, op zoek naar iets dat er is, maar dat zich nog niet laat grijpen. Het spoor dat een mot trekt in het donker. Het moment dat taal zich hecht aan iets, ermee samensmelt, er even onlosmakelijk mee verbonden raakt als de stem van Billy Holiday of Nina Simone met de muziek (‘lilac wine, is bitter and heavy, like my love – isn’t that he, coming to me’) of er gulzig op landt als een vlieg. (p. 92)

In dit zoeken speelt taal een cruciale rol. Uit deze passage menen we te verstaan dat, wanneer taal zich ergens aan vasthecht, datgene waarnaar gezocht wordt dichterbij komt of misschien zelfs voor een stuk gevonden wordt. Dit geldt, zo lezen we in ‘Brief’, zeker voor schrijvers, want de verteller in deze passage is een schrijver. We kunnen dit ook generaliseren, en stellen dat de mens steeds op zoek is, steeds *probeert*, en dat taal daarbij zijn bondgenoot is. Dit is een positievere boodschap dan dat taal een manipulator zou zijn, die de mens enkel leugens laat vertellen, waardoor die mens, wil hij oprecht zijn en zinvolle dingen zeggen, beter zwijgt.

¹ Annemiek Neefjes, “De prikkeling van een heftig nee”, in *Vrij Nederland*, 6 december 1997.

² Robert Anker, “Er gebeurt nix”, in *Het Parool*, 14 november 1997.

Taal is dan niet machtiger dan de mens, of andersom. Taal en de mens, of: taal en werkelijkheid wanneer we die mens als een van de exponenten of zelfs als een vertegenwoordiger van de werkelijkheid zien, zijn evenwaardig en staan in een eerder harmonieuze verhouding tot elkaar dan in een problematische. Dit wil niet zeggen dat taal en werkelijkheid elkaar kunnen vervangen, dat het één een volledig uitdrukking kan zijn van het ander. Taal en werkelijkheid kunnen wel samenvallen in die zin dat ze een continuüm vormen, en daar waar taal in werkelijkheid vervloeit en omgekeerd, daar ligt de sleutel tot dat beetje kennis over de werkelijkheid, of tot dat handvol splinters zoals in *Hij zegt dat ik niet dansen kan*.

3.4. Conclusies

Bij een onderzoek naar hoe de verhouding tussen taal en werkelijkheid benaderd wordt in het proza van Manon Uphoff, zijn ‘De poëtica van een schrijver’ en ‘Brief’, twee teksten die als poëtische geschriften kunnen worden beschouwd, bijzonder bruikbaar gebleken. Door ‘De poëtica van een schrijver’ te koppelen aan passages uit ‘Het eerste woord’ en ‘Woord en daad’ uit *Hij zegt dat ik niet dansen kan*, zijn we tot een belangrijk vraagstuk gekomen: is de taal machtiger dan de werkelijkheid (en als exponent van de werkelijkheid, de mens), of is het eerder omgekeerd? Met behulp van een aantal taalfilosofische ideeën, hebben we dit vraagstuk verder uitgewerkt. Daarna hebben we een aantal passages uit ‘Brief’ behandeld, vertrekkend van de voorgaande beschouwingen. De rol van de lezer en van de schrijver kwamen hierbij uitgebreid aan bod.

We vatten hieronder onze belangrijkste conclusies samen. Ze vloeien voort uit een aantal redeneringen die we als lezer aan de hand van de in dit hoofdstuk besproken teksten van Uphoff hebben opgebouwd. Die teksten zetten, ons inziens, deels aan om dergelijke redeneringen op te bouwen, maar laten nog heel wat ruimte voor andere redeneringen of interpretaties. Wij hebben als lezer proberen te doen waar in ‘Brief’ een pleidooi voor werd gehouden: herlezen. En met dit herlezen ging een herschrijven gepaard. We hebben dus geprobeerd om

verder te reflecteren, zoals daar in de teksten al een aanzet toe werd gegeven. Maar we hebben hierbij zeker niet het laatste woord. Hiermee sluiten we aan bij de opvattingen van Barthes, zoals we die in dit hoofdstuk aan de teksten van Uphoff gekoppeld hebben. De volgende passage, ontleend aan Jürgen Pieters, kunnen we zien als een minisamenvatting van die opvattingen van Barthes die ook in dit hoofdstuk een belangrijke plaats hebben ingenomen:

De tekst nodigt de lezer uit, zonder druk, zonder deze of gene richting aan te wijzen, deel te nemen aan het scheppingsproces dat de idioritmische gemeenschap van schrijvenden en lezenden fundeert. Met zijn tekst geeft de schrijver de lezer het laatste woord, in een conversatie die er eigenlijk geen is: de schrijver schrijft zichzelf weg en roept de lezer om op zijn beurt een tekst te maken waarin het laatste woord opnieuw wordt doorgegeven.¹

Een *eerste conclusie* is dat taal en werkelijkheid óf botsen, óf een continuüm vormen. In het eerste geval is ofwel de taal, ofwel de werkelijkheid (waartoe de mens behoort) het machtigst. Macht heeft hier alles te maken met de mogelijkheid om het andere te bedriegen. De mens kan de dingen (de werkelijkheid) bedriegen door die met taal verkeerd te benoemen, voor zover de dingen al een naam kunnen hebben die volledig met hen samenvalt. De taal kan de mens bedriegen doordat zij hem geen ware kennis over de dingen verschaft. Hierbij kan (de) taal ontoereikend zijn om de dingen te benoemen, en zo verliest zij meteen een stuk van haar macht. Wanneer er een continuüm is tussen taal en werkelijkheid, dan vloeit het ene op een bepaald moment over in het andere. Waar ze vervloeien, daar kan de mens een glimp kennis opvangen, die minder twijfelachtig is, of lijkt, dan kennis die ofwel meer te maken heeft met de werkelijkheid, ofwel meer met de taal.

Een *tweede conclusie* houdt verband met literatuur. Als we taal en werkelijkheid als botsende elementen zien, en als de taal daarbij het machtigst wordt beschouwd, dan heeft dit de volgende implicaties voor de schrijvers en de lezers: de tekst is altijd meer waardevol dan de schrijver of lezer(s) ervan. De wereld in woorden is dus sterker, belangrijker en omvattender dan enerzijds de schrijver die deze wereld nochtans geschapen heeft, en anderzijds ook sterker dan de wereld in woorden zoals die door de lezer *herschapen*, *gehercreëerd* wordt. Schrijver en

¹ Jürgen Pieters, *De tranen van de herinnering. Het gesprek met de doden*, Groningen, Historische uitgeverij, 2005, p. 68.

lezer, als componenten van de werkelijkheid zijn minder sterk en omvattend dan de tekst, of: dan de taal. Als de werkelijkheid daarentegen machtiger zou zijn de taal, dan zou geen enkel literair werk iets kunnen zeggen over die werkelijkheid. Dat er ons in *Hij zegt dat ik niet dansen kan* een handvol splinters wordt aangereikt, waarin met taal toch dat beetje kennis wordt verschaft over het (talige!) spiegelbeeld van de werkelijkheid, impliceert dat we met die taal, zij het indirect, toch nog iets kunnen zeggen over de werkelijkheid. Hierbij vervloeien taal en werkelijkheid nog net niet, maar botsen doen ze zeker niet meer.

Een *derde conclusie* betreft datgene wat we in dit hoofdstuk geleerd hebben over hoe Manon Uphoff in haar proza taal en werkelijkheid benadert. Verschillende vormen van taal (taalspelen) botsen met de werkelijkheid: de verhouding tussen de twee is leugenachtig, beide kunnen elkaar bedriegen. De verhouding tussen taal en werkelijkheid wordt meestal geproblematiseerd. We hebben echter gezien hoe er ook een continuüm kan zijn tussen de twee, of toch een toenadering. Hierbij ontstaat dat beetje kennis dat, zo menen wij te verstaan, zoveel meer waarde heeft. In Uphoffs oeuvre wordt er *geprobeerd* om naar dat beetje kennis op zoek te gaan. En dat *proberen* op zich vormt de kern van zowel datgene wat we een poëtica kunnen noemen, als van de functie en het doel van haar werk. Dit concluderen wij althans voorlopig aan de hand van de redeneringen die we opgebouwd hebben in dit hoofdstuk. Voor we onderzoeken hoe de personages dat *proberen* concreet invullen, gaan we in het volgende hoofdstuk eerst uitgebreid in op de literaire werkelijkheid waarbinnen ze dat doen.

HOOFDSTUK 4 TAAL EN DE LITERAIRE WERKELIJKHEID

4.1 Inleiding

In *Literatuur als werkelijkheid. Maar welke?*¹ wijst Sybren Polet erop dat er meerdere werkelijkheden zijn. We hebben in het vorige hoofdstuk gezien hoe die verschillende werkelijkheden, die leven én gevormd worden in het bewustzijn van de mens, behoren tot één *dynamische* werkelijkheid. Telkens we het over de (literaire) werkelijkheid hebben, zouden we het lidwoord tussen aanhalingstekens moeten zetten omdat die werkelijkheid geen statisch gegeven is. We maken hier geen gebruik van aanhalingstekens maar wijzen er wel op dat de (literaire) werkelijkheid een zeer dynamisch begrip is waarvan de inhoud niet gereduceerd kan worden tot een eenzijdige en vaste invulling. Ook als we het over de taal hebben, reduceren we die taal niet tot één deelfacet of tot een abstractie ervan. Gemakshalve zetten we het lidwoord daarbij ook niet tussen aanhalingstekens.

De mens kan met behulp van (taal)handelingen ingrijpen in de werkelijkheid. Eén van de belangrijke drijfveren van de mens om in die werkelijkheid in te grijpen is dat hij zin wil geven aan zijn leven, of ruimer: aan het leven en dus ook aan de werkelijkheid. Sommige (taal)handelingen van de personages en de verteller in het proza van Manon Uphoff menen wij te mogen beschouwen als pogingen tot zingeving. Vaak wordt zin daarbij geassocieerd met ‘een geheel’.² De verteller en de personages proberen een geheel te (her)creëren, iets tot een eenheid (om) te smeden. Zo krijgen ze een overzicht van en een inzicht in (een facet) van het leven of de werkelijkheid.

Kennis over de werkelijkheid draagt hier dus bij tot de zin ervan, en ook tot zingeving voor de concreet-individuele verteller/personages. Dit lijkt een

¹ Sybren Polet, *Literatuur als werkelijkheid. Maar welke?*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1972.

² Soms wordt zin in het proza van Uphoff ook geassocieerd met het tegenovergestelde van een geheel, zo te begrijpen dat het onvolmaakte ook met zin verbonden kan worden omdat het mooi is in zijn onvolmaaktheid en daarom alleen al een zinvolle dimensie heeft, of een geheel toch niet kan bereikt worden omdat de personages daar niet in slagen en zich daar ook van bewust zijn of omdat ze gewoon geen weet hebben van het bestaan van een (mogelijk) geheel.

cirkelredenering te zijn: kennis over de werkelijkheid verwerven geeft er zin aan én zin geven aan de werkelijkheid levert kennis over die werkelijkheid op. Wij menen eerder van een wisselwerking te kunnen spreken tussen zin geven aan en kennis verwerven over de werkelijkheid. We zullen die wisselwerking in dit hoofdstuk onderzoeken en in de volgende hoofdstukken relateren aan de taal(handelingen) van de verteller en de personages in het proza van Manon Uphoff.

De verteller en de personages ontberen vaak dat overzicht of inzicht over/in de werkelijkheid. Ze proberen met de brokstukken waar ze wél over beschikken iets op te bouwen en streven naar iets dat heel is. Ze willen dus iets (opnieuw) heel maken, iets helen. Dat helen kunnen we soms ook begrijpen als de wonden uit het verleden laten genezen, al dan niet door te verlangen naar de periode vóór die wonden werden toegebracht. Hierbij wordt aan dat verleden onvermijdelijk ook iets toegevoegd. Ook de oude wonden worden niet alleen geheeld met het materiaal waarmee ze zijn gemaakt, de tijd voegt er ook wat aan toe. De verteller en de personages gaan bovendien ook actief op zoek naar datgene wat nodig is om de dingen te helen, of om tot een geheel te komen. Taal zal daarbij van cruciaal belang zijn, alsook de niet strikt talige maar wel aan taal verwante (uitdrukkings)middelen zoals rituelen en geweld.

Als we het over het (re)construeren van gehelen hebben, zullen we tegelijkertijd stilstaan bij ‘de delen’. De verteller of personages heeft/hebben kennis over of beschikken over een aantal delen, of brokstukken. Datgene waar ze geen kennis over hebben of niet over beschikken, zijn de ‘lege plekken’. Deze kunnen binnen de literaire werkelijkheid worden opgevuld, maar vaak slagen de verteller en de personages daar niet in. Soms zet de lezer hun missie verder, soms blijft ook die in het ongewisse. Vaak is het *proberen* om die lege plekken op te vullen essentiëler dan het slagen daarin.

De term ‘literaire werkelijkheid’, die zonet is gevallen, zullen we toelichten met behulp van Sybren Polet. Tot die literaire werkelijkheid zullen de verteller en de personages zich immers verhouden. Wanneer zij met hun (taal)handelingen in een werkelijkheid willen ingrijpen, dan is het deze. Maar ook deze werkelijkheid zal

uiteenvallen in verschillende werkelijkheden. Daarom zullen de (taal)handelingen waarmee de verteller en de personages willen ingrijpen verschillend zijn naar gelang van het eigene van die werkelijkheden. De verschillende literaire werkelijkheden kunnen we deels zien als (literaire!) weerspiegelingen¹ van de ‘gewone’ werkelijkheid.

We proberen nu eerst in 4.2 een mogelijke invulling van het begrip ‘literaire werkelijkheid’ te geven, waarbij we de relatie tussen taal en werkelijkheid als invalshoek kiezen. Vervolgens geven we in 4.3 al kort een inleiding over de literaire werkelijkheid in het proza van Manon Uphoff, die we in de volgende hoofdstukken uitgebreid zullen analyseren. Daarna, in 4.4, lichten we het fenomeen van de lege plekken in de literaire werkelijkheid toe aan de hand van de inzichten van Sybren Polet. We koppelen daarbij ook kort terug naar het proza van Manon Uphoff. Tot slot vatten we in 4.5 nog de conclusies uit dit hoofdstuk samen.

4.2 Mogelijke invulling van de literaire werkelijkheid

Elke invulling die we van de werkelijkheid proberen te geven gebeurt onvermijdelijk in, of toch op zijn minst met behulp van taal. Waarin zou de of een literaire werkelijkheid dan verschillen van de of een werkelijkheid zoals die in het bewustzijn van de mens leeft en wordt gevormd? We zullen telkens eerst een gelijkenis opsommen tussen de niet-literaire werkelijkheid en de literaire werkelijkheid, om daarna over te schakelen naar een verschilpunt. Op die manier zullen we twee verschilpunten onderscheiden.

We zullen eerst de literaire en de niet-literaire werkelijkheid, als verzameltermen voor de verschillende werkelijkheden die zij omvatten, onderscheiden door ze te

¹‘Weerspiegelingen’ vatten we niet op als beelden die een getrouw of correct beeld geven van datgene wat ze weerspiegelen. Er is geen een-op-eenverhouding tussen dat wat ze weerspiegelen en de weerspiegeling zelf. Bij een weerspiegeling wordt er altijd iets extra’s toegevoegd, zodat alleen al daardoor de weerspiegeling niet kan samenvallen met datgene wat weerspiegeld wordt. We kunnen dit principe ook zo formuleren: als je in een spiegel kijkt, dan valt het beeld dat je ziet niet samen met jezelf, al was het maar omdat de spiegel een extra toevoeging is aan dat spiegelbeeld, dus spiegel + spiegelbeeld $\neq$ dat wat gespiegeld wordt.

plaatsen in het continuüm tussen taal en werkelijkheid. Als onderdeel van de uiteinden daarvan noemen we de talige pool en de werkelijkheidspool. Deze polen vallen niet samen met respectievelijk de taal en de werkelijkheid. Ze zijn verbonden met het bewustzijn van de mens, en ontstijgen ook de grenzen van dat bewustzijn niet. Taal en werkelijkheid, zo nemen wij aan, zijn omvattender dan datgene wat beperkt is tot het bewustzijn van de mens. Het is dus beter om te stellen dat we de literaire en de niet-literaire werkelijkheid zullen positioneren ten aanzien van die twee polen. Daarna verfijnen we het onderscheid tussen de niet-literaire en de literaire werkelijkheid door ze te relateren aan respectievelijk *kennen* en *herkennen*.

4.2.1 De talige pool en de werkelijkheidspool

Over zowel de literaire als de niet-literaire werkelijkheid wordt er in het bewustzijn van de mens/de personages¹ nagedacht met woorden. Die woorden bepalen in het bewustzijn van de mens/de personages mee de werkelijkheid, ze (= de woorden) drukken er hun stempel op. Welk beeld we hebben van de werkelijkheid, bepaalt onze *houding* ertegenover, en zo ook ons *gedrag* ten aanzien van die werkelijkheid. Als we bijvoorbeeld ontevreden zijn met een aantal dingen in de werkelijkheid, dan kunnen we dit uiten en vervolgens of tezelfdertijd handelingen uitvoeren om een stand van zaken te verbeteren of een verandering aan te brengen in de werkelijkheid.

Taalhandelingen zijn hier verweven met niet-talige handelingen. Uitdrukking geven aan een bepaalde visie op de werkelijkheid gaat gepaard met woorden én met niet-talige uitdrukkingsvormen en handelingen. Onder talig verstaan we alles wat in en met woorden geconstitueerd wordt. Er zijn niet-talige maar wel met taal verwante handelingen die eveneens communicatiemiddelen zijn, zoals gezichtsuitdrukkingen, of geweld en rituelen.² Elke handeling kan talig gemaakt worden, in die zin dat we elke handeling kunnen omschrijven met woorden. En

¹ In 4.2 behoort de verteller ook tot de personages, omdat in deze beschouwingen alles wat opgaat voor de personages, ook van toepassing is op de verteller. Het zou omslachtig zijn om telkens van de personages én de verteller te spreken. Vandaar dat we de verteller tijdelijk gelijkschakelen met de personages.

² Zie HOOFDSTUK 8.

hoewel die woorden vaak tekortschieten, omdat de werkelijkheid dan als omvattender wordt ervaren dan taal, is er toch een bijzondere relatie tussen die woorden en de werkelijkheid.

We alluderen hier op de gedachte van Donald Davidson dat er een continuüm is tussen taal en werkelijkheid. Beide zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden. Daar waar de werkelijkheid in het bewustzijn van de mens omvattender is dan taal, is de werkelijkheidspool. Dit impliceert dat het ook andersom kan: we kunnen ook de talige pool dichter naderen dan de werkelijkheidspool. Dan is de taal omvattender dan de werkelijkheid. Er zijn immers heel wat dingen die in de niet-literaire werkelijkheid niet kunnen, maar in de literaire werkelijkheid wel. Het surrealisme en het magisch realisme gelden als typische voorbeelden waarin er in de literaire werkelijkheid heel wat meer kan dan in de niet-literaire. Hieruit leiden we af dat de werkelijkheid die in en met literatuur wordt opgeroepen, minder dicht bij de werkelijkheidspool ligt dan in de niet-literaire werkelijkheid.¹ Of anders gezegd: de werkelijkheid die in en met literatuur wordt opgeroepen leunt meer aan bij de talige pool dan bij de werkelijkheidspool. Hierbij is de taal machtiger en meer omvattend dan de werkelijkheid.

Een belangrijke nuancering is hierbij op zijn plaats. We begonnen deze eerste gelijkenis tussen de literaire en de niet-literaire werkelijkheid met de gedachte dat de mens over beide in woorden nadenkt. Dit impliceert dat we ons, wanneer we nadenken in woorden, in het continuüm tussen taal en werkelijkheid dichter bij de talige pool bevinden, en dus verder van de werkelijkheidspool. Dit kunnen we verbinden met de volgende gedachte van Sybren Polet:

Gebruik je woorden, dan zit daar altijd iets aan vast. En wat er aan vast zit, is nooit een stuk buitenwereld zelf, ook wel genoemd *de* realiteit, maar altijd het beeld dat wij via onze geest van de realiteit hebben gevormd. (p.10)

¹ Het is ook mogelijk dat er in een bepaald literair werk minder 'kan' dan in de niet-literaire werkelijkheid. Een concreet voorbeeld hiervan kunnen wij niet bedenken, maar wij gaan ervan uit dat het mogelijk is dat er zulke werken (zouden kunnen) bestaan. Ook deze werken zouden dan meer aansluiten bij de talige dan bij de werkelijkheidspool, omdat er in die literaire werkelijkheid dan net minder kan dan in de niet-literaire omdat die eerste juist uit taal geconstitueerd is.

Hieruit leiden we af dat het beeld dat een romanfiguur heeft van de literaire werkelijkheid waarin hij beweegt even accuraat kan zijn als het beeld dat een persoon heeft van de werkelijkheid. Beide beelden van de werkelijkheid zijn immers even ‘talig’. Valt hierdoor het onderscheid tussen de literaire werkelijkheid die meer aanleunt bij de talige pool en de niet-literaire werkelijkheid die eerder aanleunt bij de werkelijkheidspool in het water? Als we het al dan niet neigen naar de werkelijkheidspool of naar de talige pool zouden hanteren als een *criterium* om de literaire van de niet-literaire werkelijkheid te onderscheiden, dan is het antwoord ‘ja’.

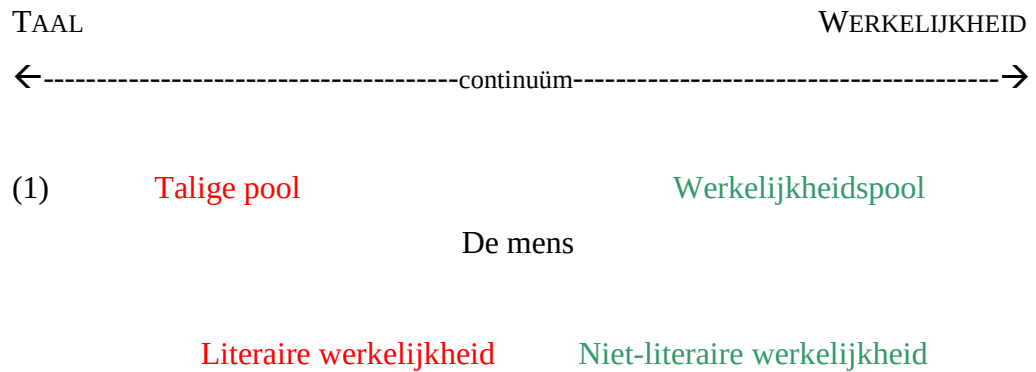
Taal kan omvattender zijn dan de niet-literaire werkelijkheid, denken we maar aan de Sapir-Whorf hypothese.¹ En de literaire werkelijkheid kan omvattender zijn dan de taal waaruit deze nochtans geconstitueerd is. Zo kunnen er in een literair werk dingen gesuggereerd worden die niet letterlijk met taal kunnen worden weergegeven omdat de taal tekortschiet, bijvoorbeeld de onmacht bij een onmogelijke liefde of het verdriet na een overlijden. Zulke suggesties kunnen natuurlijk ook met behulp van taal gewekt worden door personen in de niet-talige werkelijkheid. Maar dit ligt voor de hand als we het onderscheid aanhouden tussen de literaire werkelijkheid waarin de talige pool cruciaal is en de niet-literaire werkelijkheid die meer aansluit bij de werkelijkheidspool.

Het enerzijds de literaire werkelijkheid met de talige pool verbinden en anderzijds de niet-literaire werkelijkheid met de werkelijkheidspool, zien we niet als een criterium om een onderscheid te maken tussen de literaire en de niet-literaire werkelijkheid. Hierdoor zouden we deze twee werkelijkheden immers in een zodanig strikt keurslijf wringen, dat enkel abstract theoretisch nog te verantwoorden is maar in een concreet onderzoek niet meteen verhelderend is. In hoofdstuk twee hebben we daarom met betrekking tot de begripsafbakening van ‘realisme’ en ‘postmodernisme’ geopteerd om op basis van *herkenningsmiddelen* een categorisering te maken, in de plaats van criteria. We zullen ook in dit hoofdstuk op deze manier tewerk gaan. Eén type herkenningsmiddel presenteren

¹ Edward Sapir, *Language. An Introduction to the Study of Speech*, New York, Harcourt & Brace, 1921.

Benjamin Lee Whorf, *Language, Thought, and Reality. Selected Writings*, E.B. Carroll ed., Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1956.

we in het onderstaande schema. Daarna zullen we een argumentatie opbouwen om een tweede herkenningmiddel te onderscheiden. Tot slot zullen beide herkenningmiddelen verenigd worden in een overkoepelend schema.



4.2.2 Kennen en *herkennen*

Als we erkennen dat de literaire werkelijkheid méér met de talige pool dan met de werkelijkheidspool geassocieerd kan worden, dan kan die talige pool, en daarmee ook de taal, tussen de literaire werkelijkheid en de niet-literaire werkelijkheid in staan. Deze twee werkelijkheden zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden, maar de taal dreigt er een wig tussen te slaan. Taal lijkt een minder direct karakter te hebben dan de werkelijkheid. Daarmee bedoelen we dat de literaire werkelijkheid eerst en vooral gevormd wordt met en in taal. Zij bestaat alleen maar in en door taal. De niet-literaire werkelijkheid bestaat ook los van taal. Hoewel de mens haar vooral percipieert in en met woorden, bestáát zij ook los van die woorden en ook los van die perceptie. Het zou wel zeer antropocentrisch zijn om te stellen dat de werkelijkheid *niet* zou bestaan zonder onze perceptie ervan, en zonder dat wij haar in woorden proberen te vatten. Dan komen we zowel op het terrein van het solipsisme en het relativisme, zijpaden die niet noodzakelijk nergens toe leiden, maar die ons wel weg leiden van een reflectie over taal en werkelijkheid omdat we dan alle veronderstellingen waar we van uitgaan moeten laten varen.

De veronderstelling dat de literaire werkelijkheid meer bij de talige pool aanleunt en de niet-literaire werkelijkheid bij de werkelijkheidspool, wensen wij als

herkenningsmiddel te bewaren. Dat er in de literaire werkelijkheid daardoor minder direct iets over die werkelijkheid wordt gezegd, kunnen we weerleggen door te stellen dat je al evenmin iets op een directe manier over de niet-literaire werkelijkheid kan zeggen. Hiermee komen we tot een tweede gelijkenis tussen de literaire en de niet-literaire werkelijkheid. We vertrekken van de volgende gedachte van Sybren Polet:

Een literaire werkelijkheid verwijst zelfs nooit direct naar een werkelijkheidssituatie, maar altijd via een bewustzijnsituatie (van een eventuele werkelijkheid); soms/ vaak is een bewustzijnsituatie nooit concrete werkelijkheid geweest, maar als fantasie, als fiktieve werkelijkheid in het bewustzijn ontstaan. Je zou dan ook eigenlijk moeten spreken van een parallelle bewustzijnswerkelijkheid naast de parallelle literaire werkelijkheid, die beide naast de zg. concrete en situationele werkelijkheid bestaan. (p.90-91)

Een literaire werkelijkheid leeft en krijgt vorm in het bewustzijn van de romanfiguren net zoals de niet-literaire werkelijkheid leeft en gestalte krijgt in het bewustzijn van de mens. Dit interpreteren we niet als antropocentrisme, d.w.z.: de werkelijkheid, of die nu literair is of niet, is omvattender dan dat wij met ons bewustzijn kunnen ervaren. Dit is een hypothese, wij kunnen dit niet bewijzen noch weerleggen omdat we als het ware zelf gevangen zitten binnen ons mens zijn. We kunnen niet verder kijken dat de werkelijkheid zoals die in ons bewustzijn leeft en wordt gevormd, metafysische beginselen daargelaten. Vanuit onze beperking de werkelijkheid slechts te kunnen benaderen vanuit datgene wat we er in ons bewustzijn van maken of hoe we ze proberen te vatten, is het onmogelijk dat er een directe relatie zou zijn tussen de werkelijkheid en hoe die werkelijkheid in ons bewustzijn leeft en gevormd wordt.

Ten eerste is die relatie niet direct omdat er slechts een onvolledig beeld van de werkelijkheid kan worden gevormd. Daardoor zijn er steeds hiaten die ofwel opgevuld worden met allerlei hypothesen die steunen op metafysische beginselen, op fantasie, op door machtige personen of instituten in het leven geroepen beschouwingen of visies, enz... Ofwel blijven de hiaten onopgevuld en wordt die leegte al dan niet aanvaard. Ten tweede is de relatie niet direct omdat de taal waarmee de werkelijkheid in ons bewustzijn gestalte krijgt geen neutraal en statisch middel is. Taal is al net zo veranderlijk als de werkelijkheid zelf, zoals we

in HOOFDSTUK 3 (zie 3.1.2) zagen. De kennis die ze ons oplevert is betwistbaar, want niemand kan controleren hoe ‘correct’ bepaalde benoemingen¹ zijn, of die benoemingen echt wel kennis in zich dragen over de werkelijkheid en überhaupt al in verbinding staat met die werkelijkheid.

De redenering die we opgebouwd hebben is zowel van toepassing op de literaire als op de niet-literaire werkelijkheid. Er is geen een-op-eenverhouding tussen de werkelijkheid, of die nu literair is of niet, en de talige weergave ervan. Tot nog toe gingen we ervan uit dat de werkelijkheid op zich omvattender is dan hoe die in het bewustzijn van de mens leeft en vorm krijgt. Wij blijven bij dit (hypothetisch!) uitgangspunt, maar zijn er ons van bewust dat het net zo goed omgekeerd kan zijn. Niemand kan bewijzen dat de werkelijkheid omvattender zou zijn dan zoals die in ons bewustzijn gestalte krijgt. Hoe we de werkelijkheid aanschouwen kan té complex zijn, te gezocht tegenover een werkelijkheid in haar eenvoud als een ‘natuurlijk’ gegeven met haar eigen logische wetmatigheden.

Het verschil tussen de literaire en de niet-literaire werkelijkheid ligt dus niet in de manier waarop ze gestalte krijgt in respectievelijk het bewustzijn van de personages of de mens. Beide manieren zijn even (in)direct. De literaire werkelijkheid wordt slechts weergegeven zoals die in het bewustzijn wordt gepercipieerd, namelijk door de bril van de personages. De niet-literaire werkelijkheid kunnen we ook slechts kennen in en door ons bewustzijn. Als we nu niet de personages maar de mens uit de niet-literaire werkelijkheid willen positioneren tegenover de literaire werkelijkheid, of als we de niet-literaire werkelijkheid willen verbinden met de literaire werkelijkheid, dan geraken we nog verder verwijderd van een directe relatie tussen de werkelijkheid, (hier: de literaire werkelijkheid), en diegene die deze werkelijkheid beleeft, (hier: mens). Polet stelt dat er zelfs geen directe relatie is tussen enerzijds de mens/de niet-literaire werkelijkheid en anderzijds de personages²/de niet-literaire werkelijkheid:

¹ In HOOFDSTUK 3 kwam het onzekere karakter van benoemingen al uitgebreid aan bod toen we het hadden over ‘Het eerste woord’ en ‘Woord en daad’ in *Hij zegt dat ik niet dansen kan*.

² Polet zelf spreekt van ‘(roman)figuren’ i.p.v. personages.

In feite is er *geen enkele* direkte, reële relatie tussen de literaire en de niet-literaire werkelijkheid – een mens zou de meest realistische beschreven situaties niet eens herkennen als hij erin geplaatst werd, dwz. Zonder eigen voor-kennis, bovendien gaan maar heel weinig boeken ooit van een realistische situatie uit; wat in het bewustzijn van de schrijver gevormd wordt, resp. zich vormt is eerst en vooral een literaire conceptie (van een bepaalde werkelijkheid) en het enige dat een schrijver kan doen is: naar *herkenning* toewerken, dwz. herkenning door mensen die dezelfde woorden en woordrelaties kennen en die daarbij ongeveer dezelfde woordbeelden en voorstellingen ontvangen. (p.34)

Polet reikt ons hiermee een cruciaal gegeven aan dat ons naar een tweede herkenningsmiddel zal leiden van de literaire werkelijkheid. De mens die leest, **herkent** (delen van) de niet-literaire werkelijkheid in (delen uit) de literaire werkelijkheid en weet, zolang hij er zich van bewust is dat hij leest, dat die twee werkelijkheden niet samenvallen. Hoe de werkelijkheid in literatuur gestalte krijgt door de romanfiguren valt *niet* samen met hoe de niet-literaire werkelijkheid door die lezer (ruimer: de mens) leeft en gevormd wordt in zijn bewustzijn. Wél is er een vorm van *herkenning*. Die *herkenning* wordt volledig opgeroepen met en door de taal zoals die gebruikt wordt in het literaire werk.

Het tweede verschilpunt tussen de literaire en de niet-literaire werkelijkheid heeft dus te maken met hoe de mens zich verhoudt tegenover de literaire werkelijkheid. Hij **herkent** deze, terwijl hij de niet-literaire werkelijkheid *kent*. Deze kennis over de niet-literaire werkelijkheid is even onzeker als de kennis over de literaire werkelijkheid. We wijzen hier op het belang van *kennen* versus **herkennen**. Het verschil is cruciaal om de literaire werkelijkheid te karakteriseren, en dit op basis van het onderscheid met de niet-literaire werkelijkheid. *Kennen* gaat vooraf aan **herkennen**. De oorspronkelijkheidsrelatie die hiermee gepaard gaat, namelijk dat *kennen* oorspronkelijker is dan **herkennen**, impliceert dat de niet-literaire werkelijkheid op een directere manier kennis verschaft dan de literaire.¹ Sybren Polet heeft achteraan *Literatuur als werkelijkheid. Maar welke?* heel wat noten opgenomen. In sommige daarvan wordt wat uitgebreider op een bepaald onderwerp ingegaan. Wij citeren nu integraal noot 27, die van cruciaal belang is

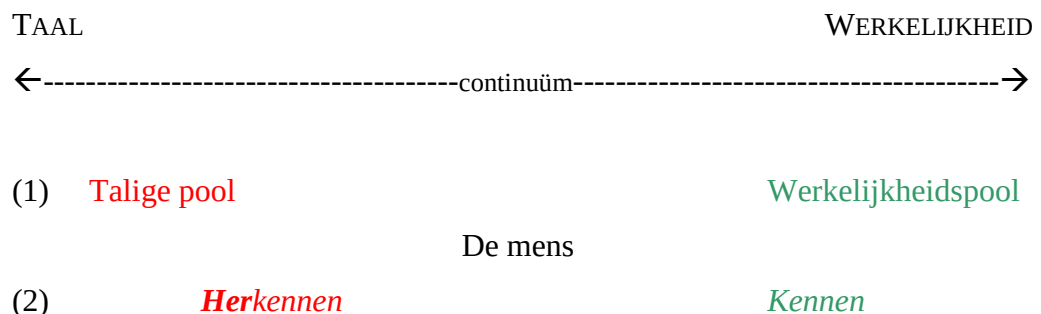
¹ Dat de niet-literaire werkelijkheid op een directere manier kennis verschaft dan de literaire, wil niet zeggen dat we van die kennis zekerder kunnen zijn. Kennis die oorspronkelijker is, is daarom niet juist(er). De kwalificatie 'direct' heeft betrekking op de oorspronkelijkheidsrelatie, en niet op het al dan niet juist(er) zijn van die kennis.

om de oorspronkelijkheidrelatie met betrekking tot *kennen* en **herkennen** te begrijpen :

27 De literaire werkelijkheid is altijd een *geïnterpreteerde werkelijkheid*, de chaos een geïnterpreteerde chaos; het begrip labyrint is zelfs al een *geromantiseerde* chaos. De chaos van de konkrete werkelijkheid is eigenlijk geen chaos, maar alleen werkelijkheid. Ze is alleen als chaos en labyrint ervaren *nadat* de literaire begrippen waren ontstaan. Daarvoor kon je wel verdwalen of in sirkels ronddwalen maar was de wereld nog geen chaos/labyrint. (p. 93)

Omdat de literaire werkelijkheid altijd een geïnterpreteerde werkelijkheid is,¹ verschaft zij op een minder directe manier kennis dan dat de niet-literaire werkelijkheid dat doet. Dat die kennis in het bewustzijn van de mens in beide gevallen, dus zowel bij het *kennen* als bij het **herkennen**, geconstitueerd is uit taal nemen wij aan op basis van de continuümgedachte. Taal en werkelijkheid vervloeien. Binnen dit continuüm staat het *kennen* dat geassocieerd wordt met de niet-literaire werkelijkheid dicht bij de werkelijkheidspool dan bij de talig pool. Bij deze laatste pool sluit dan weer het **herkennen** dat geassocieerd wordt met de literaire werkelijkheid iets dicht aan.

We sluiten hiermee aan bij de inzichten in 2.2.1, en kunnen onze redeneringen die geleid hebben tot deze beschouwingen over *kennen* en **herkennen** zien als een verfijning én een aanvulling ervan. Eerder dan deze verfijning en aanvulling al in woorden samen te vatten, zullen we het schema zoals we dat in 2.2.1 gepresenteerd hebben vervolledigen en hieronder zetten bij wijze van besluit.² Het schema geeft twee herkenningmiddelen van de literaire werkelijkheid weer, gebaseerd op een mogelijk onderscheid met de niet-literaire werkelijkheid:



¹ Onder ‘geïnterpreteerd’ verstaan we hier dat we die werkelijkheid op een minder directe, dus op een minder oorspronkelijke manier kennen dan de niet-literaire werkelijkheid.

² Dit schema zal nog eens in woorden uitgelegd worden in onze samenvattende conclusies in 4.5.

4.3 De literaire werkelijkheid in het proza van Manon Uphoff

In dit onderzoek bestuderen we de relatie tussen taal en werkelijkheid in het proza van Manon Uphoff. Dat de personages en/of de vertellers iets zeggen over de literaire werkelijkheid in en met taal, waarbij zij ook heel wat reflecteren over die taal, zullen we onderzoeken door die uitspraken op te vatten als reflexief, zoals we dat in hoofdstuk twee toegelicht hebben. In HOOFDSTUK 3 zagen we hoe we daarbij onder andere het domein van de poëtica betreden. Een schrijver, in dit onderzoek opgevat als een abstractum, creëert een literaire werkelijkheid. Binnen die werkelijkheid hebben de vertellers en de personages in hun bewustzijn een visie op en een idee (van een deel) van die werkelijkheid. De lezer kan daar zaken uit **herkennen**, omdat hij in zijn bewustzijn ook gestalte geeft aan een andere, niet-literaire werkelijkheid die hij (deels) *kent*.

Kennis is hier het geheel van datgene wat de mens, hier specifiek: de lezer, binnen de grenzen van zijn bewustzijn *weet* over de werkelijkheid. Dat *weten* is onder andere verbonden met zingeving. Hoe meer de mens *weet*, hoe meer zin hij kan geven aan de werkelijkheid en aan zijn eigen bestaan.¹ Die kennis kan hij in literatuur **herkennen**. Soms doet hij misschien ook nieuwe kennis op, doordat hij dingen die hij niet **herkent** toch omsmeedt tot kennis. Dit klinkt onmogelijk, maar dat is het niet als we het als volgt verklaren: de mens beschikt over brokstukken, over stukjes kennis. Sommige brokstukjes vormen samen een geheelje binnen een groter geheel. Als er nog maar één zo'n brokstukje ontbreekt, en hij leest in een literair werk een passage over een literaire werkelijkheid die hij (deels)

¹ Meer weten over de werkelijkheid leidt niet rechtstreeks tot meer zingeving (aan die werkelijkheid). Doordat we meer weten kunnen we wel een groter inzicht hebben in de werkelijkheid en in de (verschillende) mogelijkheden om zin te geven. We hebben dan keuze uit een groter arsenaal aan middelen. Uiteraard kunnen we met weinig middelen en dus zonder veel te weten, ook zin geven die evenveel voldoet. Maar dan hebben we geen weet van alternatieven, en resulteert onze zingeving niet of minder uit een eigen bewuste keuze. Dit hoeft niet slechter te zijn, maar beperkt de mens wel in zijn keuze voor deze of gene zingeving. Bovendien is de mens doorgaans geneigd om steeds te blijven zoeken, steeds te *proberen* om (nog meer) zin te geven of om bevestiging te vinden. Wie weinig kennis heeft over de werkelijkheid en er bijgevolg ook weinig inzicht in heeft, zal in dit *proberen* op een bepaald ogenblik een eindpunt bereiken. Dit aanvaarden kan tot rust leiden, dit niet aanvaarden tot onrust en in dit geval is het jammer de keuze te ontberen om verder zin te geven én om dit op deze of gene manier te doen. De enige uitweg is alsnog te *proberen* meer te weten over de werkelijkheid. Kennis over en inzicht in de werkelijkheid zijn in dit opzicht dus van cruciaal belang voor zingeving aan die werkelijkheid.

herkent en waarin een element staat dat hij nog niet kent, kan hij dit zien als de *missing link* van een geheelte kennis van de werkelijkheid zoals die leeft en vormgegeven wordt in zijn bewustzijn.

Van de reflexieve uitspraken door de vertellers en de personages in het proza van Uphoff kiezen wij er in dit onderzoek een aantal uit die we kunnen interpreteren als pogingen tot zingeving, en meer bepaald: als pogingen om iets over de (literaire!) werkelijkheid te zeggen zodat zij meer inzicht krijgen in die werkelijkheid en hun plaats daarin. Als we de werkelijkheid als een geheel zien, en de taal en datgene wat verwant is aan het talige, zoals het gebruiken van geweld en het uitvoeren van rituelen, beschouwen als een instrument om kennis te produceren over die werkelijkheid, dan kunnen we de volgende stelling formuleren: de personages en de vertellers gaan op zoek naar een zo volledig mogelijk beeld van de werkelijkheid, zodat ze er inzicht in verwerven en er zin aan kunnen geven. Dit gebeurt in en met taal en aan taal verwante ‘middelen’.¹

Dat er op zoek gegaan wordt naar een zo volledig mogelijk beeld van de werkelijkheid, wordt meestal niet met zoveel woorden gezegd door de vertellers en de personages in het proza van Uphoff. Maar dát ze op zoek zijn naar een geheel, dat ze proberen een geheel te (re)construeren, is een terugkerend element in Uphoffs proza. Of de vertellers en de personages zich nu bewust zijn van de rol van taal daarin of niet, en of ze overwegend op zoek zijn naar een geheel dat betrekking heeft op de ratio (bijvoorbeeld in *Hij zegt dat ik niet dansen kan*: verklaringen zoeken op basis van oorzaak en gevolg), op het gevoel (*Gemis* en *Koudvuur*: behoren tot een familie), of op het universeel-menselijke (‘De eenhoorn’: zingeving op ‘kosmologisch’ niveau), de werkelijkheid wordt uiteengerafeld, bewerkt, opnieuw aanschouwd, herordend, enz... totdat ‘een geheel’ dichterbij komt, of misschien juist niet: dan vormt het proberen de essentie en is dat *proberen* de zingeving.²

¹ We gaan hier in HOOFDSTUK 8 uitgebreid op in.

² Het is ook mogelijk dat we net niet op zoek zijn naar een geheel, of naar iets dat heel is. Dat is bijvoorbeeld het geval wanneer we ervan overtuigd zijn dat dat geheel niet te bereiken of te overzien is. Maar ook dan zal het *proberen* vermoedelijk een rol blijven spelen. We gaan hier nu niet verder op in, want dit ligt niet binnen het bestek van dit onderzoek.

Voor we van start gaan met het onderzoeken van een aantal manieren waarmee de personages en de vertellers in het proza van Manon Uphoff een geheel proberen te (re)construeren, gaan we in op ‘de delen’ die deel uitmaken van dat al dan niet te overzien of te (re) construeren geheel. Een aantal van die delen zijn vaak niet meer dan ‘lege plekken’ die, indien mogelijk, worden opgevuld door de vertellers en/of de personages of door de lezer zelf. Die ‘lege plekken’ zullen we eerst verbinden aan de literaire werkelijkheid. We zullen ons daarvoor baseren op een aantal opvattingen van Sybren Polet. Deze informatie integreren we ook in HOOFDSTUK 5 en 6 waar we het specifiek over de literaire werkelijkheid van het sprookje zullen hebben, en in HOOFDSTUK 7, in een analyse van de (poging tot) (re)constructie van een geheel in Uphoffs novelle *De Bastaard*. Ook in HOOFDSTUK 8 en 9 bouwen we daar op voort.

4.4 Lege plekken

4.4.1 Realisme

We hebben gezien dat een lezer zaken uit de literaire werkelijkheid kan **herkennen**. Sybren Polet geeft er in zijn *Literatuur als werkelijkheid. Maar welke?*¹ dan ook de voorkeur aan dat schrijvers herkenbare elementen in die literaire werkelijkheid verwerken. Als schrijver probeert hij dan zelf ook “[...] een werkelijkheid op te roepen die de lezer het gevoel geeft dat het ook zijn werkelijkheid is door bijvoorbeeld voortdurend te verwijzen naar de wereld die hij kent [...]” (p.35-36). De lezer **herkent** dus zijn eigen werkelijkheid zoals die in zijn bewustzijn leeft en vorm krijgt. Die **herkenning** wordt uitgelokt “[...] door middel van literaire technieken, bv. die van de suggestie.” (p. 36) Daarbij is het niet de bedoeling om de niet-literaire werkelijkheid zo getrouw mogelijk weer te geven, of zoals Polet het zelf zegt: “[...] om die literatuur zoveel mogelijk op uiterlijke werkelijkheid te doen lijken [...]” (p. 35) **Herkenning** door de lezer volstaat voor Polet. Daarom vervolgt hij dan ook: “Voor mij daarom geen zg. realistische romans, geen volledig ingevulde mensen [...]” (p. 36)

¹ Sybren Polet, *Literatuur als werkelijkheid. Maar welke?*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1972.

Sybrene Polet is van mening dat volledig ingevulde mensen in een literaire werkelijkheid juist niet realistisch¹ zijn, ze lijken in niets op de mensen in de niet-literaire werkelijkheid. We citeren nu een deel van noot 24, waarin we wat meer te weten komen over het verband tussen niet volledig ingevulde romanfiguren en realisme:

24 *Fragmentaries leven*. Ook het leven is voor het bewustzijn niet één ononderbroken vloeiende stroom (van beleefde tijd en ervaringen), maar is samengesteld uit *fragmentarische momenten*, momenten van meer of minder bewust zijn of van onbewust zijn. Realisties is alleen déze fragmenten weer te geven *plus* de *blanco* onderbrekingen (:stadia), hoewel de literatuur juist in staat is (tijds)eenheid in de ervaringen aan te brengen, zoals ze ook structuren zichtbaar kan maken die in werkelijkheid niet opvallend zijn, waaronder ook verhaalstructuren, tematische doorwerking, enzovoort. [...] (p. 92)

De ‘blanco onderbrekingen’ kunnen we ook ‘lege plekken’ noemen. Uit het citaat leiden we af dat er een spanning is tussen de aanwezigheid van lege plekken in literatuur en de (tijds)eenheid die in de ervaringen aangebracht wordt in die literatuur. In literatuur worden ervaringen enerzijds in hun ‘ontbonden’ staat weergegeven, waarbij er deeltjes van die ervaringen niet gekend kunnen worden en dus ook niet worden weergegeven, dit zijn dan de lege plekken. Anderzijds wordt er een eenheid gebracht in die ervaringen, waarbij de lege plekken óf opgevuld worden, óf als dusdanig in een eenheid worden geïntegreerd waarin het niet noodzakelijk is dat ze ingevuld worden. We komen hier in HOOFDSTUK 7 (zie 7.2.2) nog op terug.

Polet ziet dus niet alleen zijn personages, of zoals hij ze noemt: figuren, als niet volledig ingevuld, maar ook zijn literair werk. Die literatuur bestaat uit: “[...] *invul- en aanvulmodellen, die aan de lezer ruimte laten om met eigen bewustzijn in te vullen, aan te vullen, mee te verbeelden.*”(p. 37) En hij vervolgt:

Dergelijke vormen van literatuur leggen niet vast, eisen geen volledige identifikatie die de eigen identiteit van de lezer vernietigt, maar dwingen tot stellingname, zelfkeuze.

¹ ‘Realistisch’ vatten we hier op als ‘zeer sterk gelijkend op datgene in de niet literaire werkelijkheid.’ De zogenaamde realistische romans waar Polet het over heeft worden ten onrechte beschouwd als realistisch, omdat de literaire werkelijkheid die erin wordt opgeroepen, en het volledig invullen van de personages helemaal niet lijkt op de niet-literaire werkelijkheid en de mens die zich daarin beweegt.

De mogelijkheid tot invullen houdt verder ondermeer in: open plekken laten, geen vloeiende overgangen maar duidelijke cesuren, niet alle stadia van een actie of ontwikkeling weergeven (liever sprongsgewijs), geen statiese maar fluktuierende romankarakters, m.a.w.: niet invullen waar het niet nodig is, waar de creatieve leegte een grotere werking heeft dan het ingevulde, geen verbindingen leggen die de lezer zelf kan leggen. (p.37)

Bij het in- en aanvullen van zowel de personages/figuren als de andere ‘lege plekken’ of onvolledigheden in deze vorm van literatuur, speelt de lezer een cruciale rol. Dit doet denken aan de postmoderne leeshouding zoals we die in HOOFDSTUK 2 (zie 2.5.3) hebben gezien. Ook in HOOFDSTUK 3 hebben we aandacht besteed aan de rol van de lezer zoals die in ‘De poëtica van een schrijver’¹ en ‘Brief’² belicht werd. Daarbij hadden we het ook over de lezer als diegene die terwijl hij een tekst leest, deze tezelfdertijd ook herschrijft. Naast het invullen van ‘lege plekken’ houdt dit ook in dat zaken die wél ingevuld zijn door de schrijver, *opnieuw* kunnen worden ingevuld door de lezer.

De lezer vult *opnieuw* in, maar daarbij blijft er altijd iets van de invulling van de schrijver hangen, wat met zich meebrengt dat de lezer nooit iets *volledig* opnieuw invult. De tekst blijft met andere woorden een zekere autonomie bewaren. Die autonomie staat nog in verbinding met de schrijver, want hij/zij heeft de tekst geschapen in al zijn (‘zijn’ verwijst hier naar de tekst) specificiteit. De lezer vult dus in en aan, en ‘herinvult’ voor een deel de tekst. Dit valt onder de overkoepelende noemer van het herschrijven. De lezer heeft een enorme vrijheid in dit herschrijven, maar blijft gebonden aan de tekst zoals die door de schrijver gemaakt is.

4.4.4 Lege plekken in het proza van Manon Uphoff

In dit onderzoek vatten we de interpretatie van een aantal passages waarin de vertellers of de personages naar een geheel streven op als een herschrijven van die passages. We proberen hierbij niet uit het oog te verliezen dat we niet te ver mogen en kunnen gaan in dit herschrijven, omdat dan het wezen van de teksten aangetast wordt. Het wezen van een tekst wordt aangetast wanneer het eigen

¹ Manon Uphoff, ‘De poëtica van een schrijver’, in *De Revisor*, jg. 30, nr. 1, 2003, p 9-19.

² Idem, ‘Brief’, in *De Revisor*, jg. 33, nr. 1-2, 2006, p. 91-97.

karakter van die tekst niet meer te onderscheiden valt van dat wat wij er van maken. We zijn er ons van bewust dat het onmogelijk is om vast te leggen wanneer er te ver wordt gegaan in het herschrijven. Veiligheidshalve zullen onze analyses van een aantal prozawerken van Manon Uphoff vrij tekstgericht zijn, ondanks de mogelijkheden die de werken volgens ons bieden om heel wat in en aan te vullen. We zullen ons beperken tot datgene wat de personages zélf trachten in en aan te vullen. Als lezer stappen we hun literaire werkelijkheid binnen en proberen we samen met hen een geheel te (re)construeren.

In de twee volgende hoofdstukken concentreren we ons op een specifiek soort literaire werkelijkheid, namelijk die van het sprookje. In HOOFDSTUK 5 bouwen we aan de hand van de inzichten van de psychiaters Bettelheim en Schuurman een theoretisch kader op. Hierbij focussen we op een aantal conventies die eigen zijn aan de literaire werkelijkheid van het sprookje. Die conventies hebben allemaal te maken met de zoektocht van de personages, de verteller én de lezer naar een geheel. In HOOFDSTUK 6 onderzoeken we vooral hoe die conventies doorbroken worden in drie sprookjes van Manon Uphoff. We verlaten de literaire werkelijkheid van het sprookje in HOOFDSTUK 7 en 8 om de relatie tussen taal en de literaire werkelijkheid te onderzoeken zoals daar door de personages en de verteller in een aantal werken van Uphoff over wordt gereflecteerd.¹ We benaderen die reflecties door ze te verbinden met zingeving aan de werkelijkheid in en met taal, waarin die zingeving onlosmakelijk verbonden is met het *proberen* te vinden van een geheel.

In de volgende hoofdstukken zullen we als lezer mee op zoek gaan naar een geheel waarbij de lege plekken al dan niet ingevuld worden. We gaan eerst mee op zoek met de personages in drie sprookjes van Uphoff en daarna met de personages in een aantal andere prozawerken van Uphoff. In HOOFDSTUK 9 ontstijgen we de grenzen van de afzonderlijke prozawerken van Uphoff, en proberen we iets te zeggen over haar oeuvre als een geheel. Dat er binnen dat geheel in de opvattingen omtrent zingeving, taal en werkelijkheid én literatuur, heel wat hiaten zijn, spreekt voor zich. Maar als we de redenering van Polet

¹ Hierbij zullen ook de mogelijke (verdere) reflecties van de lezer aan bod komen, en dit vooral in HOOFDSTUK 8.

volgen, behoren die lege plekken tot de aanvulmodellen die deel uitmaken van een veel realistischere literaire werkelijkheid.

De lege plekken in het proza van Manon Uphoff kunnen we vergelijken met de wazige vlekken die een slechtiend iemand kan onderscheiden. De ingevulde plekken zijn dan datgene wat die persoon helder kan onderscheiden als hij een bril of lenzen draagt. Het proza van Uphoff bestaat dan uit (afwisselend) fragmenten waarin naar de literaire werkelijkheid wordt gekeken mét en zonder bril. Volgens Stine Jensen ‘kijkt de lezer’ van *Hij zegt dat ik niet dansen kan* mee door de ogen van Manon Uphoff, die de ene keer lenzen draagt, de andere keer niet:

In *Hij zegt dat ik niet dansen kan* kijkt de lezer mee door de ogen van Manon Uphoff. Soms draagt de schrijfster lenzen. Dan is haar pen scherp als een camera die de medemens genadeloos fileert. Vaker verkiest Uphoff haar lenzen uit te doen en schetst zij een wazige ruimte zonder scherpe omlineringen. Op de momenten dat Uphoff haar ogen te rusten geeft, gebeurt het soms dat de bijziendheid (min twaalf!) zo hoog is, dat je in het duister tast en de weg kwijtraakt in Uphoffs labirint van open plekken. Maar het is dezelfde bijziende conditie waarmee Uphoff soms ook de lezer weet te ‘bezweren’ in haar wereld van fysieke sensaties.¹

Wij verkiezen om te stellen dat de lezer meekijkt door de ogen van de verteller, en via deze verteller ook door de ogen van de personages. Het citaat van Jensen zou bovendien net zo goed over de andere prozawerken van Uphoff kunnen gaan. In *Gemis* geraakt Mara bijvoorbeeld in de ban van de gedachte dat een slechtiende, dus iemand die vooral wazige vlekken ziet, of: lege plekken, net daardoor alles kan zien én bovendien maakt dat haar veel zichtbaarder:

Bijna blind en een absoluut gehoor.
Dit wond me buitengewoon op, alsof hij juist alles kon zien, alsof de vage vlekken en bewegingen die hij zei waar te nemen, mij veel zichtbaarder maakten.²

In de HOOFDSTUKKEN 6, 7 en 8 zullen we zien hoe ondanks of juist *door en met* de vele lege plekken de personages en de verteller, alsook de lezer, *proberen* inzicht te krijgen in een geheel en hun plaats daarin zoeken om op die manier zin te geven aan hun bestaan en aan de werkelijkheid.

¹ Stine Jensen, “Een labirint van open plekken”, in *NRC Handelsblad*, 8 december 2000.

² Manon Uphoff, *Gemis*, Amsterdam, Podium, 1997, p 134.

4.5 Conclusies

De literaire werkelijkheid is net zo dynamisch als de niet-literaire werkelijkheid. Beide zijn overkoepelende categorieën voor heel wat werkelijkheden zoals die geleefd en gevormd worden in het bewustzijn van de mens/de personages. We vertrokken in 4.2 van twee gelijkenissen tussen de literaire en de niet-literaire werkelijkheid om daarna twee verschillen te onderscheiden. Ten eerste wordt over beide werkelijkheden in woorden nagedacht. Toch associëren we de niet-literaire werkelijkheid eerder met de werkelijkheidspool en de literaire werkelijkheid met de talige pool. Ten tweede is er zowel in de niet-literaire als in de literaire werkelijkheid geen een-op-eenverhouding tussen de werkelijkheid en de weergave ervan. Die weergave wordt immers beïnvloedt door hoe de werkelijkheid leeft en vorm krijgt in het bewustzijn van de mens/de personages. De manier waarop de mens/de personages dingen weet over de werkelijkheid, kunnen we karakteriseren als *kennen*. Dit *kennen* houdt geen verband met een zekere waarheid of juistheid, maar maakt wel aanspraak op ‘oorspronkelijkheid’. De mens, vanuit zijn niet-literaire werkelijkheid en het *kennen* van die werkelijkheid, *herkent* elementen in de literaire werkelijkheid.

Als we lezen, *herkennen* we dus een aantal dingen die we weten van of die we *kennen* uit/over onze werkelijkheid. Elke lezer heeft zijn specifieke kijk op de werkelijkheid en kan zelfs meerdere werkelijkheden onderscheiden door onder andere verschillende blikken op de werkelijkheid te hebben. De personages in een literair werk hebben ook zo’n kijk op of bepaalde visies over hun werkelijkheid of werkelijkheden. De relatie tussen de lezer (of: de mens) en de literaire werkelijkheid is dus vrij ingewikkeld. De lezer denkt over de literaire en de niet-literaire werkelijkheid na in woorden. Hij beseft dat die woorden niet noodzakelijk volledig stroken of samenvallen met beide werkelijkheden. Wanneer de mens over de literaire werkelijkheid nadenkt, deze probeert te vatten, domineert de talige pool de werkelijkheidspool in dat denken. Verder is de kennis die hij opdoet via of *herkent* in de literaire werkelijkheid minder oorspronkelijk dan dat wat hij *kent* uit/in zijn niet-literaire werkelijkheid.

In 4.3 zeiden we al kort iets over de literaire werkelijkheid in het proza van Manon Uphoff. De personages, waaronder de verteller, *probeert* in en met taal vat te krijgen op die literaire werkelijkheid. Hoe meer inzicht ze hebben in de (literaire!) werkelijkheid, hoe groter de kans is dat ze er zin kunnen aan geven. Hier zullen we in de volgende hoofdstukken uitgebreid op ingaan. Cruciaal in het proza van Manon Uphoff zijn de lege plekken die de personages proberen in te vullen. We zagen in 4.4.1 dat we alles wat de personages nog onbekend is over de literaire werkelijkheid, kunnen beschouwen als lege plekken. Ook de lezer kan die *proberen* in te vullen, en hij kan op die manier ook de lege plekken invullen in zijn eigen visie op de niet-literaire werkelijkheid. Bij dit laatste kan de lezer de missing link **herkennen** in de literaire werkelijkheid waar hij in de niet-literaire werkelijkheid (onbewust) naar op zoek was. Dat noch de personages, noch de lezer nooit alle lege plekken kunnen opvullen, is realistischer dan dat ze dat wél zouden kunnen, zo zagen we in 4.4.2.

HOOFDSTUK 5: HET SPROOKJE: EEN EIGEN – LITERAIRE – WERKELIJKHEID

5.1 Inleiding

5.1.1 Over Uphoff en het sprookje

In ons onderzoek over taal en werkelijkheid in het proza van Manon Uphoff focussen we op hoe de personages, waaronder de verteller(s), met taal *proberen* in te grijpen in hun werkelijkheid, zoals die in hun bewustzijn leeft en wordt gevormd. We beperken ons in dit hoofdstuk tot één bijzonder type literaire werkelijkheid, om vervolgens in het volgende hoofdstuk te onderzoeken of een aantal typerende conventies daarvan door Uphoff in ere worden gehouden of juist geschonden. Onze conclusies daarover koppelen we in de HOOFDSTUKKEN 7, 8 en 9 aan proza van Uphoff waarin er een andere literaire werkelijkheid prominent is.

We zullen het in dit hoofdstuk hebben over het sprookje en de literaire werkelijkheid die daarmee verbonden is. We kiezen voor het sprookje omdat Manon Uphoff niet alleen vergelijkingen maakt met sprookjes en naar sprookjes verwijst in haar proza, maar ook een aantal sprookjes geschreven heeft. Bovendien zijn de literaire conventies van sprookjes vrijwel iedereen bekend, al dan niet op een bewuste manier. Dat zal ons een al te uitgebreide toelichting van die conventies besparen, en wie dit onderzoek leest zal ook sneller kunnen meedenken met ons omdat hij/zij al vertrouwd is met de literaire werkelijkheid van het sprookje. We kunnen nu al zeggen dat Manon Uphoff de conventies van het sprookje op zijn kop zet, of er op zijn minst mee speelt. Toch blijven het sprookjes, omdat ze ondanks het doorbreken van de specifieke conventies, toch als dusdanig kunnen worden ervaren door de lezer. Uphoff speelt bovendien op een zodanig opzichtige manier met de conventies van het genre, dat elke doorbreking ook de aandacht vestigt op de conventie zelf, zodat de lezer niet uit het oog kan verliezen dat het om (een vorm van) sprookjes gaat.

Manon Uphoff is niet de enige hedendaagse auteur die sprookjes schrijft, bestaande sprookjes bewerkt, ernaar verwijst of gebruik maakt van sprookjesachtige elementen. We kunnen dit onder andere verbinden aan de vermenging van genres en de herwaardering van ‘lagere’ genres¹ in het postmodernisme. Zo lezen we bij Musschoot in haar essay ‘Postmodernisme in de Nederlandse letterkunde’ :

Ook de genres zelf worden hernomen, herschreven, getransformeerd: er is niet alleen herwaardering van vroeger als triviaal beschouwde genres (detective, science fiction), er is ook een vervaging van de grenzen tussen de subgenres in het proza: zo vinden we in de roman *In Nederland* van Cees Nooteboom een dialoog met of een variatie op het sprookje “Sneeuwkoningin” van H.C. Andersen én met de poetica van het genre van het sprookje in het algemeen.²

Wanneer we in een literair werk bewerkingen van of verwijzingen naar sprookjes vinden, hebben we te maken met intertekstualiteit. Vervaeck stelt in *Het postmodernisme in de Nederlandse en de Vlaamse roman*: “Sprookjes worden gretig opgenomen in het intertekstuele spel.”(p. 175) Als voorbeelden noemt hij *De kleurenvanger* van Verhelst, *Het doodgezegde park* van Brakman en net als Musschoot Nooteboom met *In Nederland*.³

In dit onderzoek hebben we het ook over intertekstualiteit, maar het is onmogelijk om alle stukjes tekst in Uphoffs proza te behandelen die in verband kunnen worden gebracht met intertekstualiteit. We zullen ons daarom in HOOFDSTUK 9 concentreren op een aantal teksten waarin (elementen uit) sprookjes opgevat kunnen worden als intertekstueel. In datzelfde hoofdstuk belichten we onder andere ook een aantal passages die als intertekstueel fungeren *binnen* het proza van Uphoff. We belichten met andere woorden een aantal passages die (in bewerkte vorm) terugkeren in de verhalen/romans/novelles van Uphoff. In dit hoofdstuk gaan we eerst dieper in op een aantal conventies van sprookjes, en in het volgende hoofdstuk analyseren we dan drie sprookjes van Uphoff.

¹ We lezen in *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman* van Bart Vervaeck dat niet alleen de ‘lagere’ genres worden geherwaardeerd, maar dat er ook superieure, gecanoniseerde werken en genres in de werken kunnen worden geïncorporeerd. (p. 178)

² Anne-Marie Musschoot, ‘Postmodernisme in de Nederlandse letterkunde’, in *Op voet van gelijkheid*, Yves T’Sjoen en Hans Vandevoorde (red.), Gent, Academia Press, 1994.

³ Wij voegen hier nog een voorbeeld aan toe van een hedendaags auteur die de ‘sprookjesachtige’ roman *Jeuk* geschreven heeft, namelijk Saskia De Coster. Dit boek is eerder een gruwelsprookje en wijkt vooral af van de conventies waaraan sprookjes normaal gebonden zijn.

5.1.2 Over conventies

Zoals bij elk literair genre zijn er aan het sprookje heel wat conventies verbonden, en niet elke conventie gaat op voor alle teksten die op basis van een aantal ‘typische’ kenmerken tot dat genre behoren. Dat sommige conventies niet gelden, kan worden uitgebuit door schrijvers die een specifiek sprookje of het genre in het algemeen willen parodiëren, als Spielerei, of gebruiken om een bepaalde boodschap over te brengen. Die boodschap kan gebracht worden door (elementen van) het sprookje of de genreconventies weg te laten, uit te vergroten, om te keren, of aan te vullen met zaken die daar normaal niet mee worden geassocieerd.

We zullen slechts een aantal conventies behandelen, en die conventies uitkiezen die volgens ons het meest van belang zijn voor ons onderzoek naar taal en werkelijkheid in het proza van Manon Uphoff. Ten eerste bespreken we een conventie met betrekking tot de werkelijkheid en de waarheid in sprookjes, vervolgens met betrekking tot de talen het lichaam en tot slot met betrekking tot een geheel en de tijd. Ons perspectief is dat van de psychoanalyse. Aan de hand van de inzichten van de (kinder)psychiaters Bruno Bettelheim¹ en C.J. Schuurman² behandelen we een aantal belangrijke conventies van het sprookje als literair genre. Uit Bettelheims en Schuurmans inzichten selecteren we datgene dat te maken heeft met taal en met de (literaire) werkelijkheid in sprookjes.

Dat Bettelheim en Schuurman het over sprookjes hebben, impliceert dat er, zonder dat zij dat zelf vermelden, heel wat van hun inzichten niet alleen van belang zijn voor de psychoanalyse, maar ook voor de studie van het sprookje als een narratief gegeven. Ons onderzoek vullen we grotendeels in met het analyseren van prozateksten. Maar bij tekstanalyse komt de vraag naar de motieven, naar de drijfveren die achter de handelingen van de personages schuil gaan, ook vaak aan bod. Al was het maar omdat de lezer zich deze vraag stelt bij de afwikkeling van de plot. De afwikkeling van die plot maakt het immers aangenaam, of toch

¹ Bruno Bettelheim, *Het nut van sprookjes*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1980 (1975).

² C.J. Schuurman, *Er was eens... er is nog*, Deventer, Ankh-Hermes bv, 1991 (1946, 1949).

interessant voor de lezer, óm te lezen.¹ De drijfveren van de personages hebben vaak te maken met zingeving. Ook al wil men niet meteen zin geven aan zijn/het bestaan, of aan de werkelijkheid, toch zien we hoe er in veel literaire werken door de personages gestreefd wordt naar iets,² zoals bijvoorbeeld een relatie met iemand, al dan niet een geliefde, tot stand laten komen, macht verwerven, wraak nemen,...³ De personages denken allen dat ze door hun handelingen ‘gelukkiger’ zullen worden, of dat ze een verandering kunnen teweegbrengen die inwerkt op iets uit hun omgeving, of uit en/of op de werkelijkheid.⁴ In dit onderzoek leggen we de klemtoon op die handelingen waarbij het vrij duidelijk is dat ze met zingeving te maken hebben. Daarvoor vinden we bij Bettelheim en Schuurman heel wat inzichten die verklarend zijn als we de handelingen van de personages in de zelf geschreven, bewerkte, of verwijzingen naar sprookjes van Uphoff opvatten als gestuurd door drijfveren die zingeving op het oog hebben. We leggen ons toe op de zingeving aan de literaire werkelijkheid, en zo ook aan de plaats van de personages daarin, met en in taal.

5.2 Het sprookje: Conventies m.b.t. zingeving aan de – literaire – werkelijkheid in en met taal

In dit onderzoek verbinden we zingeving met inzicht in en kennis over de werkelijkheid als een geheel, en de plaats van de mens daarin. Ook de mens zelf vormt een geheel, en het grotere overkoepelende geheel dat de werkelijkheid is,

¹ Plotloze verhalen kunnen ook aangenaam en interessant zijn voor de lezer. De meeste mensen die ‘een verhaal’ willen lezen, zullen echter al dan niet bewust een afwikkeling van de plot of van meerdere plots verwachten. Indien die verwachting niet wordt ingelost, dan kan er bij de lezer een gevoel van onvrede of van vervreemding (van de tekst) ontstaan.

² Zelfs in de romans van de generatie Nix, waarin de personages naar ‘niks’ streven en ‘niks’ willen bereiken, voeren die personages toch handelingen uit. En hoewel die handelingen meestal bestaan uit allerlei activiteiten om de verveling te verdrijven, worden die handelingen toch gemotiveerd vanuit de wens verandering aan te brengen, of de daarmee beoogde verandering nu positief of negatief van aard is. We kunnen zelfs zeggen dat elke handeling op die manier zin heeft én geeft, of de personages dat nu (on)bewust willen of niet.

³ In het actantiële model van Greimas vinden we een aantal stappen waarin de drijfveren van de personages het verhaal telkens in een bepaalde richting sturen. Bart Keunen licht dit model toe in *Tijd voor een verhaal. Mens- en wereldbeelden in de (populaire) verhaalcultuur*, p. 168-170.

⁴ We kunnen ook handelingen stellen zonder een bepaald doel, we kunnen dingen zomaar doen, of vanuit een bepaalde impuls. Elke handeling brengt echter wel een verandering teweeg in de werkelijkheid. Hoe onbewust een beslissing ook mag zijn om een bepaalde handeling al dan niet uit te voeren, toch steekt daar iets achter, al was het bijvoorbeeld maar, zoals bij de ‘nixers’ het verdrijven van verveling.

bestaat uit heel wat subgeheeltjes.¹ De conventies waar wij ons op concentreren hebben steeds te maken met een geheel, of dat nu het geheel van de werkelijkheid is, of van de subgeheeltjes, of dat geheel dat de mens zelf is of misschien beter: *probeert* te zijn.

We onderscheiden vijf componenten die van belang zijn voor een geheel zoals dat in sprookjes wordt opgevoerd: waarheid, werkelijkheid, taal, lichaam en tijd. Deze componenten lichten we toe aan de hand van de opvattingen van Bettelheim en Schuurman. We zullen zien hoe we ook Uphoffs sprookjes, sprookjesachtige verhalen én het proza waarin een andere literaire werkelijkheid prominent is, kunnen onderzoeken met behulp van die vijf componenten, en dit onder de overkoepelende noemer van het streven naar of *proberen* te bereiken van een geheel. In de eerste plaats concentreren we ons op dat streven en *proberen* van de personages. Maar we zullen het ook over de lezer, en dus over de mens hebben. In het laatste hoofdstuk zullen we zelfs Uphoffs oeuvre benaderen als een aanzet tot een geheel op zich. Daarbij speelt het streven naar en *proberen* te bereiken van een geheel door de personages en de lezers een belangrijke rol. We menen zelfs te mogen spreken van een mogelijk geheel van verschillende opvattingen over de werkelijkheid, de waarheid, de taal, het lichaam en de tijd in de vorm van een dialoog in het oeuvre van Manon Uphoff.²

De vijf componenten waar wij ons op concentreren, zijn heel moeilijk apart te behandelen. Bij overwegingen over elke afzonderlijke component komen we steeds in het vaarwater van (een) andere component(en). Om de helderheid van de redenering(en) die we opbouwen te bewaren, behandelen we in 5.2.1 werkelijkheid en waarheid samen, en in 5.2.2 taal en lichaam. Daarna hebben we het in 5.2.3 over tijd en dit koppelen we direct, samen met de voorgaande beschouwingen, aan ‘een geheel’. Tot slot plaatsen we in 5.3 de vijf componenten,

¹ Onder ‘subgeheeltjes’ verstaan we delen van en/of in de werkelijkheid die op zich een geheel zijn binnen het geheel van de werkelijkheid. De delen waaruit zo’n subgeheel bestaat, verhouden zich op een microniveau tot elkaar en tot het subgeheel zoals de delen zich tot elkaar en tot het geheel op het macroniveau verhouden.

² Onder ‘dialoog’ verstaan we meer dan het uitwisselen van gedachten tussen twee personen. In een dialoog komen meerdere stemmen aan het woord. In het oeuvre van Uphoff vinden we meerdere opvattingen terug over onder andere taal en werkelijkheid. Die opvattingen kunnen we niet alleen louter als elkaar tegengestelden of aanvullingen beschouwen, maar ook als de verschillende stemmen in een dialoog, zie ook HOOFDSTUK 9.

of de in dit hoofdstuk onderzochte conventies van sprookjes in een schema, waaruit zal blijken hoezeer de conventies in elkaar grijpen. Daarna geven we een korte synthese aan de hand van dat schema over de in 5.2.1 tot en met 5.2.3 opgebouwde redenering. We formuleren dus geen tussentijdse conclusies, omdat de conclusies niet los van elkaar kunnen worden weergegeven.

5.2.1 Waarheid en werkelijkheid

Dat de lezer van een literair werk, en dus ook van een sprookje, zaken uit zijn werkelijkheid **herkent** in de literaire werkelijkheid impliceert dat er wel degelijk een relatie is tussen de literaire en de niet-literaire werkelijkheid. In die literaire werkelijkheid **herkennen** we immers (fragmenten van) zaken uit de niet-literaire werkelijkheid zoals die in het bewustzijn van de mens, en dus ook van de lezer, leeft en vorm krijgt. Dat het om **herkennen** gaat, en niet om *kennen*, wijst erop dat de kennis in de niet-literaire werkelijkheid oorspronkelijker is dan in de literaire. En hoewel we al gezien hebben dat hetgeen we **herkennen** daarom niet minder *juist* is dan datgene wat we *kennen*, blijft toch de opvatting leven dat de kennis binnen een literaire werkelijkheid minder waar is dan de kennis in de niet-literaire werkelijkheid. Zo worden ook sprookjes stevast gekarakteriseerd als onwaar, als verzinsels en als onwerkelijk. De literaire werkelijkheid, dus ook die van sprookjes, wordt sneller geassocieerd met de talige pool, als we de redenering uit 4.2.1 blijven aanhouden. De taal staat nog meer tussen de mens en het **herkennen** in, dan tussen de mens en het *kennen*, maar daarom is de kennis die we halen uit de literaire werkelijkheid niet minder *juist*.

Bettelheim noemt in *Het nut van sprookjes*¹ de lezer van sprookjes vanuit zijn beroep als psychiater vaak ‘patiënten’. In sprookjes kan de patiënt, wij zullen hier verder van ‘de lezer’ spreken, zaken **herkennen** die hem meer inzicht verschaffen. Bettelheim stelt dat het hierbij gaat om inzicht in het eigen innerlijke leven van de lezer, en niet om inzicht in de niet-literaire werkelijkheid daarbuiten, wat Bettelheim ‘de buitenwereld’ noemt:

¹ Bruno Bettelheim, *Het nut van sprookjes*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1980 (1975).

De genezende werking van het sprookje ligt in het feit dat de patiënt zelf oplossingen vindt, door te overwegen wat het verhaal lijkt mede te delen over hemzelf en zijn innerlijke conflicten op dit ogenblik van zijn leven. De feitelijke inhoud van het gekozen verhaal heeft niets gemeen met het uiterlijk leven van de patiënt, maar wel met zijn innerlijke probleem, die hem onbegrijpelijk en dus onoplosbaar lijken. Een sprookje slaat dus niet op de buitenwereld, al begint het soms realistisch genoeg en zijn er ook alledaagse trekken in verweven. De onrealistische aard van deze verhalen (waar bekrompen realisten bezwaar tegen maken) is een belangrijke trek, omdat daaruit blijkt dat het sprookje er niet op uit is nuttige informatie te bieden over de buitenwereld, maar over de innerlijke processen die zich afspelen in het individu. (p. 33)

Of de lezer informatie **herkent** met betrekking tot de buitenwereld, dus met zijn eigen niet-literaire werkelijkheid zoals die in zijn bewustzijn leeft en vorm krijgt is hier alleen maar van belang wanneer die kennis de lezer ook wat bijbrengt over zijn eigen innerlijk leven. De elementen in het sprookje die de lezer **herkent** als informatie over zijn innerlijk leven, of dat nu via de omweg is van een **herkenning** van zaken uit de buitenwereld of niet, dragen niet de eigenschap in zich dat ze als dusdanig zullen of moeten **herkend** worden door de lezer. De lezer beslist zelf of hij bepaalde conclusies wil/zal trekken die te maken hebben met zijn innerlijk leven. Bettelheim contrasteert op dit vlak het sprookje met de fabel. Hij stelt dat er in een fabel niets aan onze verbeelding wordt overgelaten, en dat een fabel altijd een moraliserende strekking heeft.¹ Bij het sprookje is dat anders:

Een sprookje daarentegen laat alle conclusies aan ons over, en zelfs de vraag of we er conclusies uit willen trekken. Het is onze zaak of we de inhoud willen toepassen op ons eigen leven of alleen ons amuseren met de fantastische voorvallen in het verhaal. Onze waardering drijft ons ertoe op het juiste moment te reageren op de verborgen zin, voor zover die verband kan houden met onze levenservaring en het stadium van onze persoonlijke ontwikkeling. (p. 55-56)

De conclusies die we uit de gebeurtenissen in een sprookje trekken, zijn dus afhankelijk van de lezer zelf. Hoe waar of juist die conclusies zijn, is niet verbonden met het sprookje zelf. Als de lezer al dan niet zijn conclusies getrokken heeft, ligt de verantwoordelijkheid voor de juistheid en het waarheidsgehalte bij hem. Het waarheidsgehalte kan alleen afgemeten worden aan het innerlijk leven van die lezer, aan de werkelijkheid van zijn innerlijk leven. Net zoals de werkelijkheid van de buitenwereld, om het met Bettelheim te zeggen, dus die werkelijkheid die wij de niet-literaire werkelijkheid noemen, leeft en gevormd

¹ Bettelheim spreekt zelf van een ‘zedelijke strekking’.

wordt in het bewustzijn van de mens, hier: van de lezer, zal de werkelijkheid van het innerlijk leven óók leven en gevormd worden in datzelfde bewustzijn.

De lezer kan in de literaire werkelijkheid van het sprookje heel wat zaken **herkennen** uit de werkelijkheid van zijn innerlijk leven. Hoewel de lezer ook dingen kan **herkennen** uit wat Bettelheim de buitenwereld noemt, zal er vooral een discrepantie zijn tussen de literaire werkelijkheid van het sprookje en de buitenwereld, de niet-literaire werkelijkheid zoals die leeft en gevormd wordt in zijn bewustzijn. Het sprookje begint vaak realistisch, dat wil zeggen: er is sprake van een gelijkenis (herkenning!) in de plaats van discrepantie. Maar al snel ontwikkelt het verhaal zich langs onrealistische lijnen. Het sprookje kan zelfs al van in den beginne onrealistisch zijn, bijvoorbeeld door de vaagheid van tijd en ruimte:

Die opzettelijke vaagheid aan het begin van sprookjes symboliseert dat we de tastbare wereld van de gewone werkelijkheid gaan verlaten. De oude kastelen, donkere kelders, afgesloten kamers waar niemand binnen mag, ondoordringbare wouden, dat alles voerspelt dat we iets zullen horen wat normaal verborgen blijft, terwijl 'lang geleden' inhoudt dat we dingen zullen vergeten uit een heel ver verleden. (p. 80)

Bettelheim zei voorafgaand aan deze passage dat kinderen die vertrouwd zijn met sprookjes, weten "[...] *dat die hem aanspreken in een symbolentaal en niet in de dagelijkse omgangstaal.*" (p. 80) Het kind, wij spreken hier van de lezer, weet dat het sprookje en de gebeurtenissen daarin niet echt, niet tastbaar is/zijn. En hij vervolgt: "*Een sprookje deelt door de manier waarop het begint, verhaalt en eindigt mee dat we dingen vernemen die geen tastbare feiten of personen of plaatsen betreffen.*" (p. 80) De lezer beseft dus dat hij met een alternatieve werkelijkheid te maken heeft, en hij is er zich ook van bewust dat het 'maar een verhaal' is, en dus een literaire werkelijkheid betreft. Hij weet bovendien, als hij tenminste vertrouwd is met het genre van het sprookje, dat er binnen die specifieke literaire werkelijkheid wetmatigheden heersen die niet op dezelfde logica berusten als deze in 'zijn' werkelijkheid. Wanneer een sprookje aanvangt, gebeurt er volgens Bettelheim dan ook het volgende:

Weldra gebeuren er dingen die aantonen dat de normale logica en de oorzakelijkheden niet langer gelden, wat ook het geval is bij onze onbewuste reacties, waarbij de meest primitieve, de meest unieke en verbazingwekkende dingen gebeuren. De inhoud van het onbewuste is diep verborgen en tevens ons zeer vertrouwd, duister en toch van een klemmend gezag; het schept de hevigste angsten naast de vurigste hoop. Dit is niet gebonden aan een bepaalde tijd of plaats of aan een reeks van gebeurtenissen die we redelijk zouden kunnen verklaren. Zonder dat we dit beseffen voert het onbewuste ons terug naar het prille begin van ons leven. De vreemde, overoude, verste en toch zeer vertrouwde plaatsen waarvan een sprookje gewaagt, duiden op een tocht naar de diepten van onze geest, in het rijk van het ongewetene en het onbewuste. (p. 81)

Bettelheim koppelt de eigen logica van het sprookje aan die van het onbewuste. Er zou een grote mate van overeenkomst zijn tussen die twee logica's, veel meer dan dat er een overeenkomst is tussen de literaire werkelijkheid van het sprookje en de niet-literaire werkelijkheid van de lezer. Toch zal het sprookje eindigen met een terugkeer naar een literaire werkelijkheid die opnieuw dichterbij aanleunt bij de buitenwereld:

Een sprookje zendt, na een alledaags en simpel begin, fantastische gebeurtenissen de wereld in. Maar hoe wijd ook de omwegen [...] de gang van het verhaal wordt niet verbroken. Na het kind te hebben meegenomen op een reis naar een wonderwereld, keert het verhaal aan het slot terug naar de werkelijkheid, op de meest geruststellende manier.[...] aan het slot van het verhaal keert de held terug naar de werkelijkheid – een gelukkige werkelijkheid, waar geen sprake meer is van magie. (p. 81-82)

Aan het einde van het sprookje komen we in een gelukkige (literaire!) werkelijkheid terecht. Uit die gelukkige werkelijkheid is het kwaad voorgoed verdreven. Hierin lijkt de werkelijkheid zoals die bij/door de lezer leeft en vormgegeven wordt geenszins op die van het sprookje. De mens leeft altijd in een werkelijkheid waarin zowel het goede als het kwade vertegenwoordigd wordt. Het ene kan wel (tijdelijk) overheerst worden door het andere, maar echt uitgebannen worden kan noch het kwade, noch het goede. Ook in het innerlijk leven van de mens, hier specifiek: van de lezer, is er een niet op te heffen dualiteit tussen het goede en het kwade. De mens kan er wel naar streven om het kwade definitief te laten overwinnen door het goede, maar hierbij zal het kwade nooit volledig weg zijn.

De mens blijft dus steken in een *proberen* om het goede te laten overwinnen. Dat proberen op zich vatten wij in dit onderzoek op als essentieel, en in dat *proberen* ligt de zingeving eerder besloten dan in het volledig bereiken van dat waar men naar streeft, of het vinden van dat wat men zoekt. In onze begripsafbakening van het begrip ‘postmodern’ (zie 2.5) speelde dit *proberen* een cruciale rol. We komen later terug op dat postmoderne *proberen* in de sprookjes, naar sprookjes verwijzende teksten en de verhalen, novelles en romans van Manon Uphoff in HOOFDSTUK 6 en 9. Dat *proberen* heeft alles te maken met zingeving, en die zingeving heeft op haar beurt te maken met het zoeken naar een geheel. We zullen eerst verder gaan met het toelichten van een aantal conventies van sprookjes.

In sprookjes wordt zingeving vaak bewerkstelligd door het bereiken van een geheel, in die zin dat verschillende krachten worden verenigd. Eerst gaan we in op de vereniging die te maken heeft met het lichaam en de taal. Voor we het daarover hebben, geven we eerst onder de vorm van een schema de twee conventies weer die we in onze redenering aan de hand van Bettelheim opgebouwd hebben:

	Literaire werkelijkheid	Niet-literaire werkelijkheid
(1) WERKELIJKHEID	eigen werkelijkheid: sprookje	eigen werkelijkheid: innerlijk leven van de mens & buitenwereld
(2) WAARHEID	eigen logica/waarheid	eigen logica/waarheid
	de mens	
	<i>herkennen</i>	<i>kennen</i>

5.2.2 Lichaam en taal

Waarom is het lichaam zo belangrijk in verband met zingeving aan de werkelijkheid, door in die werkelijkheid op zoek te gaan naar een geheel? Het lichaam is op zich een geheel, de ziel die erin huist ook, en zowel de processen in de ziel als die in het lichaam zijn gelijkaardig aan de processen die voltrokken worden in een groter geheel, wat Schuurman de natuur noemt. Hoe de ziel in sprookjes opgevat wordt, legt Schuurman als volgt uit:

De sprookjes dan gaan er van uit, dat de ziel een krachtsysteem is, dat in drie grote hiërarchische gerangschikte gebieden kan worden onderscheiden.

De diepste en dus onderste sfeer is de vitale, waar de oerkrachten van uitgaan, een onuitputtelijke bron van mogelijkheden, geheim uitgangspunt van toverkracht.

De tweede sfeer is de emotionele, die de oerkrachten als een spons opslorpt en omzet in gevoelsbewegingen. [...] Deze sfeer vormt de eigenlijke kern der ziel, omdat hier het centrum ligt der belevenissen.

De derde en de hoogste laag is die van het denken, dat culmineert in het brandpunt van het bewustzijn en dat uitgangspunt is van het geestesleven. Hierin komt het resultaat tot uiting van het omzettingsproces en komt de synthese der tegenstellingen tot stand, de verbinding tussen binnen- en buitenwereld, individu en gemeenschap, mens en kosmos.

Deze drie zielelagen vormen de drie-deling in geest, ziel-in-engere-zin en drift, welke laatste direct verbonden is met het lichaam. (p. 41)

In sprookjes is de ziel, zowel die van de personages als van de lezers ervan, een krachtsysteem. Het bestaat uit drie gebieden, die gerangschikt worden van 'diep' naar 'hoger' en verbonden worden met een andere driedeling: 1. het gebied van de oerkrachten en de drift, 2. het gebied van de emoties en de ziel-in-engere-zin en 3. het gebied van het denken en de geest. Opvallend is hoe drift geassocieerd wordt met het gebied van de oerkrachten en vooral met toverkracht.

Bij Bettelheim lezen we al hoe het sprookje eindigt in een gelukkige werkelijkheid, zonder magie. Wij concluderen daaruit dat als de magie weg is, vermoedelijk ook de drift is verdwenen. Deze drift werd dan bovendien beteugeld door de goeden in het sprookje. Niet het inwilligen van verlangens die met drift te maken hebben leiden tot het geluk, tot zingeving aan de werkelijkheid door die werkelijkheid te zien als een harmonieus geheel waarin ook de eigen plaats vastligt. Om het ware geluk te bereiken, moet een verlangen van de geest worden ingevuld. Dit gaat terug op de klassieke scheiding tussen lichaam (driften) en

geest, waarbij de geest superieur is aan (de driften die te maken hebben met) het lichaam. Volgens Schuurman verlangt de geest naar “[...] *zelfverwerkelijking, een toegewijd uitvoeren van de opdracht, die de natuur in de aanleg heeft gelegd.*” (p. 44) Om te begrijpen wat de natuur in die aanleg heeft gelegd, is het nodig om eerst een korte psychoanalytische excursie te maken.

De mens is een element van de natuur, waarbij we ‘de natuur’ verstaan als een eenheid waarbinnen bepaalde wetmatigheden gelden die door de mens (deels) gekend kunnen worden met behulp van zijn geest (hier opgevat als de ratio). De natuur ‘verricht scheppend werk’, dat wil zeggen: ze voorziet in haar voortbestaan. Er zijn volgens Schuurman “[...] *twee wegen waarlangs de natuur haar scheppend werk verricht.*” (p. 30) De eerste is de volgende:

Op deze weg van scheppende actie draagt ieder individu, onafhankelijk van zijn weten of willen, bij tot het bouwwerk, dat de natuur bezig is te realiseren. Deze scheppende actie is onbewust en komt door seksuele gemeenschap tot stand. Alle fasen van het seksuele leven, alle elementen, die het mogelijk maken, alle onderdelen der seksuele organen en alle seksuele belevenissen hebben aldus fundamentele betekenis voor de bestemming van de mens. (p. 30)

De tweede en belangrijkere weg neemt de eerste in zich op: “*Immers seksualiteit is slechts de weg, waarlangs de natuur voortdringt naar de bestemming van haar scheppingsprodukten, zij is geen doel in zichzelf.*” (p. 30) En Schuurman vervolgt:

Vandaar, dat de seksuele problematiek van de mens de problematiek van zijn gehele zielenleven weerspiegelt en dat de seksuele taal van het onbewuste tracht te vertolken, wat het bewustzijn weten moet, om de weg naar de uiteindelijke vervulling te kunnen vinden. (p. 30)

Die uiteindelijke vervulling heeft alles te maken met het (*proberen* te) bereiken van een eenheid, een geheel. De mens zoekt zijn plaats binnen een geheel, om van daaruit inzicht in en een overzicht van dat geheel te krijgen. Seksualiteit is daartoe een middel, maar het is niet het enige middel. Schuurman noemt naast het seksuele ook het sociale en het religieuze, en zegt daarover het volgende:

Er zijn drie niveaus, waarop de erotiek zich openbaart en op al deze is haar grondtendens gemeenschapsvorming als tegenwicht tegen de individualisatietendens der natuur ontstane verdeeldheid. [...]

In wezen vormen deze drie niveaus één geheel en daarom moet ook in de erotische ontwikkelingsstoornissen der ziel het perspectief dezer drie niveaus gezien worden.

Beschouwen wij nu in dit licht de psychoanalytische interpretatie van sprookjes, dan valt het op, dat daarin alle bouwstenen en elementen herleid worden tot componenten van het seksuele leven. (p.30-31)

Van belang voor ons is nu dat in sprookjes alleen het niveau van het concreet-lichamelijke, meer specifiek: van het seksuele, wordt uitgewerkt. We kunnen zeggen dat de taal van het lichaam hier cruciaal is, en zullen ons op die bijzondere vorm van de taal als lichaam of omgekeerd, van het lichaam als taal, dan ook verder concentreren.

Voor we ingaan op de relatie tussen taal en lichaam in sprookjes, staan we eerst even stil bij de taal in sprookjes. We vertrekken hiervoor vanuit de inzichten die we in 5.2.1 besproken hebben over de werkelijkheid en de waarheid in sprookjes. Ten eerste verwerft de lezer van sprookjes inzicht in zijn eigen werkelijkheid doordat hij in de alternatieve werkelijkheid van het sprookje zaken **herkent** uit zijn innerlijk leven. Ten tweede gaan met dat inzicht eigen waarheden gepaard, die gestoeld zijn op een specifieke logica in en binnen de literaire werkelijkheid. Die logica vertoont heel wat parallellen met de logica in het innerlijk leven van de mens.

Overeenkomstig met die eigen waarheden en die specifieke logica in sprookjes en zo ook in het innerlijk leven van de mens, is er een eigen taal. Zoals de taal in de niet-literaire werkelijkheid is die taal beweeglijk en staat zij in verbinding met de sprookjeswerkelijkheid in de vorm van een continuüm. De niet-literaire werkelijkheid is dynamisch, ze verandert voortdurend. De taal verandert mee met haar, en omgekeerd: de werkelijkheid verandert mee met de taal. In sprookjes krijgen we de indruk dat de literaire werkelijkheid vrij statisch is, omdat ze vooral weergegeven wordt op een eenvoudige manier aan de hand van contrasterende termen. Toch is er een parallel tussen die literaire werkelijkheid en het innerlijk leven van de lezer ervan, dus van de mens. En dat innerlijk leven van de mens is veeleer complex dan eenvoudig. Eenvoudige beschrijvingen, die op het eerste gezicht niets te maken hebben met de complexiteit van het innerlijk leven van de lezer, kunnen we opvatten als visuele beelden, zo zegt Bettelheim:

In sprookjes worden innerlijke processen overgezet in visuele beelden. Komt de held voor moeilijke problemen te staan waarvoor hij nauwelijks een oplossing ziet, dan wordt zijn gemoedstoestand niet psychologisch beschreven, maar het sprookje schetst hem verdwaald in een dicht en ondoordringbaar bos, niet wetend welke kant op te gaan en wanhopend aan het vinden van een uitweg. (p. 195)

Die beelden kunnen we verbinden, of zelfs gelijkschakelen met wat Schuurman symbolen noemt. Die symbolen verwijzen naar het innerlijk leven van de lezer, dat door Schuurman op het niveau van het onbewuste wordt gesitueerd. Hij stelt dat het onbewuste van de mens in sprookjes, net zoals in dromen, met symbolen wordt uitgedrukt omdat er voor de mens maar een klein beetje kennis van dat onbewuste voorhanden is:

Het 'weten' van het onbewuste is er dus slechts in de kiem, anders was het niet in symbolen, maar in klaar-bewuste taal uitgedrukt en had het niet de vorm van mythen en sprookjes aangenomen, en de bewustwording dient ervoor, om het aanvoelen tot weten, het symbool tot werkelijkheid te maken. (p.33)

De taal in sprookjes is zeer sterk symbolisch geladen. Hierdoor kan kennis in het onderbewustzijn van de lezer over zijn innerlijk leven, overgeheveld worden naar een bewust niveau. Het 'aanvoelen tot weten' wordt geactiveerd door de symbolen, en zo kan de lezer dan 'het symbool tot werkelijkheid te maken.' Met de (symbolen)taal in sprookjes wordt er dus voor de lezer rechtstreeks ingegrepen in het kennen van zijn innerlijk leven. De lezer krijgt meer inzicht in de werkelijkheid van zijn innerlijk leven. Wij trekken dit door en stellen dat wanneer de lezer meer inzicht verwerft in zijn innerlijk leven, dat inzicht ook tot meer kennis over de buitenwereld, over de niet-literaire werkelijkheid zoals die leeft en gevormd wordt in zijn bewustzijn kan leiden. En meer kennis daarover kan dan weer gepaard gaan met een groter inzicht in die niet-literaire werkelijkheid.

Hoe meer sprookjes we lezen, hoe meer we geconfronteerd worden en vertrouwd geraken met de symbolentaal. En hoe meer symbolen we vervolgens 'tot werkelijkheid' maken, hoe meer inzicht we verwerven in de werkelijkheid van ons innerlijk leven, én in de niet-literaire zoals die leeft en gevormd wordt in ons bewustzijn. Hoe meer sprookjes we lezen en symbolen we begrijpen, hoe meer kennis uit het onderbewuste zal worden geactiveerd. Bij Schuurman lezen we immers:

Voor de interpretatie gaat het erom, de taal der symbolen, hun associaties en dieper samenhang te verstaan en het spreekt vanzelf, dat men als in elke taalstudie daar langzaam in moet groeien. Hoe meer tekens men leert kennen, hoe meer men toegang krijgt tot de nog onvertaalde gedeelten. (p. 35)

‘De nog onvertaalde gedeelten’, of de niet geactiveerde kennis die leeft in ons onderbewustzijn,¹ kunnen we opvatten als de lege plekken die moeten ingevuld worden. In 4.4 hebben we het over die lege plekken in een literaire werkelijkheid gehad, én in de niet-literaire werkelijkheid van de mens. De mens *herkent* in de literaire werkelijkheid zaken uit de niet-literaire werkelijkheid, zoals die leeft en vorm krijgt in zijn bewustzijn. Kennis en inzichten die hij nog niet verworven heeft in de niet-literaire werkelijkheid, zijn de lege plekken binnen het netwerk waaruit de kennis waarover hij wél beschikt bestaat. De mens, of: de lezer, kan die lege plekken als dusdanig bewust ervaren, maar mogelijks weet hij van het bestaan daarvan slechts in zijn onderbewustzijn. Door te lezen, en hier meer specifiek: door sprookjes te lezen, kunnen de lege plekken (deels) aan en/of opgevuld worden.

De symbolen in sprookjes zijn constitutief bij het verwerven van kennis over en inzichten in de niet-literaire werkelijkheid, eerst en vooral over/in het innerlijk leven, maar ook over/in de niet-literaire werkelijkheid. Het verwerven van tot dan toe ontbrekende kennis en inzichten gebeurt onder de vorm van het (gedeeltelijk) in- en aanvullen van de lege plekken in het netwerk van kennis en inzichten die men wel al heeft. Dat die plekken leeg zijn, dat weet de lezer al dan niet op een bewuste manier. Het in- en aanvullen van die lege plekken komt tot stand doordat de lezer de heel eigen taal van sprookjes, die we hier vrijwel gelijk kunnen schakelen met symbolentaal, op een bepaalde manier interpreteert. Zo ‘maakt hij het symbool tot werkelijkheid’, zoals we bij Schuurman gezien hebben.

¹ Het is zeer moeilijk om te achterhalen of er wel zo’n niet geactiveerde kennis bestaat. Bovendien zou die kennis, als ze zou bestaan, ook moeilijk te omschrijven zijn. Gaat het hier om kennis die we nog niet in woorden hebben kunnen vatten en die dus beperkt blijft tot een vaag, gevoelsmatig ‘weten’? Of gaat het om kennis die nog niet door de hersenen verwerkt is tot een ‘bewust weten’? We zullen het antwoord schuldig moeten blijven, maar blijven er in dit hoofdstuk toch vanuit gaan dat zulke kennis bestaat.

De symbolentaal in sprookjes draagt er dus toe bij dat de mens, of dus de lezer, meer kennis verwerft over de werkelijkheid, waaronder we zowel zijn innerlijk leven als de buitenwereld verstaan. Alle werkelijkheden in de niet-literaire werkelijkheid vormen samen een geheel. De mens streeft ernaar om zoveel mogelijk kennis over en inzicht in dat geheel te hebben. We hebben gezien dat die kennis en dat inzicht essentieel zijn om zin te geven aan de werkelijkheid, en aan het bestaan van de mens daarin. Met datgene wat we nu weten over de werkelijkheid, de waarheid, de taal en het lichaam in sprookjes, onderzoeken we nu verder hoe er in sprookjes naar een geheel wordt gestreefd, en welke waarde dit kan hebben voor de lezer. Onze voorgaande conventies van het sprookje hebben we toegelicht in functie van dit geheel. We gaan nu verder in op dit geheel, en behandelen ook de rol van de tijd daarin.

5.2.3 De tijd en het geheel

Zin geven aan de werkelijkheid, houdt ook in dat we zin proberen te geven aan onze eigen plaats in die werkelijkheid. Wij menen dat hiermee hetzelfde wordt bedoeld als wat Schuurman ‘tot onze bestemming komen’ noemt. Het verlangen om tot onze bestemming te komen, leeft in onze ziel. Schuurman stelt dat er in sprookjes uitdrukking wordt gegeven aan dat verlangen:

Zeer veel zo niet alle sprookjes geven uitdrukking aan wat in de onderstroom der ziel leeft. Hierin overheerst slechts één vraag, nl. ‘Hoe kom ik als individueel vertegenwoordiger der mensheid tot mijn bestemming?’ [...]. (p. 29)

Deze bestemming, die wij menen te kunnen gelijkstellen met het vinden van onze plaats binnen het geheel van de werkelijkheid, wordt door Schuurman verbonden met datgene wat in de natuur voor ons vastligt:

Pas wanneer de mens zich het bestaan van een eigen originele aanleg bewust is geworden, ontdekt heeft, dat hij door de natuur geroepen is tot een unieke zelfopenbaring, dan begint pas de moeizame weg tot zelfverwerkelijking, een toegewijd uitvoeren van de opdracht, die de natuur in de aanleg heeft gelegd. (p. 44)

Voor we ons bewust kunnen worden van die ‘eigen originele aanleg’, moet we volgens Schuurman eerst ‘onszelf gevonden hebben’. In sprookjes vinden de

personages zichzelf door wat Schuurman een rijpingsproces noemt te ondergaan. Dit rijpingsproces bestaat uit “[...] *de oneindig vele aspecten van het zielsproces in oneindig vele variaties* [...]” (p. 44), zoals die uitgebeeld worden in sprookjes. Schuurman ziet dit laatste als “[...] *een der grootste aantrekkelijkheden van de sprookjes* [...]”. In sprookjes **herkennen** we een rijpingsproces, “[...] *waardoor de ziel de tegengestelde krachten der natuur leert onderscheiden en ze in constructieve zin leert aanwenden.*” (p. 44)

De lezer kan door sprookjes te lezen inzicht verwerven in zijn eigen zielsproces. Wat de aspecten van dat zielsproces zijn, daar blijft Schuurman vrij vaag over. Wij menen die aspecten als volgt te mogen opvatten: de lezer verwerft inzicht in zijn eigen zielsproces omdat hij de symbolen in sprookjes op een bepaalde manier interpreteert en ze verbindt met zijn eigen persoonlijke ontwikkeling. Die persoonlijke ontwikkeling is voortdurend in beweging, ze is eigenlijk niet te vatten in te onderscheiden stappen of fases. Door de tijd waarin onze persoonlijke ontwikkeling zich voltrekt vanaf onze eerste vormen van bewustzijn tot het heden,¹ toch in te delen in periodes, krijgen we meer inzicht in die ontwikkeling.

We zagen in 5.2.2 hoe “[...] *de seksuele problematiek van de mens de problematiek van zijn gehele zielenleven weerspiegelt* [...]” (p. 30). Schuurman concludeert dan ook dat als we het hebben over de mens die tot zijn bestemming wil komen, de weg die hij daarbij aflegt, of *probeert* af te leggen, kunnen verbinden met het seksuele leven. In sprookjes wordt de ontwikkeling van de personages alléén gevat in die zin. Het seksuele leven wordt in fasen ondergebracht, en in elke fase wordt de tijd gestold tot één globaal moment of één overkoepelende gebeurtenis of aaneenrijging van gebeurtenissen.

Met het stollen van die tijd, het herleiden van de in tijd elkaar opvolgende momenten tot een soort tijdloze abstrahering ervan, gaat een reductie gepaard van de complexiteit van de gebeurtenis. Zaken worden of het één, of het ander, want de dynamiek en het steeds veranderen van het ene moment naar het andere en daardoor het steeds anders worden van de gebeurtenissen, wordt gevat in één

¹ Dit ‘heden’ is zeer dynamisch én ongrijpbaar omdat het voortdurend ingehaald wordt door de tijd zelf.

momentopname. Hierdoor ontstaan er contrasten tussen wat iets is, en wat iets niet is, omdat 'het worden' als het ware stilgelegd wordt. Deze redenering kunnen we koppelen aan de grote contrastwerking in sprookjes.

We zijn vertrokken van Schuurmans gedachte dat het zielenleven van de mens in sprookjes wordt weerspiegeld in termen (en alléén in die termen) van het seksuele. Dit hebben wij verbonden met het vastleggen van momenten en gebeurtenissen in de tijd, door ze tot tijdloze abstracties te herleiden. Tussen die abstracties zijn er telkens contrasten. Nu lezen we bij Bettelheim heel wat over die contrasten in sprookjes. Hij begint een deel van zijn redenering daarover door de taal in sprookjes te vergelijken met die in de bijbel:

In de taal van de bijbel, die de diepste gevoelens en inzichten van de mens uitdrukt, was in beginne de wereld 'zonder vorm'. De manier om orde te scheppen in die chaos geeft de bijbel ook aan: 'God scheidde het licht van de duisternis.' [...] De enige manier waarop het kind enige orde teweeg kan brengen in zijn wereldbeeld is door alles te verdelen in tegengestelde aspecten.[...] dit is ook de manier waarop een sprookje de wereld beschrijft; de personen zijn òf het toppunt van boosheid, òf van onbaatzuchtig goede wil. Een dier is een verslindend monster òf een trouwe hulp. Elke figuur heeft eigenlijk maar één dimensie, waardoor het kind zijn doen en laten makkelijk kan begrijpen. Door eenvoudige en rechtstreekse beelden helpt het sprookje het kind zijn complexe en dubbelzinnige gevoelens te ziften, zodat ze elk hun eigen plaats krijgen en niet langer één onoverzichtelijke duistere brij vormen.

Als een kind naar een sprookje luistert, krijgt hij idee hoe hij orde kan scheppen in de chaos van zijn innerlijk leven. (p. 96)

We zien hier hoe de inzichten van Bettelheim en Schuurman aan elkaar gekoppeld kunnen worden. Dat ze elkaars werk gelezen hebben, is niet onmogelijk.¹ We zijn er in elk geval zeker van dat ze door dezelfde ideeën beïnvloed zijn, en met name door die van Sigmund Freud. Zowel Bettelheim als Schuurman legt de klemtoon op het onderbewustzijn, en op het leven en de ontwikkeling van de ziel van de mens daarin. Beiden leggen er ook de nadruk op dat de mens zich in de verhouding tot een geheel probeert te profileren, én dat het innerlijk leven van de mens zelf in feite ook als een geheel wordt gezien waar de mens grip wil op krijgen.

¹Schuurmans *Er was eens ... er is nog* verscheen zo'n dertig jaar eerder dan Bettelheims *Het nut van sprookjes*.

Als we de redeneringen van Bettelheim en Schuurman in een postmodern¹ jasje steken, dan stellen we dat de mens beperkt blijft tot een *proberen* om het geheel dat hijzelf is te (re)construeren en te bevatten. Ook de werkelijkheid buiten die van zijn innerlijk leven, is niet volledig te kennen en te begrijpen. De mens heeft geen volledige inzage in zijn eigen zielsprocessen, noch in de wetmatigheden, als die er al zijn, die de werkelijkheid (bedoeld in de zin van Bettelheims begrip ‘de buitenwereld’) beheersen. Wij menen dat de mens, of hij zich nu bewust is of niet van die beperktheden, toch blijft *proberen* om een geheel te bereiken, of er inzicht in te krijgen, zowel wat zijn innerlijk leven als wat de buitenwereld betreft. En dat *proberen* op zich is gelijk aan het proces van zingeving, als we dit radicaliseren komen we tot de stelling ‘het *proberen* is de zin’.

We hebben gezien dat Bettelheim de moraal van een sprookje niet als iets onveranderlijks en iets inherents aan dat sprookje beschouwt. De lezer trekt er al dan niet bepaalde conclusies uit, door het sprookje op deze of gene manier te interpreteren, afhankelijk van datgene wat hij belangrijk acht voor zijn eigen persoonlijke ontwikkeling. Deze stelling kan volgens ons door de lezer worden uitgebuit: hij kan beslissen om de symbolentaal in sprookjes net *niet* te duiden in het kader van de zoektocht naar een geheel met betrekking tot het innerlijk leven. Hij kan de goede afloop in twijfel trekken, en stellen dat er volgens hem helemaal geen harmonie bereikt is, of dat het helemaal anders zou gekund hebben.

Ook de schrijver kan het gegeven dat er geen moraal inherent is aan de sprookjes die hij schrijft, uitbuiten. Hij kan verschillende, elkaar tegensprekende hints geven die verwijzen naar een telkens andere moraal. Of hij kan het sprookje zo schrijven, dat de lezer in de plaats van een moraal *herkent* die zijn rechtvaardigheidsgevoel bevestigt, met een onbehaaglijk gevoel achterblijft doordat hij weinig of niets daarvan *herkent*. De schrijver kan een aantal conventies die meestal met sprookjes worden geassocieerd schenden, overdrijven, omkeren of negeren. Om deze inbreuk op de conventies te herkennen, te begrijpen en concreet te duiden in een aantal sprookjes en/of sprookjesachtige verhalen van Manon Uphoff, staan we eerst nog even stil bij de conventie die we in dit

¹ Voor de invulling van het begrip ‘postmodern’ verwijzen we naar HOOFDSTUK 2, zie 2.5.

onderzoek als overkoepelend beschouwen voor de andere conventies, namelijk deze met betrekking tot ‘het geheel’.

Bettelheim verbindt zingeving rechtstreeks met een plaats innemen binnen een geheel:

Om een diepere zin in het leven te vinden moet men allengs de enge grenzen van een egocentrisch bestaan kunnen overschrijden en geloven dat men een belangrijke bijdrage kan leveren aan het geheel – zo al niet direct nu, dan toch in de toekomst. (p. 8)

Een bijdrage leveren aan dat geheel wordt voorafgegaan door de kennis van dat geheel, dus van een werkelijkheid, opdat we onze plaats daarin kennen en onze bijdrage kunnen afstemmen naar gelang van onze eigen positie. Eerst en vooral moet de mens kennis verwerven over hemzélf als een geheel, hij moet zichzelf min of meer begrijpen. Bettelheim zegt daarover het volgende:

Willen we onszelf goed begrijpen, dan moeten we vertrouwd geraken met de wijze waarop onze geest innerlijk functioneert. Als die goed werkt, moeten we onze aangeboren tegenstrijdige neigingen pogen te integreren. Door die neigingen te isoleren en ze te projecteren in afzonderlijke figuren [...] kunnen sprookjes ons helpen datgene wat er in ons leeft te visualiseren en aldus beter te begrijpen.

Een andere benadering in sprookjes om de wenselijkheid van die integratie aan te tonen, wordt gesymboliseerd door een held die met deze diverse tendenties stuk voor stuk in aanraking komt, en ze inbouwt in zijn persoonlijkheid totdat ze daarin allemaal samensmelten, wat nodig is om tot volledige zelfstandigheid en menselijkheid te komen. (p. 124)

Zoals we gebeurtenissen stollen in de tijd, ze abstraheren en daardoor bevattelijk maken, zo kunnen we onze ‘tegenstrijdige neigingen’ abstraheren door ze te ‘isoleren en ze te projecteren in afzonderlijke figuren’. Die figuren hebben dan sommige eigenschappen wel, en andere niet. Eigenschappen die in het innerlijk leven van de mens wel samen aanwezig zijn, zijn dat bij de sprookjesfiguren niet. Zo zal een sprookjesfiguur nooit rechtvaardig én vals zijn.¹ De sprookjesfiguren die vooral of alleen maar beschikken over goede eigenschappen, zullen aan het

¹ We merken hierbij op dat we in het melodramatische genre wél zulke eigenschappen verenigd zien in één en hetzelfde personage: het personage is dan eens eerlijk en goedaardig, maar even later komen met eenzelfde intensiteit zijn ‘kwade’ kanten weer boven, die het tegenovergestelde zijn van zijn goede. De hedendaagse soap is een goed voorbeeld van een verhaalgenre waarin het karakter van de personages zeer ambivalent is, zelden hebben zij vaste karaktereigenschappen en vaak vallen zij van het ene uiterste in het andere. Maar een paar personages hebben een soortgelijk profiel als een sprookjesfiguur: die personages hebben dan vooral heel veel kwade eigenschappen.

einde van het sprookje zegevieren.

De polarisering van de karaktereigenschappen van de personages is onlosmakelijk verbonden met de gelukkige afloop van het sprookje. Het happy end zal de lezer voorhouden dat het goede kan overwinnen, en dat we als we ons innerlijk leven als een geheel zien, al onze eigenschappen moeten begrijpen en samenvoegen om zo een ‘goed’ geheel te vormen, een geheel waarin het goede overwint. En hoewel sprookjes volgens Bettelheim de lezer geen moraal opdringen, kunnen we wel stellen dat de goede afloop de lezer heel sterk stuurt in de richting van een bepaalde interpretatie, namelijk dat we met z’n allen moeten proberen het goede te laten overheersen. Wij menen daar te mogen uit afleiden dat het overheersen van dat goede zo belangrijk wordt geacht om het voortbestaan van de werkelijkheid en ons bestaan te garanderen. Het happy end kan opgevat worden als een voorbeeld van hoe we ons innerlijk leven als een geheel kunnen benaderen waarin alle (geabstraheerde!) eigenschappen in harmonie zijn en samen constitutief zijn om een ‘goed’ persoon te zijn met een innerlijk leven dat we kunnen overzien door het in geabstraheerde eenheden (eigenschappen) om te smeden.

Anders dan bij Schuurman, lezen we bij Bettelheim dat het innerlijk leven, beschouwd als een geheel, bij de mens een dynamisch karakter heeft, en dus niet volledig *kan* ingedeeld worden in segmenten die we overzien:

Innerlijke integratie is niet iets dat men eens en voor altijd bereikt; het is een taak waar we levenslang, hoewel in diverse vormen en graden, mee te maken hebben. Sprookjes stellen die integratie niet voor als een levenslang streven, dat zou een kind te zeer ontmoedigen, want hij vindt het al moeilijk om te komen tot tijdelijke integratie van zijn tegenstrijdige neigingen. In plaats daarvan biedt ieder sprookje aan het ‘gelukkige slot’ de oplossing van een zeker innerlijk conflict. Aangezien er ontelbare sprookjes bestaan, die elk een verschillende vorm van fundamenteel conflict tot motief hebben, geven al die verhalen gecombineerd aan dat wij in ons leven vele conflicten ontmoeten die we moeten oplossen, elk op zijn tijd. (p. 115)

Het *proberen* innerlijke integratie te bereiken is steeds een proces waarin het uiteindelijke werkelijke bereiken altijd wordt uitgesteld, of waarin na telkens iets bereikt te hebben er weer een te bereiken facet verschijnt. Toch zegt Bettelheim dat we “[...] *in ons leven vele conflicten ontmoeten die we moeten oplossen [...]*” (mijn onderstreping, LvA). Elk conflict, dat is: elk probleem met betrekking tot

onze innerlijke integratie, moet opgelost worden. Dat dit moet, impliceert dat het ook *kan*, en dit is in tegenspraak met de gedachte dat innerlijke integratie nooit volledig bereikt kan worden.

Wij menen dat elk innerlijk conflict gepaard gaat met een (onbewuste?) reflectie over onze eigenschappen, en welke we daarvan aanwenden om het conflict op te lossen (of dat toch te *proberen*). Daarbij hebben we een beeld van onszelf, dat onder andere opgebouwd is met de kennis van onze eigenschappen en het inzicht in het geheel van die eigenschappen. En die laatste vorm van kennis heeft volgens ons alles te maken met innerlijke integratie. Dat die innerlijke integratie echter nooit helemaal bereikt kan worden, impliceert dat we niet alle innerlijke conflicten volledig moeten oplossen, omdat dat gewoon niet *kan*. Proberen we de conflicten op te lossen die niet *kunnen* opgelost worden, dan blijft het bij een *proberen*.

Over innerlijke integratie, het happy end en de rol van de tijd zullen we het in de drie volgende hoofdstukken nog uitgebreid hebben. Deze hoofdstukken staan in het teken van het bereiken van een geheel, op verschillende niveaus, en dit in (en misschien voor de lezer ‘met’) respectievelijk de sprookjes of sprookjesachtige verhalen van Manon Uphoff, in haar afzonderlijke prozawerken én in haar oeuvre.

5.3 Synthese: een schema

De vijf componenten die we aan sprookjes verbonden hebben aan de hand van de inzichten van Bettelheim en Schuurman, kunnen we beschouwen als conventies van sprookjes. We hebben die conventies bij wijze van synthese ondergebracht in een schema, dat we achteraan dit hoofdstuk hebben bijgevoegd (zie bijlage). De basis van dit schema hebben we al in het vierde hoofdstuk gegeven (zie 4.1.1). Voor de uitleg over deze basis verwijzen we naar onze beschouwingen over de literaire werkelijkheid in dat hoofdstuk (zie 4.1). We bouwen daarop voort om het schema in de bijlage toe te lichten. Die toelichting is geenszins een samenvatting van de redenering(en) die we van 5.2.1 tot en met 5.2.3 hebben opgebouwd. Wel

zijn het conclusies die daaruit voortvloeien, die we kunnen opvatten als conventies van sprookjes. De kernwoorden in deze toelichting zijn vetjes gedrukt.

In sprookjes wensen de personages ‘een (harmonieus) **geheel**’ te bereiken of er deel van uit te maken. In het begin van het sprookje is dat geheel er nog, maar wordt het verstoord zodat het ‘teruggewonnen’ moet worden. Of het geheel is al van in den beginne afwezig, en de personages of hun handelingen worden gestuurd in de richting van dat te bereiken geheel. Sprookjes hebben zo hun **eigen werkelijkheid**, die bestaat uit contrasterende elementen. Zo zijn ook de **personages** alleen **goed óf slecht**. Die polarisering berust op een eigen **logica**, op specifieke wetmatigheden die heersen in de literaire werkelijkheid van het sprookje. Daarmee gaat ook een eigen waarheid gepaard, of beter: eigen **waarheden**.

Overeenkomstig met de specifieke logica en waarheden in de literaire werkelijkheid van het sprookje, zal de taal een eigen karakter hebben dat daarbij aansluit. Deze taal kunnen we vooral opvatten als een **symbolentaal**. Typerend voor die taal is dat ze met tegengestelde **beelden** werkt, het is een beeldende taal waarin contrasten essentieel zijn. Die contrasten gaan terug op de logica en de waarheden die eigen zijn aan de literaire werkelijkheid van het sprookje. Die logica en die waarheden ontleen hun status van respectievelijk ‘natuurlijkheid’ en ‘zekerheid’ aan het **stollen van tijd**. Momenten en gebeurtenissen worden herleid tot één enkel(e) tijdstip en toestand. Daardoor kunnen de personages die momenten en gebeurtenissen overzien, en ze kaderen binnen het geheel dat hun werkelijkheid is.

Bettelheim en Schuurman verbonden hun inzichten over sprookjes vooral aan de lezer ervan. Hoe helpen sprookjes hem in zijn zoektocht om kennis te verwerven over en inzicht te krijgen in zijn innerlijk leven en ook over/in de buitenwereld? De lezer **herkent** zaken uit zijn innerlijk leven, die hij tot dan toe vaak slechts op een onbewuste manier wist, in de literaire werkelijkheid van het sprookje. We hebben gezien dat de lezer vooral zaken **herkent** uit zijn innerlijk leven, en in tweede instantie ook over de buitenwereld. De lezer brengt de eigen logica en waarheden in de literaire werkelijkheid van het sprookje in verband met de

specifieke logica en waarheden in ten eerste zijn innerlijk leven, en ten tweede in de buitenwereld.

De symbolentaal van het sprookje appelleert aan de taal van het onderbewuste en brengt een bewustwording teweeg: de lezer krijgt inzicht in zijn eigen innerlijk leven en ook, wanneer de bewustwording onder andere gelinkt wordt aan de taal van het **lichaam**, in (een deel van) de buitenwereld. De lezer kan dan, net zoals in het sprookje, ervaringen en gebeurtenissen stollen in de tijd zodat hij er inzicht in krijgt. De tijd in zijn innerlijk leven en in de buitenwereld blijft wel in beweging, maar hij krijgt er zelf vat op door de tijd in te delen in artificiële delen die op zich dan weer een geheel zijn. Van elk deel kan hij elke afzonderlijke component overzien. Daardoor krijgt hij meer inzicht in die delen, en dus ook in het geheel. En hoewel hij nooit dat geheel volledig zal doorgronden, zoals dat in sprookjes wel kan, zal hij in het *proberen* daarvan misschien steeds dichterbij zijn doel naderen, of wordt dat *proberen* zélf zin.

HOOFDSTUK 6 DRIE SPROOKJES

6.1 Inleiding

In dit hoofdstuk analyseren we drie verhalen die in *Schaduwvlammen. Alle verhalen*¹ onder de noemer *Sprookjes* gecategoriseerd zijn. We onderzoeken hoe het in die sprookjes met de conventies gesteld is zoals we die in het vorige hoofdstuk toegelicht hebben. Die conventies grijpen voortdurend in elkaar, en zijn bovendien allemaal rechtstreeks verbonden met een (sub)geheel of met meerdere (sub)gehelen. Met dat (sub)geheel of die (sub)gehelen is voor de personages, de verteller, en ook voor de lezer dan weer zingeving verbonden. We zullen vooral oog hebben voor de *doorbrekingen* van de conventies van sprookjes en wat daarvan het gevolg is met betrekking tot de literaire werkelijkheid als een geheel, en dus ook op het gebied van de zingeving.

We hebben in het vorige hoofdstuk gezien dat de lezer van sprookjes zelf beslist of hij daar al dan niet conclusies uit trekt die bijdragen tot zijn eigen persoonlijke ontwikkeling. Door de conventies van sprookjes op een heel duidelijke manier te verbreken, geeft een schrijver de lezer de kans om ook conclusies te trekken met betrekking tot de literaire conventies in het algemeen, de taal die met die conventies gepaard gaat, en de (literaire) werkelijkheid die in en met die taal vorm krijgt. We behandelen in dit hoofdstuk de doorbreking van conventies die voor de lezer doorgaans duidelijk zichtbaar zijn. Soms worden de doorbrekingen door de verteller en/of de personages aangegeven met reflexieve uitspraken.

Ook in HOOFDSTUK 8 zullen we op die (doorbrekingen van) conventies terugkomen. Hier gaat het echter niet om verhalen die als een sprookje worden gepresenteerd, integendeel: er is slechts een klein stukje, of een flard, van een literaire werkelijkheid die overeenkomt met die van het sprookje. Vaak betreft het slechts een kleine verwijzing naar een sprookje, of gaat het om een vergelijking. Wat de verwijzingen betreft, zullen we ons alleen focussen op een verwijzing naar het

¹ Manon Uphoff, *Schaduwvlammen. Alle verhalen tot vandaag*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2007.

sprookje van Blauwbaard in *Gemis*. We zullen wel een aantal andere verwijzingen opsommen, maar deze niet uitwerken. De vergelijkingen vatten we op als een verwijzing naar een alternatieve werkelijkheid, hier die van het sprookje, die we de werkelijkheid van *het alsof* noemen.¹

In 6.2 schetsen we kort het verhaal ‘De wond’ en bespreken we de doorbrekingen van de conventies die we in het vorige hoofdstuk toegelicht hebben. Daarna, in 6.3, gaan we op dezelfde manier te werk in onze analyse van ‘De eenhoorn’. Hier zullen we wel concreter aangeven welke conventies precies doorbroken worden, omdat we deze doorbrekingen in dit verhaal makkelijker van elkaar kunnen onderscheiden dan in het vorige. In 6.4 behandelen we het verhaal van ‘De toekomst is geen sprookje’ en de doorbrekingen van de conventies samen, omdat we deze tekst lezen (dus: interpreteren) als een verhaal óver – het doorbreken van – een aantal literaire conventies van het sprookje.

De conclusies die we trekken uit onze analyse van deze drie sprookjes worden in 6.5 schematisch weergegeven. Wij kiezen ervoor om pas ná de drie analyses conclusies te trekken, omdat de drie verhalen onderdeel zijn van één categorie in *Schaduwvlammen*. Het lijkt ons meer verhelderend te zijn om de drie verhalen in hun samenhang met elkaar te lezen en er dus ook op die manier conclusies over te formuleren. De conclusies vatten we op als een aantal beschouwingen waartoe de lezer kan komen na het lezen van de drie sprookjes. Die beschouwingen hebben vooral te maken met een reflectie over de literaire conventies van het sprookje, en ruimer: van de literaire werkelijkheid.

¹ Manon Uphoff maakt vaak gebruik van metaforen en vergelijkingen. Als indicator daarvan lezen we daaraan voorafgaand al dan niet het woord ‘alsof’. Wij beperken ons hier tot de metaforen en de vergelijkingen die met sprookjes te maken hebben, die met andere woorden refereren aan de literaire werkelijkheid van de sprookjes.

6.2 ‘De wond’

6.2.1 Het verhaal

In ‘De wond’, dat we ook integraal terug vinden in *Koudvuur*,¹ beginnen een man en een vrouw een relatie. Omdat zij vreest dat ze hem op een dag zal verlaten, wil hij dat hij haar een wond toebrengt. Hij hakt haar voet af en snijdt een voet uit hout voor haar: “*Het hele verhaal van haar leven is erin gesneden.*” (p. 339) Al snel willen veel mensen iets dat hij gemaakt heeft. Daarna willen jonge meisjes hem van alles geven in ruil voor een stuk hout waarop het verhaal van hun leven staat. Maar dat wil hij niet, en het verhaal eindigt met een aantal mogelijkheden waarom hij dat niet wil.

Dit korte sprookje² begint heel realistisch. Zeer nuchter en in slechts drie zinnen lezen we hoe een man verliefd wordt op een vrouw, dat hij haar overal begint te achtervolgen en dat de vrouw uiteindelijk toestemt omdat hij haar niet met rust laat. Dan volgt er een zinnetje dat de overgang vormt van een realistische situatie naar een absurde, en dus in feite sprookjesachtige situatie: “*Ze zal bij hem blijven, maar onder één voorwaarde.*” (p. 339). De lezer kan nu nog denken dat ze veel geld van hem wil, of dat ze andere realistische eisen stelt. Maar dat doet ze niet, ze wil dat hij haar verwondt, opdat ze hem niet zou verlaten. Ze is immers makkelijk te beïnvloeden, zegt ze, en anderen zullen om haar hand dingen. Daarna besluiten ze dat hij haar voet zal afhakken, “[...] *zodat ze niet meer van hem zal kunnen wegrekken, zelfs als ze dat zou willen.*” (p. 339)

Wanneer de voet afgehakt is maakt hij een houten voet voor haar, waarin het hele verhaal van haar leven is gesneden. De houten voet is zo schitterend, dat de man heel populair wordt: “*Van heinde en verre komen er mensen om hem te vragen ook iets voor hen te maken, het geeft niet wat [...].*” (p. 340) De man gaat op die verzoeken in, maar maakt niet meer zo’n voet als die hij voor de vrouw gemaakt heeft, “[...] *want dat is eenmalig.*” Terwijl de vrouw oud geworden is en de dagen

¹ Manon Uphoff, *Koudvuur*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2005, p. 135-137.

² Het sprookje is maar twee bladzijden lang, en behalve de slotparagraaf wordt het in een heel snel ritme verteld.

voorbij zijn dat “[...] *de mannen puur bij oogopslag naar haar verlangden*” (p. 340) en vreest dat de man háár zal verlaten, neemt de roem van de man almaar toe:

[...] er zijn al jonge meisjes die hem hun handjes en borstjes en van alles eigenlijk aanbieden in ruil voor iets van hout met het verhaal van hun leven erop, maar telkens opnieuw weigert hij. (p. 340)

Daarna somt de verteller drie mogelijkheden op waarom de man dat weigert. De eerste en de laatste mogelijkheid liggen erg dicht bij elkaar, het gaat in de beide gevallen om de herinnering aan het moment dat hij de voet respectievelijk juist had afgehakt en net zou gaan afhakken. De tweede mogelijkheid heeft te maken met de herinnering aan de uren waarin hij de houten voet aan het maken was.

6.2.2 Doorbreking van conventies

We beginnen onze analyse van de doorbreking van (een aantal) conventies die we in het vorige hoofdstuk hebben gepresenteerd door te vertrekken van het einde van ‘De wond’. Dat einde is in alle sprookjes van wezenlijk belang, omdat alle stappen in het sprookje, alle verhaaleenheden, in functie van dat einde opgebouwd zijn. Aan het einde van het sprookje is de literaire werkelijkheid een ideaal geheel waarin alle personages hun plaats gevonden of gekregen hebben. De lezer kan daar zijn conclusies uit trekken en deze verbinden met zijn eigen innerlijk leven en met de hem omringende niet-literaire werkelijkheid zoals die leeft en vorm krijgt in zijn bewustzijn. We citeren hier nu integraal de slotparagraaf van ‘De wond’:

Is het omdat hij zich die voet herinnert die hij op een ochtend had afgehakt toen ze nog jong was en gemakkelijk weg had kunnen rennen, en het bloed dat stroomde en dat door een boom bij de wortels was opgezogen, waarna die rode bladeren had gekregen? Of de lange, lange uren die hij bezig was geweest met het snijden en bijwerken en schaven en gutsen aan dat ene stuk hout? Of de levendigheid van de huid en de manier waarop de tenen hadden gereageerd op de kieteling van zijn vingers en de lichte huivering die door ze heen trok toen hij dichterbij kwam met de bijl, zoals de bladeren trillen en ritselen als de wind opsteekt en door ze heen blaast...? (p. 340)

In tegenstelling tot in de sprookjes waarin we op het einde weer in de ‘gewone’ werkelijkheid belanden, een werkelijkheid zonder bevreemding en met een bepaalde logica die sterk lijkt op die in de niet-literaire werkelijkheid, blijft het verhaal hier als het ware steken in de logica van de literaire werkelijkheid van het sprookje. Het sprookje ‘De wond’ eindigt goed, in die zin dat de man de vrouw niet zal verlaten aangezien hij blijft weigeren om voor de jonge meisjes iets in hout met het verhaal van hun leven erop te maken. Net zoals de helden-geliefden in sprookjes zullen ze dus samen blijven. Maar dat is niet omdat ze van elkaar houden en samen een subgeheel vormen binnen het grotere geheel dat de literaire werkelijkheid is. De vrouw blijft bij hem omdat ze niet weg kán omdat de man haar op haar vraag een wond toegebracht heeft. De man blijft bij haar om drie mogelijke redenen, die alle met die wond te maken hebben.

Dat er drie mogelijk redenen zijn, en dat de lezer niet te weten komt welke reden nu doorslaggevend is, of dat ze dat alledrie samen zijn, is een inbreuk op de conventie dat in sprookjes alles uit bevattelijke eenheden bestaat.¹ In een sprookje zou er slechts één reden zijn dat de man niet ingaat op het verzoek van de meisjes en dus bij de vrouw blijft, of zouden er verschillende duidelijke redenen zijn zonder dat deze in vraagvorm gepresenteerd worden. Bovendien blijven de man en de vrouw in de eerste plaats niet bij elkaar omdat ze van elkaar houden, maar omdat ze met elkaar verbonden zijn door de wond die hij haar toebracht.

De hoofdpersonages zijn noch held en heldin, noch tegenstanders van een andere protagonist of van elkaar. De ijzeren logica van het sprookje die berust op de tegenstelling goed-kwaad, wordt in ‘De wond’ geschonden. In de vrouw schuilt er wat van het kwade, in die zin dat ze vreest in staat te zijn de man te verlaten doordat ze makkelijk beïnvloedbaar is. Op die manier heeft ze wat weg van Roodkapje die zich wel erg makkelijk laat verleiden door de boze wolf, met dat verschil dat de vrouw weet dat ze makkelijk te verleiden is en zich daar op voorhand tegen verzet. Het kwade in de man kunnen we zien in het feit dat hij haar in het begin van het verhaal overal achtervolgt, waardoor de vrouw niet anders kan dan iets met hem te beginnen. In dit geval is de man te vergelijken met

¹ Die eenheden zijn vooral bevattelijk omdat de ene eenheid zodanig verschilt van de andere, dat we van echte contrasten kunnen spreken.

de boze wolf in Roodkapje, of met een andere figuur in sprookjes die de naïeve held(in) verleidt en om hem/haar in te schakelen in zijn boze plannetjes, om macht over hem/haar te hebben of kwaad te doen.

In de man en de vrouw in 'De wond' is zowel het goede als het kwade verenigd. Deze personages zijn voor de lezer realistischer dan sprookjesfiguren omdat ze ambivalent zijn in de plaats van (grotendeels) eenzijdig goed of slecht. Daarmee gaat gepaard dat de symbolentaal ook minder op het kwade óf goede alludeert. Het afhakken van de voet, wat we in de interpretatie van 'De wond' letterlijk opvatten, maar tegelijk juist omdat het een sprookje is ook opvatten in symbolische zin, is geen handeling die de verteller, de personages en met hen ook de lezer, opvat(ten) als óf goed, óf slecht. Het afhakken van de voet zorgt er wel voor dat het koppel bij elkaar blijft, en daardoor zijn zij wel een subgeheel binnen een groter geheel, maar van dat groter geheel zelf is er helemaal geen sprake. De man en de vrouw lijken een geheel te vormen los van enig ander (overkoepelend) geheel.

De afgehakte, en zo ook de houten voet, is datgene wat het koppel bindt. Wat opvallend is aan die voet, is dat het hele leven van de vrouw erin gesneden is. Dat leven vatten wij hier op als een geheel, maar niet als een overkoepelend geheel. De vrouw krijgt inzicht in dat geheel, in haar leven, omdat ze dat in de houten voet kan 'aflezen', maar ze heeft daar een stuk van haar lichaam, namelijk haar voet, moeten voor afstaan. Bovendien staat er dat *haar* leven erin uitgesneden is, terwijl er over het leven van de man niets gezegd wordt en daardoor minder wezenlijk is. Een echte eenheid vormen de man en de vrouw niet, zij blijft bij hem omdat ze nu eenmaal niet meer kan weglopen, hij blijft bij haar vanwege de herinnering aan het moment voor en/of na het afhakken van de voet, en/of de herinnering aan het snijden van de houten voet. Of misschien zijn geen van die drie redenen van belang voor de man, want ze worden ten slotte in vraagvorm gepresenteerd.

In 'De wond' wordt afgeweken van de tegenstellingen tussen goed en kwaad, waardoor de symbolentaal niet meer of minder geïnterpreteerd zal worden door de lezer vanuit een contrastwerking. Ook de logica wijkt af van die in andere

spreekjes en het zijn eerder vragen dan waarheden die de kern van het verhaal uitmaken. Bovendien vormen de man en de vrouw slechts een eenheid door de houten voet en de herinnering aan de afgehakte voet. Hoewel er dus vooral conventies¹ van het sprookje worden geschonden in ‘De wond’ is er toch één belangrijke conventie die door Uphoff tot op zekere hoogte niet geschonden wordt. ‘De wond’ bestaat uit stukjes gestolde tijd, die daardoor voor de verteller, de personages én de lezer op zich wel bevattelijk zijn. Hoewel de situaties absurd zijn – het is bijvoorbeeld onmogelijk in een voet het verhaal van iemands leven te snijden – volgt elke stap in het verhaal wel op de voorgaande. De *overgang* van de ene stap naar de andere stap is weliswaar zoek, maar dat is zo in elk verhaal.² We hebben immers in het vorige hoofdstuk (zie 5.2.3) gezien dat de tijd in verhalen wordt gesegmenteerd in bevattelijke eenheden.

Vier van de vijf sprookjesconventies worden in ‘De wond’ geschonden. De lezer kan daar zijn conclusies uit trekken wat betreft zijn eigen innerlijk leven en de buitenwereld die als een werkelijkheid in zijn bewustzijn leeft en gevormd wordt. Als hij dit wenst, kan de lezer ook nog nadenken over het doorbreken van die conventies, en het gevolg daarvan voor de moraal die hij er al dan niet met het sprookje ‘De wond’ verbindt. Verder kan hij nadenken over hoe de doorbreking van die conventies gepaard gaan met een andere ‘taal’ en een alternatieve literaire werkelijkheid van het sprookje. Daarenboven kan de lezer dan ook gaan reflecteren over de conventies die (onbewust) ten grondslag liggen aan het beeld dat hij van de werkelijkheid heeft, zowel van zijn eigen innerlijk leven als van de buitenwereld. En hij kan ingrijpen als hij vindt dat die conventies (deels) niet voldoen voor hem. De lezer kan dus met andere woorden nadenken over hoe hij zijn eigen werkelijkheid met taal vormgeeft in zijn bewustzijn.

¹ We hebben het hier over de conventies die we in het vorige hoofdstuk toegelicht hebben. Of er in ‘De wond’ ook van andere sprookjesconventies wordt afgeweken, ligt niet binnen het bestek van dit onderzoek.

² Dat dit zo is in elk verhaal kunnen wij niet bewijzen, maar het tegendeel valt evenmin aan te tonen. Wij gaan er vanuit dat ‘de’ tijd altijd meer omvattend is dan hoe die tijd door het vertellen van gebeurtenissen en toestanden in verhalen wordt gevat. In verhalen kunnen zaken aangedragen worden die uitvoeriger lijken te zijn dan de tijd zelf, bijvoorbeeld door te suggereren dat een personage op verschillende plaatsen tegelijk is in verschillende tijden, zoals bijvoorbeeld in *Turkenvespers* van Louis Ferron. Maar dit geldt ons inziens niet als een bewijs dat de tijd minder omvattend is dan de tijd *Turkenvespers*. Alle verhalen bestaan uit gestolde tijdsmomenten, en door die stolling zal de *overgangszone* tussen de afzonderlijke geabstraheerde tijdseenheden ‘verdwijnen’ en enkel nog een lege plek vormen tussen twee tijdseenheden in.

6.3 ‘De eenhoorn’

6.3.1 Het verhaal

‘De eenhoorn’ begint net zoals ‘De wond’ zeer realistisch, maar krijgt al gauw een onwerkelijk en zelfs magisch karakter. Peter Bonderans is wat uitgekeken op zijn leven. Hij heeft nochtans een lieve vrouw, een leuk huis en een baan. Wanneer hij met zijn vrouw twee weken op vakantie naar de Ardennen gaat, besluit hij na de eerste week waarin hij van alles met haar samen heeft gedaan, er eens alleen op uit te trekken. Hij ontmoet een eenhoorn die zijn schedel leegblaast. Hij maakt een hemelse rit met de eenhoorn, maar daarna vraagt de eenhoorn hem te betalen met de dood van Peters vrouw. Peter kan het niet over zijn hart krijgen om haar te vermoorden.

De dag nadien ontmoet hij de eenhoorn opnieuw en die wil dat er betaald wordt. Peter zegt dat hij het niet kan, en daarna vergeet hij zijn woorden en hun betekenis: “*Er is alleen nog plaats voor dat grote verlangen: nog eens ruiter te zijn.*”¹ Opnieuw is de rit schitterend en geniet Peter van de hallucinante pracht. Op de laatste dag van de vakantie maakt hij een nog mooiere rit met de eenhoorn: “*Opwindender dan ooit is de tocht.*” (p. 353) Daarna steekt hij zijn vrouw neer. Hij maakt daarna opnieuw een rit met de eenhoorn, maar dit keer is het een erg angstaanjagende rit. Peter en de eenhoorn geraken helemaal met elkaar vergroeid, ze vormen een eenheid. Maar dit is niet op de geruststellende manier zoals een sprookje meestal eindigt. Het is daarentegen Peters pijnlijk noodlot, en het doet denken aan de onrustige zielen die rondzwerven in het vagevuur, of zelfs in de hel.

In tegenstelling tot ‘De wond’ is ‘De eenhoorn’ een vrij lang verhaal: het bestrijkt veertien bladzijden. We hebben het verhaal daarom niet stap per stap samengevat, zoals we voor de analyse van ‘De wond’ wel gedaan hebben. Wel hebben we de hoofdmomenten van het verhaal weergegeven. Die zijn volgens ons belangrijk voor het verhaal omdat ze als afzonderlijke fasen in de afwikkeling van de plot

¹ Manon Uphoff, *Schaduwvlammen. Alle verhalen tot vandaag*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2007, p 350.

gezien kunnen worden. Een nieuwe fase wordt ingezet telkens Peter Bonderans de eenhoorn ontmoet en er (opnieuw) een ritje mee maakt. De periode vóór hij de eenhoorn ontmoet, zien we als een aanloop naar het eigenlijke verhaal, naar het eigenlijke sprookje. Die aanloop duurt tot ongeveer halverwege het verhaal. Het verhaal blijft tot die tijd realistisch, in tegenstelling tot andere sprookjes waarin het realistische denkkader van in het begin afwezig is, of er maar heel even is (zie 5.2.1).

6.3.2 De literaire werkelijkheid van het sprookje

De eigen literaire werkelijkheid van het sprookje wordt pas halverwege ‘De eenhoorn’ prominent. De literaire werkelijkheid die daaraan voorafgaat, is veel realistischer en maakt dan ook op het eerste gezicht veel meer aanspraak op een grotere mate van overeenkomst met de niet-literaire werkelijkheid zoals die in het bewustzijn van de lezer leeft en gevormd wordt. Maar we zagen in het vorige hoofdstuk dat zowel Bettelheim als Schuurman beweren dat de lezer heel wat zaken uit zijn innerlijk leven, en in tweede instantie ook uit de buitenwereld, kan **herkennen** in de literaire werkelijkheid van het sprookje. De lezer zal zelfs meer dingen **herkennen** in de literaire werkelijkheid van het sprookje dan in een meer realistische literaire werkelijkheid. In die zin kunnen sprookjes de lezer dichter brengen bij datgene wat in de buurt komt van de waarheid, of van bepaalde waarheden, dan andere niet-literaire werkelijkheden. Bettelheim stelt dan ook:

Sommige mensen vinden dat sprookjes geen ‘waar’ beeld geven van het werkelijke leven en dus ongezond zijn. [...] Ze beseffen niet dat sprookjes de buitenwereld en de ‘realiteit’ niet willen uitbeelden, en evenmin dat geen normaal kind ooit gelooft dat die verhalen de wereld schilderen zoals ze werkelijk is. (p. 148)

Sprookjes bieden de lezer wel ‘waarheid’, in die zin dat de lezer zaken **herkent** uit zijn werkelijkheid zoals die in zijn bewustzijn leeft en vorm krijgt. Die werkelijkheid krijgt in ons bewustzijn vorm door onze verbeelding, en de waarheid in sprookjes wordt **herkend** als de waarheden zoals ze ook in onze verbeelding tot stand komen. Dit is een variant van het denken van Bettelheim: *“De ‘waarheid’ in sprookjes is de waarheid van onze verbeelding, niet die van de normale gang van zaken.”* (p. 115) Wij menen dat de lezer de waarheid uit zijn

verbeelding **herkent** in de waarheid van de sprookjes, niet dat die twee waarheden gelijk zijn aan elkaar.

We blijven nog even schatplichtig aan de opvattingen van Bettelheim om het over de meer realistische literaire werkelijkheid en over de literaire werkelijkheid van het sprookje te hebben in ‘De eenhoorn’. De literaire werkelijkheid van het sprookje moet door de lezer anders worden benaderd dan andere literaire werkelijkheden. Doet hij dat niet, dan kan hij datgene wat hem aangereikt wordt in de literaire werkelijkheid van het sprookje niet duiden op de manier zoals die door de conventies van het sprookje gestuurd wordt. Uiteraard is de lezer vrij om een verhaal te interpreteren zoals hij dat wil, en we hebben gezien dat de moraal en de conclusies die een lezer kan afleiden uit dat sprookje daar niet inherent aan is. Wél wordt de lezer door de conventies in een bepaalde richting gestuurd, waar hij evenwel tegenin kan gaan.

Als de schrijver van sprookjes zelf die conventies doorbreekt, dan zal de lezer vermoedelijk ook sneller geneigd zijn om zich minder te laten sturen door de gebruikelijke conventies in zijn interpretatie van het sprookje en bij de conclusies die hij er misschien voor zichzelf uit trekt. Hij kan zelfs beslissen om zich ook niet te laten leiden door de doorbroken conventies, die door die doorbreking ook juist omgebogen zijn tot andere conventies van een soort subgenre van het sprookje, bijvoorbeeld dat van het gruwelsprookje. Doorbreking van literaire conventies kan immers het zelfbewustzijn van de lezer verhogen. Niet alleen de werkelijkheidsillusie wordt verstoord, maar ook de illusie dat de literaire werkelijkheid statisch en bevattelijk is doordat haar conventies dat ook zijn. De lezer kan dan ook op het metaliteraire niveau gaan reflecteren, en langs die weg ook op het metatalige niveau én op het niveau waarop nagedacht wordt over de werkelijkheid. Onder die werkelijkheid verstaan we zowel de literaire werkelijkheid als de niet-literaire werkelijkheid zoals die in en met taal leeft en vorm krijgt in het bewustzijn van de lezer.

We behandelen nu achtereenvolgens de doorbrekingen van de conventies in ‘De eenhoorn’ met betrekking tot werkelijkheid en waarheid in 6.3.3.1, taal en lichaam in 6.3.3.2 en tijd en een geheel in 6.3.3.3 Omdat ‘een geheel’ in alle

conventies een cruciale rol speelt, zullen we het daar bij de bespreking van alle (doorbroken) conventies ook over hebben, en zal 6.3.3.3 iets uitgebreider zijn.

6.3.3 Doorbrekingen van de conventies

6.3.3.1 *Werkelijkheid en waarheid*

Over de doorbreking van de eerste twee conventies kunnen we kort zijn, want we hebben het al gehad over de literaire werkelijkheid van het sprookje en de meer realistische werkelijkheid in ‘De eenhoorn’ (zie 6.2.2). We hadden het daarbij ook over de waarheid in die werkelijkheden, en in de werkelijkheid zoals die leeft en gevormd wordt bij/door de lezer. In de eerste helft van het verhaal hebben we te maken met een realistische literaire werkelijkheid. Een exemplarische zinsnede hieruit is de volgende: “‘*Echte kasseien*’, zegt Peter Bonderans met warme stem. ‘*Die zie je toch niet vaak meer.*’” (p. 345) Peter ziet de echte, authentieke kasseien en de lezer ziet die kasseien ook voor zich en zou welhaast vergeten dat hij (= de lezer) die niet echt ziet, maar dat ze in zijn verbeelding zijn opgeroepen doordat hij een tekst leest. Dat Peter zegt dat het ‘echte’ kasseien zijn, verhoogt nog eens de ironie dat het voor de lezer helemaal niet echt en tastbaar is.

Alles in de eerste helft van het verhaal is zo realistisch dat de lezer niet meer verwacht dat daar plots verandering in zal komen. Hij moet meteen van leeshouding veranderen wanneer Peter de eenhoorn ontmoet. Hier zijn immers de leesconventies die gepaard gaan met het sprookje van belang, ook als die conventies doorbroken worden. Blijft de lezer bij de realistische leesconventies, dan kan hij denken dat Peter droomt of onwel wordt en hallucineert. Voor dit laatste is er wel iets te zeggen, want Peter heeft last van jeukende galbulten en hij is zijn pillen vergeten. Wij gaan hier nu niet verder op in. We lezen de tweede helft van het verhaal met behulp van de conventies die we in het vorige hoofdstuk toegelicht hebben.

De conventies die betrekking hebben op werkelijkheid en waarheid worden deels geschonden. Het verhaal verloopt niet volgens het voor sprookjes specifieke patroon. Daarin bevinden de personages zich aan het begin van het verhaal in een korte realistische werkelijkheid of meteen in een sprookjesachtige werkelijkheid.

Dan is er een groot middendeel waarin de literaire werkelijkheid van het sprookje prominent is. Op het einde van het sprookje bevinden de personages zich opnieuw in een realistische werkelijkheid waarin alles een harmonieus geheel vormt en iedereen zijn plaats heeft gevonden/gekregen. In 'De eenhoorn' is het patroon zoals al gezegd het volgende: de eerste helft van het verhaal speelt zich af in een realistische werkelijkheid, de tweede helft en zo ook het slot, in een sprookjesachtige werkelijkheid. Doordat dit patroon afwijkt van datgene in andere sprookjes, wordt de lezer ook geconfronteerd met waarheden die anders zijn dan in andere sprookjes. De voornaamste waarheid in sprookjes, namelijk dat alles goed komt, wordt hier omgekeerd.

6.3.3.2 *Taal en lichaam*

De conventies die verband houden met taal en lichaam worden deels gerespecteerd in 'De eenhoorn'. We kunnen de taal in de tweede helft van het sprookje interpreteren als symbolentaal. Ook datgene wat te maken heeft met het lichamelijke kunnen we zien als een uitdrukking van de taal van het lichaam, die eveneens sterk symbolisch geladen is. In tegenstelling tot de symbolentaal op zich, die pas vanaf de tweede helft van het verhaal prominent is, is de taal van het lichaam dat het hele verhaal door. Zo zegt de verteller in het begin van het verhaal wanneer Peters vrouw boodschappen gaan doen is, het volgende: *"Zonder stiekeme bedoelingen, maar soms is het alsof ze meer aanwezig is als ze weg is. Ze wordt dan groot en edelmoedig."* (p. 343) Zijn vrouw is dus voor Peter soms meer aanwezig als ze afwezig is.

Verderop, nog steeds in de eerste helft van het verhaal, lezen we het volgende: *"Al wandelend, fietsend, pratend en vrijend overbruggen ze de afstand die het dagelijks leven tussen hen schept."* (p. 345) Dit zijn allemaal activiteiten die met het lichaam te maken hebben, en het brengt hen letterlijk en figuurlijk dichter bij elkaar, in tegenstelling tot het dagelijkse leven dat een afstand tussen hen schept. De werkelijkheid van het dagelijkse leven is een andere dan die op vakantie. Peter wordt deel van nog een andere werkelijkheid wanneer hij de eenhoorn ontmoet, die zijn hoofd leegblaast en zo alle herinneringen wegvaagt. Als Peter een ritje maakt met de eenhoorn, is hij één met hem, en met de natuur die hem omringt. Ook als de eenhoorn hem telkens opnieuw vraagt zijn vrouw te vermoorden, blijft

Peter verlangen naar die eenheid, en bestijgt telkens weer opnieuw de eenhoorn. Als hij zegt dat hij zijn vrouw niet wil vermoorden, vergeet hij direct daarna zijn woorden:

Zijn adem vormt wolkjes. Hij kijkt ernaar en vergeet zijn woorden, vergeet hun betekenis. Er is alleen nog plaats voor dat ene grote verlangen: nog een keer ruiter te zijn. (p. 350)

Dat verlangen om de eenhoorn te berijden, om er lichamelijk contact mee te hebben en op die manier ook in verbinding te staan met de hele hem omringende natuur is sterker dan zijn woorden. De taal van het lichaam is sterker dan de taal van de woorden. Met de woorden verbinden we de ratio, de geest, en met het lichaam de driften én het magische, geheimzinnige en onbevattelijke (zie 5.2.2). In tegenstelling tot in ander sprookjes halen het lichaam en alles wat daarmee geassocieerd wordt het van de woorden. De magie, het ‘onrealistische’ overwint aan het slot van ‘De eenhoorn’. We brengen de doorbrekingen van de conventies met betrekking tot taal en lichaam, en van werkelijkheid en waarheid nu in verband met de doorbreking van de conventies van tijd en geheel.

6.3.3.3 Tijd en geheel

We concentreren ons nu vooral op het slot van ‘De eenhoorn’ en op de tweede helft van het verhaal. Die tweede helft vertoont heel wat parallellen met het middendeel van sprookjes op het gebied van de conventie die te maken heeft met tijd. Een eerste parallel is dat de tijd onderverdeeld wordt in gestolde segmenten, net zoals in alle verhalen. Een tweede parallel betreft de tijd aan het slot van ‘De eenhoorn’. Net zoals op het einde van sprookjes, komt de held of het hoofdpersonage terecht in een harmonieus geheel waarin ieder zijn plaats vindt/krijgt en waar die toestand in een aura van tijdeloosheid ingebed is.

Er is echter ook een belangrijk verschil tussen het gebruikelijke slot van sprookjes en dat van ‘De eenhoorn’. In ‘De eenhoorn’ is er een vereniging tussen Peter en de eenhoorn, en hij maakt deel uit van een geheel, namelijk van de natuur. Maar die natuur is hem niet goed gezind, en de vereniging met de eenhoorn heeft een hels karakter. Bovendien heeft Peter zijn vrouw vermoord, zij was geen incarnatie

van het kwade, en dus wordt er in ‘De eenhoorn’ in de plaats van een slecht personage een goed personage gestraft.

In sprookjes keren we aan het einde terug naar een realistische werkelijkheid. Peter Bonderans blijft in ‘De eenhoorn’ gevangen in de literaire werkelijkheid van het (gruwel)sprookje. Hij kan niet meer terug naar de realistische werkelijkheid, en de lezer kan daardoor een gevoel van beklemming krijgen, net zoals aan het slot van een ander verhaal van Uphoff, ‘De Dwerg’, waarin het meisje aan het eind van het verhaal zegt: *“Ik denk niet dat ik deze kamer zal verlaten.”*¹ Peter is in een gruwelijke magische werkelijkheid beland, en dit is onomkeerbaar. De eenhoorn zegt immers: *“Wie met mij wil reizen, moet alle banden verbreken.”* (p. 351) Dit kunnen we als een sleutelzin opvatten als we realistische leesconventies zouden hanteren. We zetten dan de symbolentaal om in datgene waarvan we denken dat het in een realistische werkelijkheid kan gebeuren. We kunnen de eenhoorn zien als (een vertegenwoordiger van) de dood. Zodra Peter de eenhoorn ontmoet begint zijn doodstrijd. Of we kunnen het einde van het verhaal interpreteren als de tragiek van een waanzinnig geworden man die een gevangene blijft van zijn eigen hallucinaties.

Hanteren we de leesconventies van een sprookje, dan kunnen we het verhaal als onaf beschouwen, voornamelijk omdat er geen gelukkig einde is. Zijn we er ons van bewust dat de conventies doorbroken werden, dan interpreteren we ‘De eenhoorn’ als een variant van een sprookje, dat geënt is op de doorbreking van de conventies. Dan hanteert de lezer alsnog de leesconventies van het sprookje zodat hij niet overschakelt naar andere leesconventies, zoals bijvoorbeeld realistische leesconventies. Als we een sprookje lezen hanteren we wel die realistische leesconventies, maar dit is slechts heel even het geval aan het einde van het sprookje, en soms aan het begin ervan.

In ‘De eenhoorn’ zijn we geneigd gedurende de eerste helft van het verhaal realistische leesconventies te hanteren, in de tweede helft conventies die essentieel zijn om de literaire werkelijkheid van het sprookje als zodanig op te

¹ Manon Uphoff, ‘De dwerg’, *Begeerte*, Amsterdam, Balans, 1995, p. 105.

vatten. Vreemd genoeg komen zaken uit die eerste werkelijkheid terug in de tweede, waardoor de twee werkelijkheden lijken te vervloeien. Op het einde hoort Peter bijvoorbeeld uitspraken van zijn vrouw die we eerder in het verhaal lezen: “*“Dat jij dat durft,’ roept de stem van zijn vrouw.”* (p. 352) En “*“Wat ben je aanhalig,’ spuugt de rivier.”* (p. 352) ¹ De twee werkelijkheden lopen door elkaar, net zoals Peter als exponent van een realistische werkelijkheid verbonden geraakt én blijft met de eenhoorn, een exponent van de literaire werkelijkheid van het sprookje. Zo lezen we:

Met een angstaanjagende snelheid suizen ze het eindeloze dal door, de heuvels op en af: de eenhoorn en de ruiter en geen mens zou nog kunnen zeggen waar de een begint en de ander ophoudt, zo zijn ze met elkaar vergroeid. (p. 355)

Peter wordt deel van een gruwelijk geheel, in een onomkeerbare mythische tijdeloosheid met een hels karakter. En dat is grotendeels een omkering van hoe een sprookje eindigt: het hoofdpersonage wordt net zoals in een sprookje deel van een geheel dat gesitueerd wordt in een tijdloze ‘tijd’,² maar het geheel heeft een gruwelijk allure, waarin het slechte overheerst, en de tijdeloosheid is doordrongen van dat kwade.

6.4 ‘De toekomst is geen sprookje’

In de voorstelling van het proza van Manon Uphoff in HOOFDSTUK 2 beweerden we al dat er in ‘De toekomst is geen sprookje’ gespeeld wordt met de conventies van het traditionele sprookje (zie 1.9.1). In onze analyse van ‘De wond’ en ‘De eenhoorn’ gaven we een samenvatting van het verhaal, en daarna een beschouwing over de doorbroken conventies van de literaire werkelijkheid van het sprookje. In deze analyse geven we een samenvatting van het verhaal en tezelfdertijd bespreken we de doorbroken conventies, of de manier waarop er met

¹ De eerste uitspraak deed zijn vrouw wanneer Peter met zijn hand in de afvoer van de gootsteen het vuil uit de gaatjes pulkt. Dat durft zijzelf absoluut niet. De tweede uitspraak doet ze nadat Peter de eerste keer een rit gemaakt heeft met de eenhoorn en het verzoek zijn vrouw te doden geweigerd heeft. Hij voelt zich vermoedelijk schuldig en is daarom zo aanhalig.

² Die tijdloze ‘tijd’ is hier niet dezelfde als een ‘realistische’ tijd-in-beweging. Het bereikte geheel aan het einde van een sprookje plaatsen we veeleer in een stilstaande tijd, een tijd van het eeuwige nu, en het eeuwige ‘goede’.

die conventies gespeeld wordt. Het is immers onmogelijk om dit verhaal samen te vatten zonder daarin enkele bespiegelingen op te nemen over een aantal conventies in sprookjes zoals we ze in het vorige hoofdstuk toegelicht hebben.

‘De toekomst is geen sprookje’ is bijna vier en een halve bladzijde lang. Het verhaal bestaat uit vijftien paragrafen, die we nu zullen proberen samen te vatten. We zullen telkens aangeven over welke paragraaf we het hebben door een nummer tussen haakjes te plaatsen voor we aanvangen met de samenvatting van een nieuwe paragraaf. De vijftien paragrafen worden gegroepeerd in vijf delen waarbij de chronologie van het verhaal wordt gerespecteerd. De titel van elk deel geeft de voor ons belangrijkste hoofdlijn in dat deel aan. Uiteraard zijn die hoofdlijnen niet beperkt tot de delen, of tot een aantal paragrafen. We kunnen ze eerder zien als rode draden die door het verhaal lopen en in de ene paragraaf al duidelijker zichtbaar zijn of zichtbaar gemaakt worden dan in de andere. Sommige passages in ‘De toekomst is geen sprookje’ kunnen opgevat worden als reflexief. De lezer kan aangezet worden tot een metaliteraire reflectie, en tot een reflectie over hoe hijzelf vorm geeft aan de werkelijkheid met en in taal. Wij zullen in de conclusies in 6.5 een aantal mogelijke reflecties proberen weer te geven.

6.4.1 Plaats en tijd

(1) ‘De toekomst is geen sprookje’ begint als volgt:

IN HET PALEIS is het donker. Voor het hek staat een wacht. Bij een hoog oploaiend vuur zitten een sprookjesverteller, een soldaat met maar één echt been, een dode zigeunerjongen en een vrouw dicht bij elkaar. Ze fluisteren over de toekomst van het prinsesje [...]. (p. 356)

De eerste twee zinnen zouden net zo goed de aanhef van een ‘gewoon’ sprookje kunnen zijn. Daarna wordt het al gauw een bevreemdend sprookje voor de lezer: de sprookjesverteller is een personage in het verhaal, hij valt niet samen met de verteller van ‘De toekomst is geen sprookje’. De sprookjesverteller zit bij het vuur met een soldaat met maar één echt been, een dode zigeunerjongen en een vrouw. Dat de soldaat maar één echt been heeft vestigt de aandacht meteen op het aspect ‘echt’. Het ‘dood’ zijn van de zigeunerjongen geeft het verhaal al van in het begin

een grimmig, griezelig tintje, en dat er geen verdere specificaties worden gegeven bij de vrouw, is bevreemdend omdat dit bij de soldaat en de zigeunerjongen wél het geval is. Er lijkt informatie over de vrouw te ontbreken, waardoor ze enerzijds mysterieus is en er een grote afstand is tussen haar en de lezer, en anderzijds als personage juist heel vatbaar wordt voor een eigen invulling van de lezer en op die manier dus wél dicht bij de lezer staat dan de andere personages.

Van belang in het fluisteren over de toekomst van het prinsesje is dat ze zich schijnen zorgen te maken over hoe ze de gevaren van de wereld het hoofd moet bieden, “[...] *nu haar ouders ervoor hebben gekozen het paleis van de wereld af te sluiten.*” (p. 356) Opvallend is dat haar ouders daarvoor *gekozen* hebben, en ook dat sprookjesfiguren meestal niet veilig zijn in de wereld als ze zich daar middenin bevinden terwijl het prinsesje hier het hoofd moet bieden aan de gevaren in de wereld, juist *omdat* ze van die wereld afgesloten is. De paragraaf eindigt met de mededeling dat het prinsesje de slaap der onschuldigen aan het slapen is, en “*Boven haar hoofd hangt een beschilderd bordje: ‘Sttt, prinsesje slaapt’, alsof ze net geboren is.*” (p. 356) Dat het lijkt alsof, wil zeggen dat het niet zo is. Terwijl de slaap der onschuldigen nochtans doorgaans wél wordt geassocieerd met een slapende baby.

De werkelijkheid die in het begin van ‘De toekomst is geen sprookje’ wordt opgeroepen, herinnert aan de literaire werkelijkheid van het sprookje, maar er zijn heel wat verschillen. De symbolentaal kan niet geïnterpreteerd worden zoals die in een sprookje, omdat de symbolen niet in overeenstemming te brengen zijn met de realistische werkelijkheid. We krijgen zelfs de indruk dat de symbolentaal helemaal geen symbolentaal is, maar dat we de beelden die erin worden opgeroepen letterlijk moeten opvatten. De waarheid in ‘De toekomst is geen sprookje’ kan dan niet geëxtrapoleerd worden naar een realistische werkelijkheid, of dat nu de innerlijke wereld van de lezer is, of de werkelijkheid van de buitenwereld zoals die leeft en gevormd wordt in zijn bewustzijn.

(2) De tweede paragraaf begint met ‘Ooit hadden [...]’. Nu pas krijgen we een tijdsindicatie, maar deze valt niet samen met het moment waarop de personages bij het vuur zitten. Sprookjes beginnen vaak met een onbepaalde plaatsaanduiding

en een dito tijdsaanduiding, en deze twee aanduidingen in tijd en ruimte vallen samen, bijvoorbeeld: ‘Er was eens lang geleden, in een land hier ver vandaan,...’ In ‘De toekomst is geen sprookje’ is er sprake van een paleis, en een vuur, al dan niet in de buurt van dat paleis, waar een aantal personages bij zitten. Pas een paragraaf later krijgen we de tijdsaanduiding ‘ooit’, die verwijst naar een periode vóór het moment waarop de personages bij het vuur zitten. Tussen haakjes lezen we dat de soldaat toen nog allebei zijn benen had en de zigeunerjongen nog springlevend was. Over de vrouw komen we even later te weten dat ze ooit ‘een gewilde courtesane’ was. Bovendien is de duivel ooit tegen haar in slaap gevallen, “[...] waarna het een hele nacht (tien jaar in de mensentijd) rustig was gebleven.” (p. 357) Daarna was er weer ellende overal waar hij kwam. Hiermee eindigt deze paragraaf.¹

We hebben echter een belangrijk deel van deze paragraaf overgeslagen. Er wordt namelijk ook verteld over de tijd waarin het prinsesje net geboren was:

Toen het prinsesje net geboren was, hadden ze in een poging het gekweel te overstemmen van de feeën, die alleen maar dingen zeiden als: eeuwige welvaart, mooie prins, lang, jong en gelukkig, geprobeerd de torenkamer binnen te komen, om hun inzicht en ervaring met het koningspaar en de prinses te delen, maar de koning en de koningin stuurden de honden op hen af. Zelfs de sprookjesverteller werd verjaagd, omdat die, zei de koningin, met zijn droevige sprookjes, de stemming steeds verziekte. (p. 356-357)

6.4.2 Over verhalen

(3) We kunnen hetgeen we in de bovenstaande passage lezen koppelen aan de volgende paragraaf, die heel kort is en die we daarom ook integraal citeren:

De sprookjesverteller had steeds de mooiste sprookjes verzameld en verteld, maar de mensen konden er slecht tegen dat ze niet goed afliepen en riepen steeds

¹ Het geloof in de duivel, zoals dat lang verbonden geweest is en nu soms nog steeds is, met het christelijke geloof én met een vorm van volkse bijgelovigheid lijkt hier samen te vallen met het geloof in slechts een verhaaltje, een soort sprookje. De duivel is immers een personage in het sprookje ‘De toekomst is geen sprookje’. Dat de toekomst echter geen sprookje is, zoals de titel letterlijk te verstaan geeft, menen wij op twee manieren te kunnen interpreteren. Ofwel bestaat de duivel (in de toekomst) niet, ofwel bestaat hij dan juist wél omdat er in dit verhaal heel wat omkeringen zijn van de conventies en de gebeurtenissen in sprookjes, en de duivel zou dan in de plaats van een sprookjespersonage wel eens een echt persoon of een echte ‘kracht’ kunnen zijn.

ongeduldiger ‘jaja, o ja, en hoe kwam het dan weer goed?’ en dat kon de sprookjesverteller nu juist niet vertellen. (p. 357)

De sprookjesverteller is niet in staat om een goede afloop aan zijn sprookjes te breien, en daar houden de mensen én de koningin niet van. De sprookjesverteller wil zijn inzicht en ervaring met het koningspaar en met de prinses delen, en dat inzicht en die ervaring beschouwen wij als waarheid over de werkelijkheid, en als inzicht in en ervaring met de gebeurtenissen en toestanden in die werkelijkheid. Maar de mensen en de koningin willen daar niet van weten, ze houden liever vast aan hun eigen illusoire waarheden, die te maken hebben met een werkelijkheid waarin alles goed afloopt, met een werkelijkheid zoals in een sprookje.

De omkering van de conventie met betrekking tot werkelijkheid en waarheid, en ook met betrekking tot een geheel dat we aan sprookjes verbonden hebben, zien we dus als volgt: de waarheid in de sprookjes van de sprookjesverteller leunt dichter aan bij die van een realistische werkelijkheid omdat niet alles er te herleiden is tot goed óf slecht, en niet alles goed eindigt. De koningin en de mensen in ‘De toekomst is geen sprookje’ leven in de illusie dat in hun werkelijkheid, net zoals in sprookjes, alles goed komt en er een duidelijk onderscheid is tussen goed en kwaad.

(4) *“De dode zigeunerjongen, dat was een ander verhaal.”* (p. 357), zo vangt de vierde paragraaf aan. De lezer wordt voortdurend met zijn neus op het feit gedrukt dat het in ‘De toekomst is geen sprookje’ over (het vertellen van) verhalen gaat. In vogelvlucht krijgen we het verhaal van de dode zigeunerjongen te horen. Hij was tijdens een burgeroorlog ‘een verlaten paleis ingevlucht’ waar hij een troon zag staan. Net zoals Peter Bonderans in ‘De eenhoorn’ kon hij niet weerstaan aan een sterk verlangen. Zoals Peter een ritje wou maken met de eenhoorn, wou de zigeunerjongen op de troon zitten. Hij viel in slaap op die troon en werd gedood door soldaten. In vraagvorm wordt de lezer twee redenen gepresenteerd waarom die soldaten hem gedood zouden kunnen hebben: *“En was dat omdat ze geloofden dat hij de kroonprins was, of omdat hij zich de troon onrechtmatig had toegeëigend? De jongen wist het nog steeds niet.”* (p. 358) De lezer komt het ook niet te weten, in tegenstelling tot andere sprookjes waarin er voor elke handeling

een duidelijke reden is die te maken heeft met de tegenstelling tussen goed en kwaad. De paragraaf eindigt met de mededeling dat de personages elkaar na hun omzwervingen teruggevonden hebben ‘voor de poort van het paleis’. Er wordt gezegd dat het nacht was, dat het prinsesje een ‘nog droomloze’ slaap sliep en dat ‘de toekomst naderde’.

(5) De slaap der onschuldigen, de droomloze slaap van het prinsesje loopt op zijn einde, de paragraaf die slechts bestaat uit twee zinnen citeren we nu: “*Tijd om haar te wekken,*” zei de sprookjesverteller. *‘De nacht is bijna ten einde.’*” (p. 358)

(6) In de zesde paragraaf lezen we hoe de sprookjesverteller, die hier voor het eerst met het adjectief ‘oud’ verbonden wordt, de vrouw, de soldaat en de zigeunerjongen inbreken in het paleis en de kamer van de prinses binnendringen. Deze paragraaf heeft veel weg van een spannend avonturenverhaal, en de lezer zou haast vergeten hoe absurd het is dat de jongen dood is, en hoe absurd het hele verhaal eigenlijk is.

6.4.3 Gedachten

(7) In de volgende paragraaf worden sommige (delen van) zinnen voor het eerst in cursief afgedrukt. Vanaf dan zullen we in elke paragraaf zulke gecursiveerde (delen van) zinnen zien, behalve in de tiende paragraaf. De cursivering geeft aan dat de gedachten van een bepaald personage worden weergegeven. Vaak zijn die gedachten vrij cryptisch, ze lijken uit hun context gerukt te zijn waardoor we niet echt begrijpen waar ze op slaan. De eerste cursivering heeft nog te maken met de verhaallijn in ‘De toekomst is geen sprookje’, voor zover we van (een) verhaallijn(en) kunnen spreken.

We citeren nu die eerste cursivering: “*Ja, dacht de sprookjesverteller, ik zal je vertellen van het echte leven, want om je nu op te sluiten in een sprookje...*” (p. 358) Dit sluit aan bij wat we over paragraaf twee en drie hebben gezegd: de sprookjeswerkelijkheid van de sprookjesverteller is realistischer dan de sprookjeswerkelijkheid waarvan de koningin en de mensen willen geloven dat het de echte werkelijkheid is. In ‘om je nu op te sluiten in een sprookje’ verstaan we

onder ‘sprookje’ dan de illusoire werkelijkheid die de mensen en de koningin verkiezen boven de meer realistische werkelijkheid zoals daar door de

sprookjesverteller over verteld wordt.¹ In het vervolg van de zevende paragraaf lezen we hoe de dode zigeunerjongen het prinsesje op haar voorhoofd kuste en “[...] *een verdrietige rimpeling gleed over haar huid.*” Dan volgt er tussen haakjes een gedachte, vermoedelijk van de dode zigeunerjongen of van de sprookjesverteller, die we niet meteen kunnen duiden: “(*Dat zij het is die daar staat en naar me kijkt hoe ik zit op de stoel en nu luisteren ze allemaal naar mi!*)” (p. 358)

(8) De volgende paragraaf bestaat grotendeels uit de gedachten van de vrouw. Wanneer ze naar het prinsesje kijkt vergelijkt ze haar met zichzelf: “(*Dat ben ik, dacht ze, de verloren onschuld. Ach wat is het allemaal weer lang geleden! Keurend kneep ze in de kuit van het meisje.*”. Vreemd genoeg worden de haakjes niet gesloten. Hierna volgen er twee gecursiveerde zinnen, daarna weer één niet gecursiveerde en ten slotte nog twee gecursiveerde zinnen, waarvan de laatste bijna acht regels telt. We keren mee met de vrouw terug in de tijd, toen ze nog ‘een gewilde courtisane’ was.

6.4.4 Verschillende werkelijkheden

(9) In de vorige paragraaf was er al sprake van ‘het meisje’ in de plaats van ‘het prinsesje’. Komen we dichterbij de buurt van een realistische werkelijkheid, waarin een prinsesje in de eerste plaats een gewoon meisje is, ontdaan van het magische aura dat rond het woord ‘prinses’ hangt? Die realistische werkelijkheid verbinden we met de verhalen die de sprookjesverteller vertelt, en hoewel hij ‘sprookjes’ vertelt, is de literaire werkelijkheid in zijn verhalen realistischer dan in de werkelijkheid waarin de koningin en de mensen willen leven: de werkelijkheid van het sprookje, waarin alles goed komt.

¹ We wijzen hier voor de duidelijkheid nogmaals op een omkering in ‘De toekomst is geen sprookje’: de sprookjesverteller vertelt ‘sprookjes’ die eigenlijk eerder realistische verhalen zijn, de mensen en de koningin zien de werkelijkheid waarin ze leven zonder dat ze dat weten vooral als een sprookjeswerkelijkheid die onder andere gestuurd wordt door de conventies zoals we die in het vorige hoofdstuk besproken hebben.

In deze negende paragraaf is het meisje aan het dromen, en in die droom ziet ze “[...] *zwarte schimmen in de verte, en ook bij het venster van haar raam.*” (p. 359) De personages waarmee we aan het begin van ‘De toekomst is geen sprookje’ kennis gemaakt hebben, bestaan nu slechts, of ook, in de droom van het meisje. We kunnen zelfs stellen dat alles, het hele verhaal, slechts een droom is van het meisje, waarin zij de rol van de prinses vertolkt. Hoe dan ook, in deze negende paragraaf lopen er verschillende werkelijkheden door elkaar: de realistische werkelijkheid van de sprookjesverteller, de illusoire sprookjesachtige werkelijkheid waar de koningin en de mensen willen in leven, de werkelijkheid van de droom van het meisje, de overkoepelende literaire werkelijkheid zoals die door de auteur geschapen is én de werkelijkheidsbeleving van de lezer. Die lezer zal hoe dan ook (stukjes uit) de werkelijkheid zoals die leeft en gevormd wordt in zijn bewustzijn **herkennen** in de overkoepelende literaire werkelijkheid, en/of in de deelwerkelijkheden.

De paragraaf eindigt met een gedachte van de soldaat: “*Kon je maar terug het sprookje in. Wie had dat gedacht dat een been zich zo makkelijk van zijn heer en meester laat scheiden. Ach, waar zou het toch zijn?*” (p. 359) Betreft die ‘je’ hemzelf, omdat hij in een sprookje wél nog zijn ene been zou gehad hebben of misschien wel terug zou ‘krijgen’? Of gaat het over het meisje, die niet in een sprookjeswerkelijkheid leeft, waardoor de soldaat betreurt dat ze geconfronteerd zal worden met het kwade, zonder dat er een goede afloop is? De soldaat sluit in elk geval aan bij het standpunt van de koningin en de mensen in ‘De toekomst is geen sprookje’, die liever in de werkelijkheid van het sprookje zouden leven.

(10) Al dan niet nog steeds in haar droom gaat het meisje naar de toren om er uit te kijken op het land, dat wij hier opvatten als de (buiten)wereld. Ze ziet vooral slechte dingen, zoals een jongen die wordt gepest en een moordenaar die wegsliipt met een hoofd in zijn hand. Is dit het kwade, zoals dat in sprookjes in het midden de kop opsteekt, of is het een indicatie van een realistische werkelijkheid waaruit het kwade niet te verdrijven is? De lezer blijft in het ongewisse.

(11) Deze korte paragraaf sluit aan op de vorige. Eerst lezen we wat het meisje zegt, daarna wat ze zelf denkt of wat ze denkt te kunnen horen:

‘Enge dingen ...’ zei het meisje dromerig in haar halfslaap. ‘Spoken, geestverschijningen, dwaallichtjes boven het moeras, zielige stemmetjes ... *‘Wat is het mooiste in het land?’ ‘De onschuld.’ ‘Toen was ik een kind...’* (p. 359)

Dromerigheid, in de zin van dagdromen, wordt meestal niet geassocieerd met slapen, en dus ook niet met een halfslaap. Dromerigheid treedt juist op als je wakker bent, maar je gedachten afdwalen. Het meisje droomt hier weg in haar halfslaap, ze is in een toestand tussen slapen en waken, tussen dromen en dromerig zijn. De werkelijkheden van de droom en van de dagdroom vervloeien. En gezien ze half slaapt, is ze ook half wakker, en die werkelijkheid komt er nog eens bovenop. Toen het meisje nog een kind was, was ze onschuldig. Ze is nu noch een kind, noch onschuldig. Ze heeft de werkelijkheid verlaten waarin ze nog eenzijdig goed was, zoals de goede personages in een sprookje.

(12) De volgende paragraaf bestaat uit twee cryptische gedachten, waarvan we niet weten hoe we die moeten duiden: “*‘Het kraakt onder mijn voetzolen terwijl ik loop.’ ‘Dat was ik daar, om een moord voor te doen, n’est ce pas?’*” (p. 359) Is het de vrouw, die eraan terugdenkt wat voor een begeerlijke courtisane ze was?

(13) De volgende korte paragraaf is al even cryptisch: “*Een broodmagere vrouw met een kaal hoofd, de wilde duivel, haar vader en moeder in de lege troonzaal, huilend als in de steek gelaten kinderen.*” (p. 359) Misschien is die broodmagere vrouw de courtisane, de vrouw die in het begin van het verhaal ook bij het vuur zat. Of het kan ook de prinses zijn, haar vader en moeder zitten immers in een troonzaal. Misschien komen alle personages hier wel samen: de sprookjesverteller, de vrouw, de prinses, de dode zigeunerjongen, en de soldaat. De zigeunerjongen werd immers gedood in een paleis terwijl hij op een troon zat (dus vermoedelijk in een troonzaal), en de soldaat met maar één been kan één van de soldaten geweest zijn die de jongen heeft gedood. De sprookjesverteller is dan degene die ons de informatie over hen meedeelt, via de verteller van ‘De toekomst is geen sprookje’. Hun visies op de werkelijkheid komen dan allemaal samen in

deze ene paragraaf, en het is, zo menen wij, aan de lezer om die al dan niet te (re)construeren en ze in verband te brengen met de gehele literaire werkelijkheid én de werkelijkheid zoals die in zijn bewustzijn leeft en gevormd wordt.

6.4.5 Het einde

(14) De voorlaatste paragraaf bestaat voornamelijk uit de gedachten van de soldaat. Hij wil samen blijven met een vrouw, of dat nu de vrouw is die in het begin van het verhaal ook bij het vuur zit en ‘een gewilde courtisane’ is geweest, de prinses, de broodmagere vrouw uit de vorige paragraaf of nog iemand anders weten we niet. We citeren hier de gedachten van de soldaat:

Ik zal met haar meegaan, dacht de soldaat. Soms zal het wel wat lastig worden, omdat ik maar één been heb en zo, en dat houdt verschrikkelijk op. Soms lopen we dwars over de scherven van andermans leven tot het knerpt onder de voeten dat het een aard heeft, maar ik zal haar alles leren wat ik weet. Hoe je een geweer moet schoonmaken, hoe je een kuil graaft van één bij twee en ook hoe je een fluitje kunt snijden uit een stuk hout. (p. 360)

De soldaat doet hier denken aan de man in ‘De wond’ die de vrouw blijft achtervolgen tot zij erin toestemt bij hem te blijven. In dit verhaal heeft de man een houten been, in ‘De wond’ heeft de vrouw een houten voet. De soldaat in dit verhaal weet net zo goed als de man in ‘De wond’ hoe hij iets uit hout kan snijden, in dit geval een fluitje. De soldaat en de vrouw (welke vrouw?) in ‘De toekomst is geen sprookje’ zullen soms ‘over de scherven van andermans leven’ lopen. Dit impliceert dat hun leven niet uit scherven zal bestaan, want zij worden recht tegenover diegenen geplaatst wiens leven wel uit scherven bestaat. Het leven van de soldaat en de vrouw zal ‘heel’ zijn en blijven, ze zijn afzonderlijk en vermoedelijk ook samen een geheel. Dit doet denken aan de goede afloop van een traditioneel sprookje, met dit verschil dat die goede afloop in ‘De toekomst is geen sprookje’ in de toekomst wordt gesitueerd in de plaats van in een soort tijdloos heden.

Als we nu de gedachten van de soldaat in deze paragraaf liëren aan de titel van dit ‘sprookje’, dan kunnen we concluderen dat zijn toekomst samen met die van de vrouw niet zo zal zijn zoals hij deze in zijn gedachten voor zich ziet. Die

toekomst ziet er immers uit als het (tijdloze!) happy end in een sprookje, en de toekomst is geen sprookje. De moraal van het verhaal? In het ‘echte’ leven gaat het er niet zo aan toe als in sprookjes, veeleer is het omgekeerde het geval. Vandaar dat de conventies van sprookjes hier vooral doorbroken worden door ze om te keren.

(15) Dat dit niet de enige moraal is die we uit ‘De toekomst is geen sprookje’ kunnen afleiden, spreekt voor zich. Bovendien eindigt dit ‘sprookje’ niet met de gedachten van de soldaat, maar met de volgende twee zinnen, die de laatste paragraaf zijn: “*En dat was wat er gebeurde.*¹ *De prinses ontwaakte, en de rest is koffiedik.*” (p. 360) Dit einde stuurt onze interpretatie van het verhaal in een zekere richting, namelijk dat het hele verhaal een droom is van de prinses, of: van het meisje. Maar waarom wordt er dan niet gezegd dat het meisje ontwaakt, zodat de lezer weet dat het niet over een prinses gaat en de daarmee geassocieerde werkelijkheid van het sprookje? Bovendien wordt er gezegd dat de rest koffiedik (kijken) is.

Als alles in de droom van het meisje zou gebeurd zijn, dan weten we alleen datgene wat er in die droom gebeurd is, want het hele verhaal bestaat dan uit die droom. En de vraag naar ‘de rest’ hoeft dan helemaal niet gesteld te worden, want er is geen rest, tenzij we meer zouden willen te weten komen van dat meisje dat deze droom gehad heeft. Wij menen dus dat het verhaal *kan* geïnterpreteerd worden als een droom van het meisje, maar dat doen we hier niet. Wij hebben dit verhaal benaderd als een verhaal over het sprookje als verhaalgenre, en de relatie daarvan tot een meer realistische werkelijkheid. In onze conclusies zetten we alles

¹ ‘En dat was wat er gebeurde’ wekt bij de lezer de indruk dat hij met een ‘waar’ gebeurd verhaal te maken heeft, waarin alles getrouw wordt naverteld. En dit is nu juist niet het geval, alles is verzonnen en het verhaal verschijnt in *Schaduwvlammen* onder de categorie *Sprookjes*. Of is dit verhaal dan toch vrij realistisch, immers, de sprookjesverteller vertelt sprookjes die realistischer zijn dan hoe de mensen en de koningen het verdere verloop van de gebeurtenissen in de werkelijkheid zien. ‘En dat was wat er gebeurde’ vatten we op als een indicatie voor het einde van de vertelling, een signaal dat de lezer de literaire werkelijkheid binnen dit verhaal weldra weer achter zich zal laten.

‘En dat was wat er gebeurde’, doet bovendien denken aan “*Zo was het, zo is het gegaan, dit is het hele verhaal*”, de slotzin van Enquists *Kapitein Nemos bibliotheek*. Zie ook de voetnoot in 1.10 op p. 35, over ‘Een winterse vertelling’.

nog eens op een rijtje, zowel over ‘De toekomst is geen sprookje’ als over ‘De wond’ en ‘De eenhoorn’.

6.4 Conclusies

We koppelen aan de doorbrekingen van de conventies in ‘De wond’, ‘De eenhoorn’ en ‘De toekomst is geen sprookje’ telkens een mogelijke reflectie van de lezer op het metaliteraire niveau, én op het niveau van de (poging tot!) beeldvorming van een/de werkelijkheid in zijn bewustzijn die in en met taal tot stand komt. We baseren ons daarvoor op de beschouwingen uit de analyses van de drie sprookjes in dit hoofdstuk. Ook bouwen we voort op onze inzichten die we in het vorige hoofdstuk in grote lijnen in het schema in de bijlage hebben weergegeven.

1. In de eigen **werkelijkheid** van sprookjes kan de lezer dan wel heel wat uit zijn eigen innerlijk leven *herkennen*, toch wordt die werkelijkheid nooit als realistisch beschouwd. Maar in ‘De eenhoorn’ vervloeien aan het eind van het verhaal een realistische werkelijkheid en een sprookjesachtige werkelijkheid. In ‘De toekomst is geen sprookje’ zijn de sprookjes van de sprookjesverteller realistischer dan de sprookjesachtige manier waarop de mensen en de koningin hun eigen (toekomstige) werkelijkheid willen zien. In dat verhaal lopen er heel wat werkelijkheden door elkaar, en de lezer wordt van de ene in de andere werkelijkheid geslingerd, zonder nog te weten welke prominent is. ‘De wond’ lijkt nog het meeste met een sprookjesachtige literaire werkelijkheid verbonden te kunnen worden, maar ook daar vinden we vooral afwijkingen van die werkelijkheid. Zo is er geen duidelijk onderscheid tussen goede en kwade personages en krachten. Deze laatste afwijking vinden we trouwens ook terug in de twee andere sprookjes. De doorbrekingen van de conventies in verband met hoe een (literaire) werkelijkheid vorm krijgt, kan de lezer aanzetten tot een reflectie over hoe hijzelf gestalte geeft aan de werkelijkheid in zijn bewustzijn en in hoeverre hij daarin gestuurd wordt door conventies waar hij al dan niet zelf voor kiest of zich bewust van is.

2. De **waarheid** die in de literaire werkelijkheid van het sprookje op een eigen logica en eigen wetmatigheden binnen die werkelijkheid teruggaat, botst met de waarheid die samenhangt met de andere werkelijkheden waarin er in de drie sprookjes al dan niet vrijwel letterlijk gewag van wordt gemaakt. De lezer kan daaruit afleiden dat er meerdere evenwaardige waarheden zijn die perfect naast elkaar kunnen bestaan in zijn eigen visie op de werkelijkheid zoals die leeft en gevormd wordt in zijn bewustzijn. Zo kan hij bijvoorbeeld dogmatische ‘waarheden’ in vraag stellen en/of die combineren met andere waarheden die het dogmatische karakter van die ene waarheid neutraliseren.

3. en 4. Als de lezer de conventies die bepalend zijn voor hoe hij gestalte geeft aan zijn werkelijkheid als dusdanig (deels) **herkent** in een literaire werkelijkheid, zal hij ook beseffen dat hij over zijn werkelijkheid in een bepaalde (ideologisch geladen) **taal** nadenkt. In de drie sprookjes die we in dit hoofdstuk geanalyseerd hebben worden de conventies in verband met de taal, waarmee een literaire werkelijkheid opgebouwd is, geschonden. Het is in die sprookjes niet altijd duidelijk of we met een symbolentaal te maken hebben, en in hoeverre de taal van het **lichaam** symbolisch moet worden ‘gelezen’. De (symbolen)taal is in deze sprookjes trouwens ook niet op contrasten gebaseerd, op tegenstellingen tussen goed en kwaad. De lezer kan inzien dat de taal waarmee en waarin hij gestalte geeft aan de werkelijkheid aangepast moet worden, opdat hij meer inzicht zou krijgen in die werkelijkheid.

5. De **tijd** wordt in ‘De wond’, ‘De eenhoorn’ en ‘De toekomst is geen sprookje’ gesegmenteerd in te overziene geheeltjes, waarvan elke component duidelijk is. De drie sprookjes eindigen met een allusie op het tijdloos heden waarin er harmonie en orde heerst zoals aan het einde van sprookjes. In ‘De wond’ is die harmonie echter vrij geforceerd: de man en de vrouw kunnen elkaar niet verlaten omdat de herinnering aan de afgehakte en/of het bestaan van de houten voet hen ‘verplicht’ samen te blijven. De harmonie in het tijdloos heden heeft een gruwelijke dimensie in ‘De eenhoorn’. En in ‘De toekomst is geen sprookje’ is het zeer twijfelachtig of de soldaat en de vrouw (in de toekomst) echt wel een gelukkig paar zullen zijn. Dit alles hoeft door de lezer niet opgevat te worden als een pessimistische levensvisie, maar kan wel zijn kritisch bewustzijn aanscherpen

over de beeldvorming van de/een toekomst. Zo kan hij de illusie van de goed-kwaad tegenstelling in het leven doorprikken en daardoor heel wat ongenueanceerde, en eventueel dogmatische opvattingen doorzien. Hij zal de tijd blijven indelen in geabstraheerde momenten en toestanden, maar deze zullen niet langer eenzijdig als goed of als slecht gekarakteriseerd worden waardoor hij een meer klare kijk kan krijgen op de werkelijkheid. Zo krijgt hij meer inzicht in en kennis over die werkelijkheid, en dat kan dan weer zingeving aan die werkelijkheid en zijn plaats daarin ten goede komen.

6. Het **geheel** dat in 'De wond', 'De eenhoorn' en 'De toekomst is geen sprookje' bereikt wordt of waarvan de personages deel uitmaken, wijkt af van hoe dat geheel in sprookjes wordt opgevat. Dit heeft te maken met het doorbreken van de conventies die te maken hebben met werkelijkheid, waarheid, taal, lichaam en tijd. De lezer kan het geheel waartoe hij denkt te behoren, of dat nu de werkelijkheid is, een relatie of een religieus geïnspireerd kosmologisch geheel is, in vraag stellen. Of hij kan de *missing link* ontdekken om tot een geheel te komen, of er inzicht in te krijgen. Die *missing link* kan hij bijvoorbeeld vinden door zijn visie op dat geheel bij te stellen doordat hij de conventies in zijn beeldvorming van dit geheel bijstelt. Zo kan hij het dogmatische dat gebaseerd is op goed-kwaad tegenstellingen proberen te weren, net zoals dat gebeurt in de literaire werkelijkheid in 'De wond', 'De eenhoorn' en 'De toekomst is geen sprookje'.

HOOFDSTUK 7: CASESTUDY: *DE BASTAARD*

7.1 Inleiding

Dit hoofdstuk bestaat uit een concrete casestudy over de relatie tussen taal en werkelijkheid in het proza van Manon Uphoff. Voortbouwend op de inzichten uit de vorige hoofdstukken analyseren we de novelle *De bastaard*.¹ We kiezen voor dit prozawerk omdat we er heel wat passages in terugvinden die exemplarisch zijn. Verschillende opvattingen die te maken hebben met taal en werkelijkheid en die verspreid zijn over het oeuvre van Uphoff, vinden we in deze novelle expliciet terug. We concentreren ons in dit onderzoek, en zo ook in deze casestudy, op hoe de personages *proberen* om inzicht te verwerven in de werkelijkheid en er zelfs vat op te krijgen. Dit doen ze voornamelijk met en in taal.

Voor de personages in *De bastaard* is tijd op verschillende manieren cruciaal.² Tot een geheel behoren betekent in deze novelle ook tot een bepaalde tijd behoren. Verder is tijd van belang in het verhaal van hun leven dat ze (re)construeren. In 7.2 staan we stil bij het dynamische karakter van tijd en de daarmee samenhangende psychologie van het *worden*, zie 7.2.1. Daarna gaan we nog even in op de tijd in de verhalen waarin de personages in *De bastaard* hun leven proberen te vatten en zo *proberen* zin te geven aan hun leven, zie 7.2.2. Uiteraard horen de beschouwingen in 7.2.1 en 7.2.2 samen, maar om de helderheid van de redeneringen te bewaren behandelen wij ze hier zo mogelijk apart.

In 7.3 kijken we mee naar het leven van respectievelijk Arinde, Bastiaan en Thomas, zie 7.3.1, 7.3.2 en 7.3.3. We zullen vrij uitgebreid stilstaan bij welke opvattingen zij over de werkelijkheid hebben en hoe ze er al dan niet willen in ingrijpen. In 7.4 geven we samengevat een aantal conclusies die we kunnen

¹ Manon Uphoff, *De bastaard*, Amsterdam, Podium, 2004.

² Als we van (de) tijd spreken, dan denken we hierbij niet aan een statisch gegeven. We vatten (de) tijd op als een soort dynamische beweging waarop de mens geen grip heeft, of waarop hij hooguit *denkt* grip te hebben.

afleiden uit onze analyse van *De bastaard*. Deze conclusies kunnen nauwelijks gevat worden in verschillende punten of in een aantal krijtlijnen, omdat elke conclusie samenhangt met (een) andere conclusie(s). Wel kunnen de conclusies gelezen worden als een soort samenvatting van een mogelijke interpretatie van de handelingen en de uitspraken van de personages die impliciet of expliciet te maken hebben met een reflectie over taal en werkelijkheid in *De bastaard*. We zullen van deze conclusies vertrekken in ons volgende hoofdstuk, waarin we in een aantal andere werken van Uphoff de relatie tussen enerzijds de taal van het lichaam, van het geweld en van rituelen en anderzijds de werkelijkheid onderzoeken. Ook in HOOFDSTUK 9, waarin we het over het oeuvre van Uphoff hebben, én over de lezer ervan, zullen we nog terugkomen op deze conclusies.

7.2 Tijd

7.2.1 Een psychologie van het worden

In *De bastaard* kijkt een oude adellijke dame, Arinde, terug op haar leven. We volgen deze fragmenten, deze stukjes van haar leven, niet alleen vanuit haar perspectief. We zien ook een aantal fragmenten door de blik van Bastiaan, de bastaard die haar echtgenoot Maurice heeft verwekt bij de dochter van de smid. Zij woonden ook op het landgoed van Arinde. We krijgen ook stukjes uit het leven van Bastiaan te zien, zowel vanuit zijn perspectief als vanuit dat van Arinde. Een derde persoon van wie we zulke fragmenten te zien krijgen is Thomas. Hij is de zoon van Arinde en haar echtgenoot. Thomas sterft vrij vroeg, en bijgevolg zijn de stukjes leven vanuit zijn perspectief van hemzelf, van Arinde en van Bastiaan schaarser. We voegen eraan toe dat de personages niet vaak aan het woord komen. De alwetende verteller citeert hen slechts af en toe.

Arinde, Bastiaan en Thomas zien ‘een geheel’ als iets heilzaams. Het stemt hen rustig zich opgenomen te voelen in een geheel. Arinde is al van bij haar geboorte opgenomen in een groter geheel, dat hier opgevat wordt als een al bestaande ordening:

Vanaf de dag dat ze geboren was en door haar nog onbekende handen in een flamingoroze wieg gelegd, was ze opgenomen in een ordening die al lang bestond, tussen eigendommen die het leven waar het allemaal in dienst van zou moeten staan, gemakkelijk stilzetten. Ze was opgegroeid in een trage tijd, tussen kostbare meubelstukken, kleden, wandtapijten, barokke spiegels met cherubijnen, trompetjes en druiventrossen, stoffen behang met ingewikkelde motieven, opgezette uilen en fazanten met veerpennen waarover soms kleine zwarte beestjes liepen, glanzende kandelaars en houten kisten met ijzerbeslag en de bestofte portretten van voorouders met hun naar binnen gekeerde koppen en doffe oogjes, boven de zwartbruine kleding met kragen als molenstenen, die in rijen tegen de wanden van de salon hingen. (p. 14)

Opvallend is dat bijna in één adem met die ordening ook ‘het leven stilzetten’ en ‘een trage tijd’ wordt genoemd. Zowel ‘het leven stilzetten’ als ‘een trage tijd’ worden geassocieerd met iets materieels, respectievelijk eigendommen en meubelstukken, kleden, wandtapijten, enz... Die eigendommen zijn al jaren dezelfde, alsook de meubelstukken en bezittingen die bovendien al jaren op dezelfde plaats staan. Hiermee wordt onveranderlijkheid gesuggereerd, of op zijn minst een vertraging. Er wordt weerwerk geboden tegen de tijd, die voortdurend verandering teweegbrengt en de meeste ordeningen en gehelen slechts een fractie laat *zijn*.

Ook het geheel dat de mens is, is nooit vast en stabiel, maar beweeglijk. Polet stelt in *Literatuur als werkelijkheid. Maar welke?*¹ dat de mens daarom steeds onaf is: “[...] *zijn karakter is nooit volledig bepaald, zijn ontwikkeling open.*” (p. 38) Dit geldt ook voor de mens in een literaire werkelijkheid, voor de personages of zoals Polet ze noemt: de (roman)figuren. De motieven van de personages zijn niet langer eenzijdig verbonden met hun karaktereigenschappen, omdat dit karakter dynamisch is. Vaste karakters zijn volgens Polet gefixeerd, ze zijn psychologisch bepaald. Wanneer hij stelt dat de mens geen vast karakter heeft, wil dat zeggen dat de motieven die hem tot bepaalde handelingen aanzetten, *niet* psychologisch bepaald zijn. Wij menen dat de mens met zijn dynamisch karakter in de praktijk wél nog gestuurd wordt door een bepaald soort psychologische motieven.² We sluiten daarmee niet aan bij Polet die stelt dat het mogelijk is dat sommige motieven van de mens totaal *niet* psychologisch bepaald zijn. We volgen hem wel

¹ Sybren Polet, *Literatuur als werkelijkheid. Maar welke?*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1972.

² Met ‘een bepaald soort’ alluderen we al op de psychologie van het *worden*, zoals we die daarna aan de hand van Sybren Polet uitleggen.

in zijn stelling dat de motieven van de mens worden bepaald door een psychologie van het *worden*:

Is er wèl sprake van een psychologisch hoofdmotief, dan betreft het meer de psychologie van het *worden* dan van het *zijn*: het zoeken naar, het groeien in of wisselen van identiteit tegenover het beschrijven of opbouwen van een stabiele, vormvaste karaktereenheid.

Adagium zowel voor de schrijvers als voor zijn figuren: niet ik ben die ik ben, maar ik ben die ik *word*.

Dit geldt trouwens zowel voor leven als literatuur. Na ondergane ervaringen en gewijzigde omstandigheden is iemand nooit meer helemaal dezelfde die hij was. daarom is het begrip persoonlijkheid, karakter niet staties, maar *variabel* en *fluktuierend*. (p. 39)

Volgens Polet worden de handelingen van de personages dus ofwel niet gestuurd door psychologische motieven, ofwel worden die handelingen gestuurd door motieven die verbonden zijn met een psychologie van het *worden*. Wij volgen hem in de gedachte dat een psychologie van het *zijn* niet bestaat, maar sluiten niet aan bij de opvatting dat er handelingen zijn waarvan de motieven daartoe helemaal niet psychologisch bepaald zijn. Volgens ons worden *alle* handelingen gestuurd door motieven die wortelen in een psychologie van het *worden*.

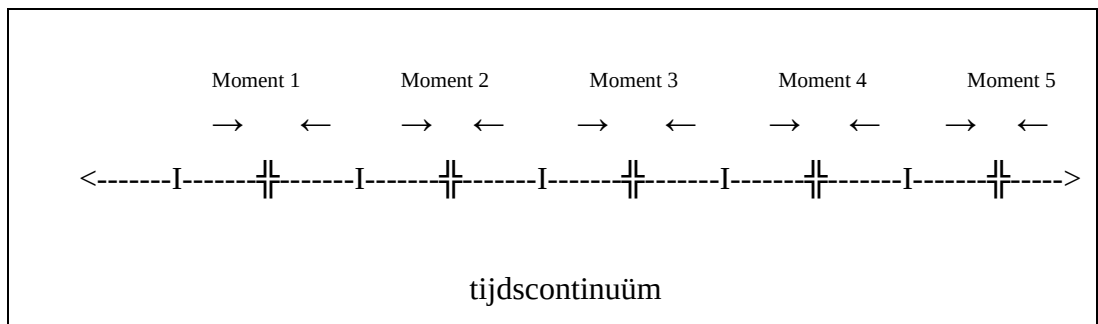
7.2.2 Verhalen en tijd

Dat de werkelijkheid dynamisch is door het verstrijken van de tijd, zagen we al in HOOFDSTUK 3, zie 3.1.2. De mens behoort tot die werkelijkheid, zijn *zijn* is dus ook veranderlijk. Deel van het *zijn* van de mens is zijn karakter, dat eveneens veranderlijk is. De tijd brengt alles in een voortdurende 'beweging'. Daardoor is het voor de mens moeilijk om vat te krijgen op de dingen in de werkelijkheid, om er zin aan te geven. Vat krijgen op de dingen in de werkelijkheid en op de werkelijkheid zelf is verbonden met vat krijgen op de tijd. Dit leiden we af uit een aantal gedachten in *Tijd voor een verhaal. Mens- en wereldbeelden in de (populaire) verhaalcultuur* van Bart Keunen.¹ In HOOFDSTUK 3 citeerden we daar al een passage uit. Deze wordt hier nogmaals geciteerd:

¹ Bart Keunen, *Tijd voor een verhaal. Mens- en wereldbeelden in de (populaire) verhaalcultuur*, Gent Academia Press, 2005.

In verhalen met een duidelijke plotstructuur [...] geven we aan onze chaotische ervaringsmomenten een richting, een doel, een sequentiële opeenvolging, een probleemstelling en een oplossing, etc... – allemaal termen die in eerste instantie op fictie van toepassing zijn, maar die zeker ook voor levensverhalen bruikbaar zijn. (p. vi)

De stukjes levensverhaal van Arinde, Bastiaan en Thomas kunnen we zien als stukjes gestolde (literaire) werkelijkheid. Ze worden ingebed binnen een plotstructuur, waardoor er zin aan gegeven kan worden. Daarbij wordt een stukje ‘beweeglijkheid’ van die fragmenten werkelijkheid ingeleverd, ten gunste van het zin geven aan die fragmenten. Een geheel, een vaste ordening kan slechts als zodanig gepercipieerd worden als delen van de (literaire) werkelijkheid waarbinnen die ordening of dat geheel bestaat, even bevroren worden. Als we met andere woorden de tijd waarin die stukjes werkelijkheid zich voltrokken hebben reduceren tot een soort momentopnames. We verduidelijken dit met behulp van het volgende schema:



Een stukje tijd wordt herleid tot één deelmoment daarvan, en zo worden ook alle gebeurtenissen en toestanden teruggebracht tot één centrale gebeurtenis of toestand. Uit een opeenvolging van momenten wordt er één moment gekozen. De momenten en zo ook de toestanden en gebeurtenissen die daarvoor en daarna komen, worden naar dat ene moment, naar die ene gebeurtenis of die ene toestand toetrokken. Dit geven we aan met de pijltjes. Er zijn grenzen aan de periode voor en na het gestolde moment die tot dat ene moment, of tot die ene gebeurtenis of toestand, kunnen teruggevoerd worden. Die grenzen duiden we aan met ‘I’. Het gestolde moment duiden we aan met ‘||’. In dit schema zijn de periodes die tot één moment zijn gestold telkens even lang. Het spreekt voor zich dat dit zelden of nooit werkelijk het geval zal zijn. Ook de periodes voor en na het gestolde

moment hoeven niet even lang te zijn. Bovendien is het volgens ons goed mogelijk dat er geen periode voor, óf geen periode na het gestolde moment is.

De gedachte dat stukjes werkelijkheid herleid worden tot een soort momentopnames ontleen we aan Bart Keunen, die zich op zijn beurt baseert op Ruth Ronen:¹

De mens wil met plots en verhalen in het algemeen vooral de tijd onder controle krijgen, hij brengt zijn levenservaring die een stroom van gebeurtenissen of waarnemingen is, onder in een lijn waarop hij de ongeordende stroom [...] onderverdeelt in een reeks van discrete eenheden. Het tijds patroon van een plot geeft aan het ervaringsmateriaal vaste posities en relateert de componenten van de ervaring aan een globale structuur [...]. (p. vi)

Die globale structuur is dus een geheel, een ordening. De stukjes levensverhaal, dus de fragmenten gestolde werkelijkheid, van Arinde, Bastiaan en Thomas in *De bastaard*, worden ondergebracht in een plot en op die manier aaneengeregen tot een geheel. Hierin ontbreken er echter wel nog heel wat andere fragmenten. Dit zijn de lege plekken. Een allesomvattend geheel bestaat niet. Wel bestaat er de illusie van een geheel, of vormen een aantal elementen een klein geheel op zich. Dat geheel, die eenheid, is deel van een onkenbaar totaal geheel. Dat er toch op subniveau een aantal elementen één geheel op zich vormen, brengt rust voor diegene die op zoek is naar een groter geheel. Dat subgeheel levert dan een globale structuur op, waarbinnen de stroom van gebeurtenissen en waarnemingen gekaderd wordt. Die gebeurtenissen en waarnemingen krijgen er hun vaste plaats, en worden daardoor inzichtelijker voor de mens.

In *De bastaard* lezen we hoe Arinde opgenomen is in een ordening, “[...] tussen eigendommen die het leven waar het allemaal in dienst van zou moeten staan, gemakkelijk stilzetten.” (p. 14) en hoe ze opgroeit in een trage tijd tussen meubelstukken, kleden, enz... Er volgt een opsomming van materiële zaken, die afgesloten wordt met de rijen foto’s van haar voorouders. Aan de hand van die foto’s lijkt hun aanwezigheid even tastbaar als de materiële dingen die worden opgesomd. Hun bestaan is verworden tot een momentopname van hen. Zo horen zij tot een geheel, elke persoon op een foto hoort bij de andere personen op de

¹ Ruth Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

foto's. De verschillende momentopnamen waartoe ze gereduceerd zijn, worden bovendien van hun momentane karakter ontdaan. Allen behoren tot een tijdloos heden, een tijdloze ordening.

In HOOFDSTUK 1, bij de voorstelling van het proza van Manon Uphoff, wezen we er al op dat het verstrijken van de tijd als een rode draad door *De bastaard* loopt, zie 1.6. We voegen er nu aan toe, dat ook het stilzetten of vertragen van die tijd als een tweede rode draad door de novelle loopt. De personages willen zin geven aan hun bestaan, en in retrospectief zin geven aan de dingen zoals ze gebeurd zijn. Dit doen ze door elk hun stukjes levensverhaal te kaderen binnen een geheel, door die stukjes een plaats te geven in een ordening. We onderzoeken nu achtereenvolgens hoe Arinde, Bastiaan en Thomas dat geheel (re)construeren en hun stukjes levensverhaal in dat geheel proberen in te voegen.

7.3 Drie perspectieven, drie keer naar een geheel

7.3.1 Arinde

We maken een sprong van het moment waarop Arinde geboren is en deel uitmaakt van een ordening die al lang bestaat naar het moment waarop ze een jonge en nog ongetrouwde vrouw is en haar ouders kort na elkaar gestorven zijn:

Er volgde een periode van oprechte rouw, waarin ze haar jeugd keer op keer herschreef tot hij haar beter beviel en er iets lichts en luchtigs over was komen te hangen. Ze voelde hoe alles binnen in haar ontwaakte, rende energiek door het huis en begon met frisse moed aan het herordenen en veranderen van haar omgeving. Maar na wat eerste aanpassingen, die haar het gevoel hadden gegeven volkomen vrij te zijn, voelde ze een oude onrust opkomen. Na een tijdje merkte ze tot haar verrassing dat ze de voorwerpen en het meubilair weer terugbracht in de oude orde, ze op dezelfde manier neerzette als haar vader en moeder dat hadden gedaan.

Ze dacht aan de namiddagen in de zon, en ineens leek het haar oneerlijk tegenover de ouders om het allemaal anders te doen. Vooral nu het haar eigen keuze was. En ze voelde zich verlaten, maar hierin zat geen melancholie. Er was een sensatie van subtiele stilte. Alsof ze – nu ze hier zo alleen was, met slechts personeel om haar heen – begreep dat ze bungelde aan het rafeltje van haar tijd. Zo verstreken ongemerkt haar eerste zelfstandige jaren op het landgoed. (p. 22-23)

Nadat Arinde eerst de orde die opgeroepen wordt door de voorwerpen en de meubelstukken doorbreekt, besluit ze die na een tijdje weer te herstellen. Doorbreken van de orde wordt hier geassocieerd met onrust, de orde behouden of herstellen met rust. Dat ze de orde definitief zou verbreken, vindt ze niet eerlijk tegenover haar ouders. Ervoor *kiezen* de orde zoals zij die wensten te verbreken impliceert immers dat ze die orde zou afkeuren, en dat is nu net *niet* het geval. De oude orde staat voor rust, en vormt een veilig geheel waarin niet alleen het meubilair en dergelijke hun vaste plaats hebben, maar ook een aantal (levens)beschouwingen.

Aan het geheel is zingeving verbonden, die verdwijnt met het teniet doen van dat geheel. De inhoud van die zingeving is in tegenstelling tot het materiële karakter waarmee de orde geassocieerd wordt (eigendommen, meubelstukken, opgezette fazanten, ...) niet tastbaar. Het is een vage bundeling van opvattingen en prioriteiten, die we hier niet zullen reconstrueren omdat die veelal enkel gesuggereerd worden in *De bastaard*. Een mogelijke reconstructie ervan zou ons eerst en vooral te ver weg leiden van ons onderzoek naar taal en werkelijkheid in het proza van Uphoff. Bovendien zouden we de opvattingen die gesuggereerd worden ook op verschillende manieren kunnen opvatten, wat dan weer heel wat tijd en ruimte in beslag zou nemen om een aantal manieren uit te werken.

Opvallend in de geciteerde passage is ook dat Arinde 'haar jeugd keer op keer herschreef tot hij haar beter beviel'. Ze herkauwt als het ware de fragmenten waaruit de herinneringen aan haar jeugd bestaan steeds opnieuw, totdat ze de beste versie gevonden heeft. De beste versie is vermoedelijk diegene waarin aan de afzonderlijke momentopnames waartoe de fragmenten van haar herinnering gestold zijn, het meest zin wordt toegekend en dus ook het meeste bestaansrecht. Het bestaan van die momentopnames wordt gelegitimeerd, want er wordt zin aan gegeven. Zo krijgt de werkelijkheid waarbinnen die momentopnames gekaderd zijn zélf ook zin, en dus ook het bestaan van Arinde daarin.

Niet lang nadat Arinde getrouwd is, ontdekt ze dat haar man een bastaard heeft verwekt bij de dochter van de smid. Aangezien de smid en zijn dochter ook op het landgoed van Arinde wonen, en behoren tot een geheel waarvan zij de spil is,

wordt zij niet alleen getroffen door de ontrouw van haar man, maar vindt er ook een fundamentele wijziging plaats in de constellatie die haar omgeeft. De orde binnen die constellatie is doorbroken op verschillende vlakken. De dochter van de smid is niet langer een personeelslid als een ander, en hun huis is als een rotte plek in het landgoed. Ook een aantal voorwerpen die van Arinde zijn en deel uitmaken van het geheel van voorwerpen die een bepaalde orde met zich meebrengen, verhuizen naar het huis van de smid en zijn dochter omdat Maurice hen die voorwerpen cadeau doet. We zullen later zien hoe Thomas twee kandelaars komt opeisen, omdat die daar niet thuishoren én letterlijk en figuurlijk een lege plek zijn in het huis van Arinde en Thomas en in de bijhorende orde.

Doordat er op het landgoed een bastaard rondloopt, is er een scheur gekomen in de oude orde. In letterlijke zin wordt de orde waarin de meubelstukken en de voorwerpen geplaatst waren gewijzigd, omdat Arindes echtgenoot dingen cadeau doet aan zijn minnares, de moeder van de bastaard. In figuurlijke zin heeft Arinde niet langer vat op de dingen die gebeuren, ze verliest het inzicht in een geheel. Als ze zelf zwanger wordt lijkt de orde zich opnieuw te herstellen. Wanneer het kind echter geboren is, voelt ze dat dit toch niet helemaal zo is. De aanwezigheid van haar zoon kan de aanwezigheid van de bastaard waardoor de orde verstoord wordt, niet ombuigen tot iets wat geen impact heeft op die orde.

Arinde zet haar zinnen op de gedachte dat haar zoon eens de eigenaar zal zijn van het landgoed en alle toebehoren. Op die manier zal er iets van de oude orde bewaard blijven, hoewel die al aangetast is door de aanwezigheid van de bastaard. Arinde wijst Thomas erop dat hij de meerdere is van iedereen op het landgoed, dus ook van zijn halfbroer Bastiaan. Bastiaan hoort niet echt in het geheel, in de orde die met het landgoed verbonden is. Dat Thomas daar wel hoort, heeft te maken met de gedachte dat hij een deel is van Arindes familie. Er is een bloedband die Bastiaan ontbeert, waardoor hij uitgesloten wordt van het geheel. In de volgende passage uit *De bastaard* zien we hoe Arinde haar zoon bijbrengt hoe hij wel tot dat geheel behoort, en hem attent maakt op de rechten die dit voor hem met zich meebrengt:

Zachtjes, maar in dwingende bewoordingen vertelde ze hem over het landgoed, zijn grootouders, haar ouders: hun en daarom zijn voorgeschiedenis. [...] Ze zei hem dat dit op een dag allemaal van hem zou zijn. Ook zei ze dat hij de meerdere was van alle mensen die nu op het landgoed voor hen werkten [...]. (p. 56)

Jarenlang zal Arinde de mening toegedaan blijven dat zij en haar zoon tot een geheel horen, waar Bastiaan niet bij hoort. Pas als ze een oude dame is, en ze verzorgd wordt door Bastiaan, gunt ze hem *de illusie* dat hij erbij hoort en gehoord heeft. Dit impliceert dat hij nog steeds niet waarachtig deel uitmaakt van een geheel. Maar dat Arinde hem die illusie gunt, wil bijna net zoveel zeggen als dat ze het écht zou toelaten. Ze beseft dat zij wel kan beslissen of ze hem dat gunt of niet, maar dat ze niet kan beslissen of hij er al dan niet werkelijk zal tot behoren. Het is de tijd waar hij wil bij horen die hem niet accepteert:

Nu keek ze naar de bastaard, die haar met de zorgvuldigheid van een verpleger verzorgde en bij een tijd wilde horen, die hem nooit geaccepteerd zou hebben. Ze wilde hem zeggen dat hij al lang een vrij man was, maar tegelijkertijd gunde ze hem zijn momenten van vrede en plezier, zijn gedroomd bezit, het idee dat hij er hoorde en er altijd had gehoord. (p. 85-86)

Bastiaan verzet zich tegen de gedachte dat hij niet bij die tijd hoort. Niet bij die tijd horen komt hier immers overeen met niet tot een geheel behoren. Daardoor mist Bastiaan inzicht in dit geheel, en zo ook in (een stuk van) de werkelijkheid. We schakelen nu over naar het perspectief van Bastiaan.

7.3.2 Bastiaan

Bastiaan hoort volgens Arinde niet bij het geheel. Zelf wil hij dit echter heel graag, en hij beroept zich daarvoor op het eerstgeboorterecht:

Toen hij alleen met hem was, zei zijn grootvader dat hij de 'eerstgeborene' was. Dat was naast het woord 'bastaard' het tweede schitterende woord, vooral omdat hij het al kende uit de bijbel en beseftte welke krachten ermee samengingen. Soms lag hij op zijn rug naar de wolken te kijken, en gaf ze namen, en dan vloeiende als vanzelf het woord 'eerstgeborene' over zijn lippen.

Nu wist hij zeker dat er iets zilverachtigs en helders op hem lag te wachten. (p.34-35)

Eerst weet Bastiaan niet echt wat het inhoudt om de eerstgeborene te zijn. Hij verbindt dit met zijn toekomst. Het is een woord dat op een bijna bezwerende

manier invloed uitoefent op die toekomst, hij verbindt het met 'iets zilverachtigs en helders' dat 'op hem lag te wachten'. Volgens het eerstgeboorterecht erft de eerstgeborene de hele nalatenschap. Die nalatenschap omvat in *De bastaard* het landgoed en alle bezittingen. Dat landgoed en die bezittingen vormen samen een geheel dat verbonden wordt met een soort tijdloosheid, of minstens een vertraagde tijd. Dat geheel is verbonden met een bepaalde orde die de *schijn* van een statisch karakter heeft. Hiermee is rust verbonden, het biedt een kader waarin zingeving aan dat geheel mogelijk is, juist doordat dit geheel als zodanig gepercipieerd wordt.

Bastiaan wil krampachtig bij dat geheel horen. Door zich te beroepen op het eerstgeboorterecht meent hij dat de hele nalatenschap hem toebehoort. Eens die nalatenschap hem zal toebehoren, meent hij, zal hij ten volle tot dat geheel behoren. Hij zal er dan zelfs de spil van zijn. Hij staat er niet bij stil dat het materiële gedeelte van de nalatenschap, dat constitutief is voor het geheel en waarin de orde tastbaar is, ook verbonden is met de tijd. Door die factor over het hoofd te zien, komt hij niet tot het besef dat de tijd tussen hem en het geheel waartoe hij zo graag wil behoren instaat. Hij klampt zich vast aan het materiële, dat hij niet bezit maar waarvan hij denkt het ooit wel te bezitten. Zelfs als hij het landgoed al lang verlaten heeft en alleen het huis nog in het bezit van Arinde is, ziet hij dit huis nog steeds als een component van een geheel, en door dit huis te bezitten zou hij dan deel zijn van dat geheel.

Bastiaan is getrouwd met Natalja, de dochter van de meid op het landgoed. Bastiaan, Natalja en Thomas zijn als kinderen samen opgegroeid op het landgoed. Met hun drietjes vormden ze een geheel binnen een geheel. Behoorde Bastiaan niet tot het grotere, meer omvattende geheel, dan maakte hij wél deel uit van een kleiner geheel, dat hem een glimp deed opvangen van de rust van dat grotere geheel. Door met Natalja te trouwen blijft hij dit gevoel van rust behouden:

Natalja is als een onvermoede schat uit het landgoed bij hem gebleven. Als hij haar wil kussen, draait ze zich kalm en glad naar hem toe, en het is vreemd, maar door haar te beminnen, ziet hij hem en haar, ziet hij hen alledrie zoals ze vroeger waren, en is het alsof zijn vrouw en hij zich hebben gevoegd rond die ene lege plek. (p. 83)

Die ene lege plek is Thomas. Hoewel die al jaren dood is, blijft hij aanwezig in het denken van Bastiaan. Thomas blijft een deel van het kleine geheel dat Bastiaan en Natalja met hem vormden. Door zijn huwelijk met Natalja blijft bij Bastiaan iets van de harmonie van dat geheelte hangen: *“Pas bij haar voelde hij zich veilig, opgenomen in een oude constellatie, alsof ze gedrieën een volmaakt sterrenbeeld vormden.”* (p. 65)

Natalja weet dat het slechts een illusie is die Bastiaan koestert dat hij ooit bij het grotere geheel zal horen. Hij wil voor Arinde zorgen als zij oud is, hoewel zij hem altijd buitengesloten heeft en zelfs slecht behandeld heeft. Hij bezoekt haar elke dag, want *“Het was de enige manier waarop ze in het huis kon blijven en het nog niet overgedragen hoefde te worden.”* (p. 63) Dat huis is het enige materiële van de nalatenschap dat nog overgebleven is, het enige element van het geheel waartoe het behoorde. Daarom wil Bastiaan dat huis niet loslaten, ook al is het een huis *“[...] waar hij alleen in schijn toegang toe had gehad, een bezoeker was geweest die op zijn best werd verdragen, meer niet.”* (p. 63)

Natalja beseft niet alleen dat het onmogelijk is voor Bastiaan om bij dat geheel te horen omdat de tijd hem buitensluit, ze weet ook dat je niet tegelijk een geheel kan bewonderen én erbij horen. Dat is bijvoorbeeld het geval bij het (sub)geheel dat Bastiaans ouders vormden:

‘Het waren twee hele mooie mensen, jouw moeder en Maurice... Als je ze zag dan wist je meteen dat ze bij elkaar hoorden, dat er iets was wat ze bond. Ik heb wel eens gedacht dat ze elkaar volmaakt spiegelde. Sommige mensen hebben dat... Die hebben dat je niet wilt weten of ze van elkaar houden of niet, een contract hebben afgesloten of niet, je wilt niet weten wat ze denken of voelen, wat hen scheidt of bindt, je wilt alleen maar naar ze kijken, zodat je je kan vasthouden aan de illusie dat het bestaat: het volmaakte paar, het paar dat je buitensluit, waar jij niet bij hoort, buiten valt, en je vindt het niet erg, je weet dat het goed is dat jij erbuiten valt. Je kunt er niet tegelijk bij horen en het bewonderen.’ (p. 84)

De opvatting dat je niet tegelijk ergens kunt bijhoren én het bewonderen, kunnen we ook doortrekken naar het omvattende geheel, naar de orde zoals die al lang voor Arindes geboorte bestond. Thomas, die wél tot het geheel behoort waartoe Bastiaan niet behoort, vindt het normaal dat hijzelf deel uitmaakt van dit geheel. Hij verwondert er zich niet over, en bewondert dit geheel op zich dan ook niet. Dit

zal in sterke mate zijn houding tegenover dat geheel bepalen, alsook zijn gedrag tegenover Bastiaan. We gaan nu verder in op het perspectief van Thomas op het geheel, en meer specifiek: op hoe zijn stukjes leven daar een plaats in hebben.

7.3.3 Thomas

Wanneer Bastiaan en Thomas op een hete dag wat tijd doorbrengen aan de rivier, zegt Thomas plots dat wanneer hij de nalatenschap zou erven, hij de helft aan Bastiaan geeft. Daarbij stelt Thomas zich onder andere voor “[...] *hoe heel hun leven een kalme verlenging zou zijn van de uren die ze nu samen doorbrachten* [...]”. (p. 70) Thomas wil de dingen behouden zoals ze zijn, hij wil de ordening waarin hij en Bastiaan samen op het landgoed wonen behouden. Dat Thomas de helft aan Bastiaan zou schenken, bevalt deze laatste niet, hij zegt dan ook: “*Als jij het erft, kom ik mijn deel wel halen [...]*.” Daarmee krenkt Bastiaan Thomas in zijn eer. Thomas meende over de macht te beschikken om te beslissen of hij de nalatenschap al dan niet met Bastiaan zou delen, maar Bastiaan eist deze macht zelf op en is dan juist *niet* afhankelijk van de beslissing van Thomas.

Thomas krijgt al heel vroeg van Arinde te horen dat het landgoed hem toebehoort, en dat hij de baas is van alle mensen op dat landgoed. Hij is het gewoon om macht te hebben over de mensen en de dingen die hem omringen. Dat niet alles gaat zoals hij dat wenst, is iets waar hij niet mee om kan. Als hij vijf jaar is, knijpt hij een leeuwerikje dood: “*Toen het snel verstijvende beestje nadat hij het had teruggelegd in het kooitje, niet op zijn bevel opnieuw tot leven kwam, was hij ontroostbaar en totaal van streek.*” (p. 47) Van het nieuwe leeuwerikje dat hij van zijn vader krijgt, wil hij niet meer weten. Daarna lezen we in *De bastaard*:

Het was zijn eerste kennismaking met de onomkeerbaarheid van handelingen. Later groeide dit uit tot een bewuste destructiviteit, zonder droefheid en melancholie en zonder de geamuseerde wreedheid die sommige kinderen erbij aan de dag leggen. Bij hem was het meer onderzoekend van aard en leek het aanleiding te vormen tot een steeds groter besef van eenzaamheid. (p. 47)

Het besef niet over *alles* macht te hebben, gaat gepaard met de gedachte dat de klok niet teruggedraaid kan worden. Over het verleden hebben we geen macht meer, we kunnen handelingen uit dat verleden niet tenietdoen, en dus kunnen ook

de gevolgen van die handelingen niet ontweken of gewijzigd worden. Voorafgaand aan elke handeling is er dus een moment waarop wordt beslist om de handeling wel of niet uit te voeren. Hiervan kunnen we ons al dan niet bewust zijn. In HOOFDSTUK 3 zagen we hoe het hoofdpersonage, Mara, in *Gemis*¹ beseft dat elke handeling het resultaat is van een keuze, zie 3.4. Over die keuze hebben we nog macht, over de onomkeerbare gevolgen ervan niet meer.

Thomas probeert die gevolgen toch nog te wijzigen. Terwijl Bastiaan de illusie koestert bij een groter geheel te horen, meent Thomas dat hij in dat geheel kan ingrijpen. Bastiaan wil tot een tijd behoren die hem uitsluit, Thomas wil macht over de tijd waartoe hij behoort. Bastiaan wil ondergedompeld worden in de tijdloosheid van een tijd die gevangen wordt binnen een geheel, gestold of vertraagd wordt in een orde. Thomas wil een stukje verbroken orde herstellen door de gevolgen van bepaalde handelingen uit te wissen en terug te keren naar het moment vóór die handelingen. Dat doet hij bijvoorbeeld door twee zilveren kandelaars die van zijn moeder zijn, terug te eisen van de moeder van Bastiaan. Maurice had Bastiaans moeder de kandelaar geschonken, en had die daardoor uit de orde gerukt waarin de voorwerpen in het huis geplaatst waren:

Op een dag was Thomas tot de ontdekking gekomen dat zijn vader spullen naar dat andere huis bracht. En dat was het beschamende, dat hij zijn hele leven niet begreep, dat waren voorwerpen die eerst bij hen hadden gestaan, en daar zo vanzelfsprekend aanwezig waren dat ze leken te versmelten met de achtergrond van stoffen behang, tapijten en lambrisering. (p. 66)

Door twee zilveren kandelaars terug te halen, meent hij de gaten die in de orde werden geslagen te herstellen. Hij probeert de periode waarin de orde doorbroken is, te laten verdwijnen alsof ze er nooit geweest is. Hij probeert met andere woorden in te grijpen in de tijd.

We hebben al gezien dat Thomas het normaal vindt dat hij het recht heeft macht te hebben over de mensen en de dingen om hem heen, en dat de nalatenschap hem toebehoort. Thomas weet dat zijn vader Bastiaan geen bijzondere rechten zal verlenen:

¹ Manon Uphoff, *Gemis*, Amsterdam, Balans, 1997.

Dit verbaasde hem niet echt – het was zelfs even een aangename gedachte – maar maakte hem onzeker omdat rechten kennelijk met iets verbonden waren, waar hij geen grip op had. (p. 68)

Datgene waar hij geen grip op heeft, *kent* hij vermoedelijk ook niet. Wij denken dat het om de tijd gaat. Dat Thomas niet weet dat het daarover gaat, leiden we af uit de manier waarop hij meent de orde te kunnen herstellen door in de tijd in te grijpen. Door bijvoorbeeld de twee zilveren kandelaars terug te halen lijkt de periode waarin die niet op hun plaats stonden in het huis waardoor de orde verstoord was, niet meer te bestaan. Maar Thomas grijpt hier slechts schijnbaar in op de tijd. De orde wordt niet meer dezelfde zoals die was voordat Maurice de zilveren kandelaars aan Bastiaans moeder schonk.¹

Thomas' rechten zijn verbonden met de tijd, en dit kunnen we op verschillende manieren opvatten. Ten eerste is het eerstgeboorterecht deel van een vervlogen tijd. Wanneer Thomas en Bastiaan kinderen en pubers zijn, is de nieuwe tijd al aangebroken. De macht van de adel neemt af, en de oude codes die daarmee gepaard gingen boeten aan belang in. Zo stelt het eerstgeboorterecht niets meer voor, en is het dankzij de nieuwe tijd dat Thomas recht heeft op de nalatenschap. Ten tweede is de tijd verbonden met een geheel en een ordening die deze tijd stillegt of vertraagt. Er is een wisselwerking tussen enerzijds het geheel en de ordening, en anderzijds de tijd.

Thomas denkt grip te kunnen hebben op het geheel, omdat hem van kindsbeen bijgebracht is dat hij de macht bezit over de (materiële) componenten die tot dat geheel behoren. Hij denkt ook vat te kunnen hebben op de tijd. Hetgeen waar hij geen grip op heeft, zijn de rechten waarover hij beschikt. Hij beseft niet dat die

¹ Als Arinde een oude vrouw is en door Bastiaan verpleegd wordt, zegt ze tegen hem het volgende: *'Weet je wat ik gedaan heb?' [...] 'Ik heb haar mijn ketting gegeven. Op een dag ben ik naar haar toe gegaan. Ik heb gezegd: "Jij hebt iets wat van Maurice en mij moest zijn, nu kom ik je iets geven wat van mij moest blijven."'* (p. 85) Ook Arinde wou net zoals Thomas ingrijpen in de tijd. Bastiaans moeder heeft een kind, en dat moest normaal gezien van haar en haar man zijn. Thomas kan de kandelaars terughalen, maar Bastiaan is ten eerste niet iets dat ooit tot het geheel waarvan Arinde de spil was heeft behoord en daarna (even) niet meer. En ten tweede kan en wil ze Bastiaan helemaal niet opeisen, zoals Thomas de kandelaars wél opeist. Daarom brengt ze Bastiaans moeder haar (= van Arinde) ketting. Zo zorgt ze zélf voor een verstoring van de orde, en vestigt er zo de aandacht op dat zij het is die mag en kan ingrijpen in de orde omdat zij er macht over heeft. Ze heeft immers inzicht in het geheel en behoort er ook toe. De ketting moest van Arinde *blijven*, maar daar brengt zijzelf verandering in. Ze grijpt in op de tijdsdimensie, ze zorgt ervoor dat de ketting *niet* van haar *blijft*.

rechten onlosmakelijk verbonden zijn met de tijd én met het geheel, de ordening. Het is dus slechts een illusie dat hij macht heeft over het geheel, de ordening en de tijd. Bastiaan daarentegen weet dat hij (= Bastiaan) deze macht (nog niet) heeft, maar koestert wel de illusie ooit *tot* die tijd en dat geheel *te behoren* en er dus dan misschien macht over te hebben.

7.4 Conclusies

We zijn onze analyse van *De bastaard* begonnen met enkele beschouwingen over de tijd in deze novelle, de tijd in verhalen én de tijd in relatie tot zingeving aan de werkelijkheid. Door stukjes tijd te herleiden tot momentopnames krijgen we niet alleen inzicht in die stukjes gestolde tijd, maar ook in het geheel waartoe ze behoren. In 7.2.1 hebben we gesteld dat voor drie belangrijke personages in *De bastaard* een geheel iets heilzaams heeft. We krijgen fragmenten van hun leven onder de vorm van stukjes gestolde tijd te zien. We kijken mee vanuit hun eigen perspectief op zichzelf, óf vanuit hun perspectief op de twee andere personages.

In 7.2.2 onderzochten we hoe respectievelijk Arinde, Bastiaan en Thomas zich verhouden tot eenzelfde geheel, namelijk dat geheel waarvan Arinde de spil is. Zowel op materieel (meubelen, het landgoed, ...) als op 'geestelijk' vlak (de tijd, een bepaalde wereldbeschouwing, ...) kunnen we spreken van een geheel. Deze twee gehelen zijn samen één geheel waarvan Arinde dus de spil is. Ook Thomas behoort tot dat geheel, maar hij zal er pas werkelijk de bezitter van zijn als hij de nalatenschap erft. Thomas is zich al bewust van de macht die daarmee gepaard gaat en weet dat hij de meerdere is van bijvoorbeeld Bastiaan en Natalja. Bastiaan koestert zijn hele leven lang de illusie dat hij tot dat geheel behoort of zal behoren.

Wat kunnen we uit de analyse van *De bastaard* nu concluderen in verband met taal en werkelijkheid in het proza van Manon Uphoff? De conclusies worden afgeleid uit deze analyse, maar misschien zou niet iedereen hetzelfde concluderen als wij. We zijn er ons dan ook van bewust dat deze conclusies een heel eigen karakter hebben, dat gestuurd wordt door onze specifieke invalshoek. Daarin is taal essentieel voor de zingeving aan de werkelijkheid. En hoewel onze analyse

duidelijk in het teken staat van die invalshoek, zijn er toch meerdere conclusies mogelijk, waarvan wij er slechts enkele geven.

In het proza van Uphoff speelt taal vaak een belangrijke rol voor de personages om meer inzicht te krijgen in de (literaire!) werkelijkheid. In *De bastaard* kijken Arinde, Bastiaan en Thomas naar hun leven door de herinneringen uit het verleden om te smeden tot afgeronde eenheden. Dat doen ze door ze te reduceren tot momentopnames, tot één gebeurtenis of toestand. Die momentopnames vormen dan samen één geheel dat ze kunnen overzien en waar ze inzicht in hebben. Zo geven ze zin aan dat geheel en aan elk afzonderlijk deel binnen dat geheel. We voegen hier nog aan toe dat de personages ook hun toekomstbeeld al in bepaalde momentopnames voor zich kunnen zien. Of hun toekomst er al dan niet ook echt zo zal uit zien, is een vraag die eigenlijk niet aan de orde is. Het verleden van de personages ziet er immers ook helemaal niet zo uit als in het verhaal dat zij er zelf van maken. Daar gaan wij tenminste toch vanuit, hoewel we dit uiteraard niet kunnen bewijzen.

Taal is in dit proces cruciaal, omdat de personages hun verleden in hun verbeelding opnieuw scheppen zodat ze dat verleden kunnen overzien en de afzonderlijke delen zin in zich dragen. Zo lasen we in 7.2.2.1 dat Arinde ‘haar jeugd keer op keer herschreef tot hij haar beter beviel’. ‘Herschrijven’ is zelfs nog een betere manier dan ‘opnieuw scheppen’ om uit te drukken hoe we tegen ons verleden kunnen aankijken én er zin aan geven. In een globale structuur die in feite die van het verhaal is, bedden we onze herinneringen onder de vorm van momentopnames in. Deze gedachte gaat onder andere terug op de inleidende tekst van Bart Keunens *Tijd voor een verhaal. Mens- en wereldbeelden in de (populaire) verhaalcultuur*.

Verhalen zijn gemaakt van taal. De personages in *De bastaard* kijken naar hun leven alsof het een verhaal is. Ze willen hun leven als een geheel zien en daarom knopen ze de momentopnames, de in tijd gestolde gebeurtenissen en momenten, aan elkaar totdat elk apart deel een zinvolle plaats krijgt binnen het geheel. Ook aan het geheel dat hun leven is wordt zin toegekend. Dat leven behoort tot de werkelijkheid zoals die leeft en gevormd wordt in hun bewustzijn. Ook aan die

werkelijkheid wordt zin gegeven, door die werkelijkheid eveneens als een geheel te beschouwen. Afzonderlijke componenten van de werkelijkheid zijn al net zo artificieel als de momentopnames en in tijd gestolde gebeurtenissen en toestanden in het leven van de personages. Aan elke afzonderlijke component van de werkelijkheid wordt zin toegekend. Samen vormen die componenten een geheel dat zinvol is, dat dus bestaansrecht heeft. Op die manier wordt ook het bestaan van de personages daarin gelegitimeerd. Er is dus een wisselwerking tussen enerzijds zin geven aan delen van de werkelijkheid én zo ook aan de werkelijkheid als een (artificieel!) geheel in het bewustzijn van de personages, en anderzijds zin geven aan het bestaan van de personages in die werkelijkheid.

Het spreekt voor zich dat het behoren tot, macht hebben over of inzicht hebben in een geheel vaak een onbereikt ideaal blijft. Bastiaan moet zich bijvoorbeeld troosten met de gedachte dat hij toch deel uitmaakt van een subgeheel doordat hij met Natalja getrouwd is, maar niet van dat grotere geheel zelf. De personages kunnen wel zin geven aan een deel van het geheel, aan een deel van de werkelijkheid of van hun leven. Vaak is het *proberen* inzicht te krijgen in een geheel of het *proberen* ertoe te behoren essentieel. We kunnen *De bastaard* zelfs lezen als een verhaal waarin de personages hun leven in een verhaal *proberen* te vatten en er zo zin *proberen* aan te geven.

Dat ze daar niet volledig in slagen hoeft – zeker vanuit een postmodern oogpunt – niet opgevat te worden door henzelf of door de lezer als een mislukking. Of om een mogelijke postmoderne moraal van dit verhaal onder de vorm van de volgende samenvatting te formuleren: de personages smeden met taal hun leven om tot een verhaal waarvan de afzonderlijke delen (momentopnames!) zin hebben. Het verhaal van hun leven vormt een zinvol geheel. Hierin is ook het leven van de personages zelf zinvol. In dit verhaal van hun leven zijn er heel wat lege plekken, en een happy end is er veelal niet, maar het verhaal *heeft* wél zin, en *geeft* aan het bestaan van de personages ook zin. In het volgende hoofdstuk gaan we verder in op hoe de personages in het proza van Uphoff met taal en aan taal verwante uitdrukkingsmiddelen zin proberen te geven aan de werkelijkheid en aan hun bestaan daarin.

HOOFDSTUK 8: HET LICHAAM, GEWELD EN RITUELEN

8.1 Inleiding

We zagen in het vorige hoofdstuk dat de personages in *De bastaard* deel van een geheel *zijn* of willen *worden*. In dit hoofdstuk staan we in 8.2 even stil bij dat deel van een geheel *zijn*. We vertrekken van een aantal uitspraken van Manon Uphoff in een interview. Daarna geven we een korte toelichting bij de verhalen ‘De keuken’ en ‘De minnares. Of: een kleine grammatica’ uit *De fluwelen machine*. In dit hoofdstuk besteden we vooral aandacht aan hoe de personages proberen om tot een geheel te behoren, om er een deel van te *worden*. We selecteren drie manieren waarop ze dit doen, namelijk met de taal van het lichaam, met de taal van het geweld en door het uitvoeren van rituelen. Vaak worden deze manieren ook tegelijk angewend.

In 8.3.1 hebben we het over lichamelijke eenheid, dus over het lichamelijk tot een geheel behoren. We vertrekken van het verhaal ‘Eén’, waarin de hoofdpersonages de twee ‘delen’ van een Siamese tweeling zijn. Daarna, in 8.3.2, staan we stil bij het plegen van geweld op het lichaam. We beginnen onze beschouwingen met een aantal korte toelichtingen bij de passages uit ‘Zwarte schetsjes’. Deze beschouwingen zetten we dan verder aan de hand van een aantal passages uit ‘Woord en daad’ in *Hij zegt dat ik niet dansen kan*. We koppelen daarbij ook even terug naar een aantal bevindingen in HOOFDSTUK 5. In 8.3.4 hebben we het over geweld plegen op het lichaam in rituelen, zoals bijvoorbeeld in de roman *Gemis* van Manon Uphoff.

We besteden in 8.4 aandacht aan het prozastuk ‘De Sade met mes en vork’ van Manon Uphoff. Niet alleen vinden we daarin heel wat bespiegelingen over taal, werkelijkheid en literatuur en dan vooral in het werk van De Sade, maar ook treffen we er een diepgaande reflectie over *het lezen* van De Sades werk aan. We behandelen in 8.4.1 de paragraaf ‘*De Sade lezen*’ in ‘De Sade met mes en vork’. Daarna staan we in 8.4.2 nog even stil bij een aantal andere belangrijke passages

in ‘De Sade met mes en vork’. We concentreren ons daarbij verder op de relatie tussen taal en lichaam. Tot slot vatten we in 8.5 onze belangrijkste conclusies samen.

8.2 Deel van een geheel zijn

In een interview in het tijdschrift *Psychologie*¹ antwoordt Manon Uphoff op de vraag ‘Waar geloof je in?’ onder andere het volgende: “*Niets blijft heel en niemand is veilig. Die gedachte heeft mijn hele leven boven mijn hoofd gezwefd.*” (p. 32) In dit onderzoek hebben we het nauwelijks over de auteur, behalve in HOOFDSTUK 3, maar daar zagen we de schrijver als een abstractum. Nu zullen we echter toch kort iets zeggen over een paar uitspraken van Manon Uphoff in een interview, omdat deze belangrijk kunnen zijn in onze interpretatie van haar proza. In datzelfde interview vervolgt ze:

Mijn ervaring is dat wat in dit universum heel is, op een dag kapotgaat. Omdat het kan. Omdat er de tijd voor is. Het gaat al miljoenen jaren zo, het is de orde en de volgorde der dingen. (p. 32)

Dat niets heel blijft en op een dag kapot gaat, niemand veilig is, en dat dit ‘de orde en de volgorde der dingen’ is, is niet meteen een geruststellende gedachte. We associëren die gedachte zelfs met onrust, net zoals de personages in *De bastaard* met onrust te kampen hebben wanneer dingen niet heel blijven (het geheel, de orde wordt verstoord voor Arinde), of wanneer ze niet tot een geheel behoren (zoals bijvoorbeeld Bastiaan). Om toch enige rust te bekomen, biedt ‘een werkelijkheid van het alsof’ enige uitkomst:²

Hoe graag je het ook wilt en hoe hard je ook je best doet, de reten en de kieren in elkaars bestaan kun je niet opvullen. Het enige wat we kunnen doen, is dit erkennen, en elkaar theatertjes gunnen waarin we die veiligheid en dat heel zijn van de dingen kunnen spelen. Doen alsof. Kunst en creativiteit bieden die

¹ Edwin Oden, “Alles kan kapot”, in *Psychologie*, jg. 24, nr. 9, p. 30-33, 2005.

² Die ‘werkelijkheid van het alsof’ begrijpen wij als een alternatieve werkelijkheid, die de werkelijkheid zoals die leeft en gevormd wordt in ons bewustzijn, aanvult. Deze ‘werkelijkheid van het alsof’ is volgens ons even legitiem en waardevol als elke andere werkelijkheid. In HOOFDSTUK 9 zullen we daarom spreken van elkaar aanvullende werkelijkheden, zie 9.2.2.

mogelijkheid. Kunst is: heel goed doen alsof. Als je schrijft kun je zeggen: “en nu valt het kopje heel.” (p. 32)

In de literaire werkelijkheid van de verhalen die Uphoff schrijft blijven sommige dingen wél heel, of behoren de personages tot een geheel. Toch gaan met dat heel zijn of tot een geheel behoren vaak allerhande problemen gepaard, zoals we ook gezien hebben in onze analyse van *De bastaard*. Op basis van de geciteerde uitspraken uit het interview gaan we er vanuit dat Uphoff meent dat niets heel blijft.¹ Omdat heel wat personages in haar proza dat op de een of andere manier ook zo ervaren, kunnen we stellen dat Uphoff op dit vlak vrij realistisch schrijft. Dat niets heel blijft verstaan we als ‘er blijft niets heel in de werkelijkheid’. Die werkelijkheid leeft en krijgt vorm in het bewustzijn van Uphoff, en zij is dan ook in haar proza trouw aan haar visie dat in de realiteit zoals die in haar bewustzijn gestalte krijgt, niets heel blijft. Toch wordt die visie ook vervormd in de literaire werkelijkheid die ze schept. In deze werkelijkheid zijn er dingen die niet heel zijn of gaat een geheel gepaard met problemen, maar tegelijkertijd zijn of blijven sommige dingen wél heel en/of behoren de personages probleemloos tot een groter geheel.

In het verhaal ‘De keuken’² is het hoofdpersonage medewerker in een grootkeuken. Bijna zoals op het landgoed van Arinde in *De bastaard* heeft alles daar een vaste orde en kunnen we de setting zien als een geheel waartoe de personages (wensen te) behoren:

De keuken wordt verlicht door middel van tl-buizen. Ze geven een blauwig licht af en in dit schijnsel draaien en dansen wij, zonder tegen elkaar aan te botsen of iemands looproute in te korten: afwashulpen, groentekoks, vleeskoks, souschef en ik. Alles en iedereen heeft in de keuken zijn vaste plaats. (p. 38)

Het hoofdpersonage kent ook zijn plaats binnen het geheel. Tot dat geheel behoren immers niet alleen materiële componenten, maar ook personen én hun

¹ We merken hierbij op dat datgene wat een auteur zegt over zijn of haar werk niet noodzakelijk waar is. Als we uitspraken van Uphoff in *Psychologie* toetsen aan haar literair werk, dan stellen we vast dat het heel goed mogelijk is dat deze uitspraken aansluiten bij de opvattingen die we bij de vertellers en de personages terugvinden, of bij datgene wat de lezer kan afleiden uit de lectuur van Uphoffs proza.

² Manon Uphoff, ‘De keuken’, *De fluwelen machine*, Amsterdam, podium, 1998, p. 37-55.

opvattingen.¹ Die opvattingen worden sterk bepaald door de souschef die de spil is binnen het geheel, net zoals Arinde dat is in *De bastaard*. De medewerkers in de keuken vormen samen op zich nog eens een eenheid binnen het geheel van de keuken, omdat zij “[...] *allemaal als tandraderen in elkaar grijpen* [...]” (p. 38)

In ‘De minnares. Of: een kleine grammatica’² behoort het hoofdpersonage, dat hier overigens een merrie is, niet tot een geheel, maar ziet ze zichzelf als een geheel. Dit doet denken aan de opvattingen van Bettelheim en Schuurman die we in HOOFDSTUK 5 behandeld hebben. De mens is één geheel, en zo ook zijn ziel en zijn innerlijk leven. Als hij inzicht heeft in dat geheel, en dus ook in de componenten waaruit die gehelen bestaan, begrijpt hij zichzelf. Dit hebben wij verbonden met de gedachte dat de mens daardoor ook zin geeft aan zijn bestaan. In ‘De minnares. Of: een kleine grammatica’ geeft het baasje zin aan het bestaan van de merrie, omdat hij ervoor zorgt dat ze zichzelf als een geheel blijft zien waarvan alle componenten in haar innerlijk leven zijn ingebed:

[...] ‘Hier eindig je, hier begin je, hier eindig je, hier begin je...’ en ik denk dat ik daarom niet trappen wilde, om die hand die me voortekent waar mijn contouren liggen. Zolang er een hand is die mijn gedachten, mijn ideeën, mijn gevoelens met een beweging bijeengaart en terugschuift, terug in de afgesloten ruimte die ik ben (ik sluit mijn neus, mijn ogen en oren en luister naar het gewoel en gewemel van binnen) is alles te verdragen. Tot ik mijn ogen open en beelden mijn netvlies raken en geluiden mijn oren binnenwaaien en mijn eigen geluiden naar buiten zwermen en de hele wereld als een komeet op me afvliegt. (p. 152)

Het paard balanceert hier tussen een geheel *zijn*, en een geheel *worden*. Ze is een geheel zolang ‘er een hand is die’ haar gedachten, ideeën, gevoelens ‘met een beweging bijeengaart en terugschuift, terug in de afgesloten ruimte’ die ze is. Wanneer die hand er niet langer is, spat het geheel dat ze is uit elkaar, en wil ze weer dat geheel *worden*. We gaan nu verder in op dat *worden*, niet op het *worden* van een geheel, maar wel op het deel worden van een geheel. Wij menen dat dit laatste veel vaker het doel van de personages is, dan dat zij ernaar zouden streven om zichzelf als een geheel te zien. Uiteraard zijn deze twee streefdoelen nauw

¹ Die opvattingen kunnen we nauwelijks reconstrueren, omdat wij niet behoren tot dat geheel en via het verhaal maar een heel klein beetje kennis verwerven over dat geheel en de bijhorende opvattingen.

² Manon Uphoff, ‘De minnares. Of: een kleine grammatica’, *De fluwelen machine*, Amsterdam, Podium, 1998, p. 142-155.

verbonden met elkaar. Inzicht in zichzelf (in het geheel dat men zelf is), is onlosmakelijk verbonden met inzicht in de werkelijkheid als een geheel, en zo ook in datgene wat we kunnen beschouwen als eenheden binnen het geheel van de werkelijkheid.

8.3 Deel van een geheel worden

8.3.1 Het lichaam

In ‘Eén’¹ maken twee zusjes deel uit van een geheel: zij zijn een Siamese tweeling die lichamelijk één geheel vormen. Eerst vinden ze het allebei maar normaal dat ze letterlijk met elkaar verbonden zijn:

Het afgescheiden zijn zit de mens niet in het bloed. Ik kan niet begrijpen waarom het niet tot nadenken stemt dat er een schaar aan te pas moet komen of een mond met tanden om de streng die ons aan elkaar verbindt te verbreken. Ik geloof dat mijn zus en ik al tijdens ons bestaan in de baarmoeder bang zijn geworden en daarom besloten hebben ons te verknopen. (p. 13)

Later zal één van de twee zussen, degene die de verteller is in het verhaal, in tegenstelling tot haar zus ernaar verlangen om niet meer tot dat geheel te behoren:

‘Zo veel losse dingen’, zei ze op een dag. ‘Zo veel losse mensen.’
Misschien drong het dan al tot me door dat mijn zus niet ‘enkel’ wilde zijn. Dat ze niet droomde om op een dag los van mij wakker te worden en te kunnen draaien zonder een ander lichaam mee te slepen. Ze was tevreden. Ik werd juist moe van ons en wilde soms dat ik kon stoppen met haar te zien. (p. 14)

Wij concentreren ons in dit hoofdstuk op de personages die niet tot een geheel behoren maar dat wel willen, die *proberen* om tot een geheel te behoren. Dat we het daarnet over het omgekeerde hadden, namelijk over iemand die zich nu net van een geheel los wil maken, is van belang in onze beschouwingen over personages die deel willen worden van een geheel door en met het lichaam. We zagen in HOOFDSTUK 5 dat Bettelheim en Schuurman van mening zijn dat de mens zichzelf moet begrijpen en zichzelf ook als een geheel moet kunnen zien waarvan hij de verschillende componenten kent. We maken er even abstractie van dat er

¹ Manon Uphoff, ‘Eén’, *De fluwelen machine*, Amsterdam, Podium, 1998, p. 7-22.

altijd lege plekken zullen zijn in het kennen van die componenten en van het geheel dat de mens is. Wij denken dat de lichamelijke verbondenheid van de Siamese tweeling de eenheid, het geheel dat elk afzonderlijk meisje zou moeten zijn, in de weg staat. We hebben het hier dan niet over een lichamenlijk geheel, maar wel over een geheel wat betreft het innerlijk leven van de meisjes.

De coïtus is de meest letterlijke vorm van lichamenlijk één zijn. Maar wanneer de zus van de verteller in 'Eén' met een man vrijt, zijn de eenheid en de verbondenheid tussen de verteller en de man vreemd genoeg veel sterker, omdat zij onafgebroken oogcontact met elkaar hebben. De zus is (tijdelijk) lichamenlijk één met de man én wil dat *blijven* met haar zus. De verteller is (tijdelijk) één met de man, maar dan in de geestelijke zin en wil niet langer lichamenlijk één zijn met haar zus. Als we dit koppelen aan de klassieke scheiding tussen lichaam en geest, dan kunnen we stellen dat de ene zus vooral luistert naar haar lichaam en de andere zus, die de verteller is, vooral naar haar geest.

We zagen in HOOFDSTUK 5 dat lichamenlijk één zijn slechts de weg is naar een ander één zijn, naar het behoren tot een omvattender geheel. We interpreteren het verhaal dan ook als volgt: de ene zus blijft als het ware steken in de lichamenlijke weg. De andere zus (= de verteller) slaat die lichamenlijke weg over en wil meteen tot een groter geheel behoren, maar slaagt daar niet in omdat ze lichamenlijk vast hangt aan haar zus. Die lichamenlijke eenheid heeft hier geen seksuele connotatie, maar staat toch het behoren tot een meer geestelijke eenheid in de weg. De fase van lichamenlijk één zijn kán in het proces naar een geestelijke eenheid niet voorbij gaan, omdat de meisjes letterlijk met elkaar verbonden zijn. Ze blijven met andere woorden steken in de fase van lichamenlijke eenheid, en dit staat een geestelijke eenheid in de weg.

In andere verhalen van Uphoff, zoals bijvoorbeeld in 'Begeerte',¹ en in haar twee romans *Gemis*² en *Koudvuur*,³ is de lichamenlijke (in de seksuele zin) eenheid nu eens doel op zich, dan weer een middel om tot een ander en meer omvattend

¹ Manon Uphoff, 'Begeerte', *Begeerte*, Amsterdam, Balans, 1995, p. 9-18.

² Manon Uphoff, *Gemis*, Amsterdam, Podium, 1997.

³ Manon Uphoff, *Koudvuur*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2005.

geheel te behoren, of om inzicht te krijgen in het geheel dat een persoon zelf is of dat hij/zij wil worden. Naar aanleiding van de verhalen in *De fluwelen machine* spreekt Hans Goedkoop over het behoren tot een geheel als zich in een geheel verliezen. Dat geheel waarin de personages zich willen verliezen heeft een buitenissig karakter, en het middel om daartoe te behoren bestaat uit één worden met een “[...] *aangetaste, door het leven gemangelde verschijning* [...]”. Dit leidt Goedkoop althans af uit de verhalen, want:

De verhalen doen niet aan psychologie en zeggen het dus zelf niet. Maar je kunt je er wel iets bij indenken. Deze mensen willen zich ‘verliezen’, zoals de Siamese tweeling vaststelt. Ze willen van hun afgescheiden staat af door zich uit te leveren aan de krachten die ze zelf niet in de hand hebben. Aan iets bruuts desnoods, aan pijn, geweld en ziekte, aan het leven zelf kortom, en daarom zoeken ze naar iemand die dat allemaal vertegenwoordigt. Iemand die door het leven geschonden is en daar de littekens van draagt, en daardoor blootlegt wat hun verlangen met zich meebrengt. Ze zullen gekwetst worden.¹

Om tot een geheel te behoren moeten de personages iets van zichzelf inleveren. Dit kunnen we op twee manieren verstaan. In de letterlijke zin wordt hen door ‘pijn, geweld en ziekte’ iets ontnomen. In de figuurlijke zin geven ze een stukje van hun ziel bloot, of minder ingrijpend: van hun eigenheid. We gaan nu in op de factor geweld, waarbij we ons concentreren op het geweld dat op het lichaam gepleegd wordt. Daarna hebben we het over rituelen en meer specifiek over die rituelen waarin een vorm van geweldpleging op het lichaam cruciaal is.

8.3.2 Het lichaam en geweld

In ‘Zwarte schetsjes’² lezen we de volgende passage over geweld plegen op het lichaam, en hoe die gewelddaad gelijkenissen vertoont met het maken van een kunstwerk, of het schrijven van een verhaal:

In elke geweldpleger, in elke zelfmoordenaar zit iets van een schrijver, een regisseur, een beeldend kunstenaar. De verschillen zitten hem niet in de passie, maar in het materiaalgebruik. De geweldpleger, de zelfmoordenaar; zij werken met de ruwe klei, eten de verf, ‘zijn’ de film, maken van lichamen beelden. Zij hebben geen medium buiten het lichaam (dat van henzelf of een ander), hun woord is vlees. Zij breken het papier tot brood. Het lichaam wordt het instrument

¹ Hans Goedkoop, “De wil tot huiveren”, in *NRC Handelsblad*, 27 november 1998.

² Manon Uphoff, ‘Zwarte schetsjes’, in *De Revisor*, jg. 24, nr. 4, p. 32-3, 1997.

waarmee een grandioze finale gespeeld kan worden. In elke kunstenaar iets van de geweldpleger, de (zelf)moordenaar. (p. 37)

Bij onze interpretatie van deze passage is de titel die in 'Zwarte schetsjes' vlak boven dit stukje tekst staat van cruciaal belang. De titel is namelijk '**Echt**'. We zetten deze titel vetjes omdat dit in 'Zwarte schetsjes' ook zo is. Handelingen hebben een authentiek karakter dan taal, zo zagen we ook in HOOFDSTUK 3, zie 3.2.2. Geweld behoort tot de categorie van de handelingen. Als een gewelddaad plegen gelijkenissen vertoont met het maken van een kunstwerk en met schrijven, dan komt die gewelddaad dicht in de buurt van datgene wat tot de categorie taal behoort. Of om het met de terminologie te zeggen uit HOOFDSTUK 4: de gewelddaad schuift op van de werkelijkheidspool naar de talige pool.

Geweld is dan net als kunst en literatuur een uitdrukkingmiddel. In literatuur zijn de woorden het middel om met taal uitdrukking te geven aan een mogelijke literaire werkelijkheid. Gewelddadige handelingen kunnen we vergelijken met woorden. Met de taal van het geweld wordt er uitdrukking gegeven aan een werkelijkheid die dichter aansluit bij de werkelijkheidspool dan bij de talige pool. Dit komt doordat geweld niet alleen het middel is, maar ook de uitdrukking zelf. Geweldplegers 'hebben geen medium buiten het lichaam (dat van henzelf of een ander), hun woord is vlees'. Nog in 'Zwarte schetsjes' lezen we het volgende:

Maria Abramovic snijdt een ster in haar buik.

De Werkelijkheid als dienaar, Voetveeg, Sloofje van de Kunst. De kunst het verhevigde, versnelde ingrijpen in de werkelijkheid, zodat de ingreep getoond kan worden. (p. 37)

Geweld en taal vervloeien, het bestaansrecht van de categorieën handelingen en taal wordt niet alleen bedreigd doordat er bijvoorbeeld ook zoiets als taalhandelingen en aan taal verwante handelingen bestaan,¹ maar ook omdat er hier met geweld een teken gemaakt wordt, en dit teken is dan weer zo goed als talig. Wanneer Maria Abramovic² een jodenster in haar buik kerft, geeft ze uitdrukking aan iets op dezelfde manier als wanneer ze een woord op papier zou

¹ Onder taalhandelingen verstaan we bijvoorbeeld het schrijven als een performatieve daad, onder aan taal verwante handelingen verstaan we onder andere het maken of in stand houden van tekens in rituelen.

² Deze kunstenaar/performer staat vooral bekend onder de naam Marina Abramovic.

zetten, maar tegelijkertijd is dit een daad op zich, is het de uitdrukking zelf. Er wordt uitdrukking gegeven aan de werkelijkheid en op hetzelfde moment wordt er in die werkelijkheid ingegrepen. Met literatuur wordt er ook in de werkelijkheid ingegrepen, maar de literaire werkelijkheid wordt meer met de talige dan met de werkelijkheidspool geassocieerd. Daartegenover wordt de niet-literaire werkelijkheid vooral met de werkelijkheidspool geassocieerd. Als Maria Abramovic een jodenster in haar buik kerft, wordt er een werkelijkheid neergezet die even dicht bij de talige als bij de werkelijkheidspool ligt.

Geweld plegen op het (eigen) lichaam is hier een taalhandeling waarin er uitdrukking *gegeven* wordt aan een werkelijkheid, én een aan taal verwante handeling die de uitdrukking *is* van een andere werkelijkheid die al dan niet kan samenvallen met die eerste. Een gewelddaad als een aan taal verwante handeling die geen uitdrukking *geeft*, maar uitdrukking *is*, heeft in het proza van Uphoff een authentieker karakter dan taal(handelingen). In ‘woord en daad’¹ waarin Uphoff het over het toneelstuk ‘Blasted’ van Sara Kane heeft, vinden we deze opvatting vrijwel letterlijk terug:

Liever een keiharde waarheid dan ook maar het begin van een leugen, liever de directheid van het geweld, dan de draaikonterige spasmen van taal die liegt en kruipt en bedriegt. Het liefst zou Ian alles zien uitmonden in een handeling. Alleen op die manier is het waarheidsgehalte te controleren. Van al de handelingen lijkt de gewelddaad hem het meest geschikt als voertuig om terug te keren naar de voorstaat van de mens, de dierlijke, primitieve fase. Naar de ‘onschuld’ van een periode waarin de taal nog niet bestond, de wereld nog niet gestructureerd kon worden, en nog niet uiteenviel in duizenden, miljoenen stukken, als de splinters van de duivelsspiegel in het sprookje van Andersen. (p. 30)

Geweld wordt hier geassocieerd met de authenticiteit die in een voortalige tijd nog aanwezig was, toen de wereld nog echt een geheel was ‘en nog niet uiteenviel in duizenden, miljoenen stukken’. Met geweld lijken we voor een stuk terug te kunnen keren naar die tijd. Plegen we een gewelddaad op ons lichaam of op dat van een ander, dan vangen we een glimp op van dat authentieke grotere geheel. Geweld plegen zouden we, net als onder andere seksueel contact, kunnen onderbrengen in de categorie van de taal van het lichaam. In de klassieke

¹ Manon Uphoff, ‘Woord en daad’, *Hij zegt dat ik niet dansen kan*, Amsterdam, Podium, 2000, p. 22-33.

scheiding tussen lichaam en geest is al het lichamelijke ondergeschikt aan het geestelijke, en ook hier lijkt de taal van het lichaam slechts de weg te zijn om naar een omvattend geheel in een voortalige tijd terug te keren.

We zagen in HOOFDSTUK 5 dat de taal in sprookjes appelleert aan ons onderbewustzijn. In dat onderbewustzijn hebben we wél nog een herinnering aan een voortalige tijd, of misschien is dat voortalige daar nog als een substraat aanwezig. Dit lijkt in tegenspraak te zijn met de continuümgedachte van Donald Davidson, waarin taal en werkelijkheid geen losse entiteiten zijn maar integendeel vervloeien. Toch is dit niet zo, bewustzijn en taligheid enerzijds, en het onderbewuste en voortaligheid anderzijds staan niet noodzakelijk lijnrecht tegenover elkaar. Niet-talige zaken uit ons onderbewustzijn kunnen immers *herkend* worden in ons bewustzijn en worden daardoor ook talig. Verhalen kunnen die *herkenning* stimuleren of opwekken. Zo zagen we in HOOFDSTUK 5 (zie 5.2.1.) dat Bettelheim over sprookjes het volgende zegt:¹

Zonder dat we dit beseffen voert het onbewuste ons terug naar het prilste begin van ons leven. De vreemde, overoude, verste en toch zeer vertrouwde plaatsen waarvan een sprookje gewaagt, duiden op een tocht naar de diepten van onze geest, in het rijk van het ongewetene en het onbewuste. (p. 81)

Dat ongewetene en onbewuste staat volgens ons in een rechtstreekse verbinding met de voortalige tijd waarin er nog een harmonieus geheel was dat niet uiteenviel in allerlei, in en met taal onderscheiden, stukjes. In het proza van Uphoff kan vrijwel elke gewelddaad geïnterpreteerd worden zoals de verteller het in ‘Woord en daad’ in *Hij zegt dat ik niet dansen kan* over het geweld in Sara Kanes ‘Blasted’ heeft:

Het geweld fungeert hier als een methode om de ervaring van een ongespleten wereld opnieuw te beleven; als de enige taal waarmee werkelijk ingrijpend en ondubbelzinnig kan worden gecommuniceerd. (p. 30)

Verderop lezen we de volgende sleutelzin voor onze verdere interpretatie van geweld in het proza van Manon Uphoff: “*In Blasted heeft het geweld geen betekenis, maar is het de betekenis*”. [mijn onderstreping, LvA] (p. 31) Met

¹ Bruno Bettelheim, *Het nut van sprookjes*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1980 (1975).

woorden wordt er uitdrukking gegeven aan de werkelijkheid. Zelfs als taal en werkelijkheid een continuüm vormen, associëren we de werkelijkheid zoals ze in woorden gevat wordt in de eerste plaats met de talige pool. Met geweld wordt er uitdrukking gegeven aan de werkelijkheid en tegelijk is het de werkelijkheid, of: geweld valt samen met de werkelijkheid. Doordat geweld zich net in het midden tussen de talige en de werkelijkheidspool bevindt, slaat zij een brug tussen de taal en de werkelijkheid. Geweld is een zeer directe manier om in te grijpen in de werkelijkheid en er tegelijkertijd iets over te zeggen. De personages en de verteller in het proza van Uphoff maken zich dus niet schuldig aan zinloos geweld, maar ‘plegen’ net *zin-gevend geweld*. Ze proberen zin te geven aan hun werkelijkheid en aan de plaats die zij daarin innemen, dus aan hun bestaan. We lezen in ‘Woord en daad’ dan ook het volgende:

In alle discussies over geweld en de zin en zinloosheid ervan mis ik vaak aandacht voor die alleroudste aantrekkingskracht van de gewelddadige handeling: haar vermogen om een brug te slaan tussen gedachte en handeling, woord en daad, haar afsluitende, definitieve karakter. (p. 31)

Zin-gevend geweld plegen op het lichaam vinden we onder andere ook terug in rituelen, denken we bijvoorbeeld maar aan de besnijdenis in de Joodse godsdienst. We gaan nu nog even in op het plegen van geweld op het lichaam dat *zin-gevend* is binnen een ritueel. In het proza van Manon Uphoff interpreteren we deze rituelen als manieren om vat te krijgen op de werkelijkheid door er in in te grijpen. Onder dat ingrijpen verstaan we uitdrukking geven aan de werkelijkheid en tegelijk heel nadrukkelijk en bewust (een deel van) de werkelijkheid *zijn*.

8.3.3 Het lichaam, geweld en rituelen

Dat rituelen niet alleen zin geven aan de werkelijkheid,¹ maar ook een uitdrukking zijn van de werkelijkheid en tegelijk werkelijkheid *zijn*, kunnen we ook afleiden uit de volgende uitspraak van het hoofdpersoonage Mara in *Gemis*:²

¹ Hier verstaan we onder de werkelijkheid telkens ‘een deel van de werkelijkheid’, omdat de volledige werkelijkheid als een geheel slechts bestaat in een soort voortalige tijd, en in ons onderbewustzijn. In ons bewustzijn kunnen we daar maar een glimp van opvangen. We spreken hier echter steeds van de werkelijkheid om een omslachtige formulering te vermijden.

² Manon Uphoff, *Gemis*, Amsterdam, Podium, 1997.

Zoals gelovigen met behulp van kelken, wijn, hosties en bezwerende teksten vol herhalingen het bestaan van God eerder afdwingen dan op voorhand aannemen, zo waren mijn handelingen, mijn rituelen vooral bedoeld om te bewijzen dat iets het waard was om ze voor op te voeren. (p. 84)

In deze opvatting is zin niet inherent aan de werkelijkheid zelf. Het is de mens die er zin aan geeft, die met rituelen zelfs zin eist. Het uitvoeren van rituelen is een hoogst artificiële vorm van handelen, het is een overgecodeerde manier van uitdrukking geven aan iets. Het uitdrukking geven aan iets legitimeert het bestaan en dus ook de zin ervan. Dat 'iets' wordt in godsdiensten meestal ingevuld met God of goden of de natuur. De gelovige ontleent zijn eigen bestaansrecht aan datgene waarin hij gelooft. Waar de personages in het proza van Uphoff in geloven, wordt niet gespecificeerd. Wij menen dat ze vooral op zoek zijn naar iets waarin ze kunnen geloven. Ze zijn op zoek naar een geheel om bij te horen, of waarin ze op zijn minst hun eigen positie (deels) in kennen.

Een ritueel vormt op zich al een geheel, een bundeling van handelingen waarin alles en iedereen zijn vaste plaats heeft en/of kent. Dit doet denken aan de verteller in 'De keuken', die deel uitmaakt van een gelijkaardig geheel. Met rituelen gaat ons inziens echter een hogere graad van bewustzijn gepaard, behalve als de rituelen hun betekenis verliezen omdat ze niet langer uitdrukking geven aan én uitdrukking *zijn* van de werkelijkheid. Dit kan bijvoorbeeld het geval zijn wanneer het uitvoeren van rituelen een automatisme wordt. Bovendien voegen rituelen ook iets toe aan de werkelijkheid. In *Gemis* wil Mara een teken kerven op de rug van haar vriendje: *"Iets wat er nooit meer af zou gaan. Iets wat altijd zichtbaar zou blijven. Iets wat veranderde wat er al was."* (p. 99)

Met rituelen grijpen we dus ook in op de werkelijkheid, en dat zien we misschien het duidelijkst wanneer we in een ritueel geweld plegen op het lichaam. We zagen al hoe in 'Woord en daad' geweld met duidelijkheid wordt geassocieerd, terwijl woorden met leugenachtigheid worden verbonden.¹ Het gebruik van geweld is waarachtiger, authentieker dan het gebruik van woorden.² Dit lezen we ook in een

¹ Zie ook 3.2.

² We vermijden hier het woord 'taal', omdat zowel woorden als geweld een soort van taal zijn, in die zin dat het uitdrukkingsmiddelen zijn.

tekst van Monica Soeting, waarin er ook een passage uit ‘Woord en daad’ wordt aangehaald die wij al eerder citeerden:

De taal, concludeert Uphoff, heeft de mens uit het paradijs verdreven. Sinds we zijn gaan praten, bepaalt de taal wie we zijn, hoe we ons voelen, wat we verlangen, en zelfs hoe we liefhebben. De taal heeft niet alleen mensen uit elkaar gedreven, maar ook het leven gefragmenteerd. Soms lukt het ons heel even de weg naar het voortalige bestaan terug te vinden. Door het uitvoeren van rituelen bijvoorbeeld: ‘De grimmigheid van de rituelen in mijn kindertijd moet zijn toegenomen naarmate de bezorgdheid groeide dat er helemaal geen directe en noodzakelijke verbinding was tussen daad en gedachte, taal en handeling, woord en waarheid.’ Kinderen mijden de voegen tussen de tegels in een poging de verbroken eenheid te herstellen; tegen beter weten in verbeelden ze zich dat wie tussen bed en stoel valt, door de vloer wordt verzwolgen.¹ [Mijn onderstrepings, LvA]

Met rituelen kunnen we erin slagen ‘de weg naar het voortalige bestaan terug te vinden’. Daarna zegt Uphoff dat kinderen proberen ‘de verbroken eenheid te herstellen’. In haar proza blijven veel personages dat doen, ze blijven zoeken omdat ze in dat zoeken af en toe een glimp van die eenheid opvangen. De jonge meisjes in het eerste deel van *Begeerte* en Mara en Ninon in respectievelijk *Gemis* en *Koudvuur* zitten niet alleen verstrikt in hun zoektocht naar volwassenheid maar ook in hun zoektocht naar een geheel dat ze kunnen overzien en waar ze deel van uitmaken. Hun ontluikende seksualiteit en eerste seksuele ervaringen² kunnen we symbolisch interpreteren, zoals Bettelheim en Schuurman seksualiteit en lichamelijkeheid in sprookjes interpreteren (zie 5.2.2.). Daarnaast zijn er ook verschillende lezingen naast elkaar mogelijk. Sommige critici doen de romans en een aantal verhalen van Uphoff af als de zoveelste verhalen over pubers in hun zoektocht naar volwassenheid. Wij zijn van oordeel dat dit slechts één manier is waarop die verhalen kunnen worden gelezen.

Wij lezen *Gemis*, *Koudvuur* en het eerste deel van de verhalen uit *Begeerte* als verhalen over een zoektocht naar zingeving binnen een groter geheel, én dus ook als een zoektocht naar de essentie van dat geheel zelf. Zowel met woorden, met de taal van het lichaam en van het geweld, als met rituelen wordt er gezocht. Soms wordt er een splinter gevonden van het geheel waar men op zoek naar is. Als

¹ Monica Soeting, “De weg terug naar tijd zonder taal”, in *de Volkskrant*, 15 december 2000.

² Die eerste seksuele ervaringen hebben vaak veel weg van een gevecht, waarbij er gekrabbd en gebeten wordt en het meisje evenveel pijn heeft als het genot dat ze ervaart.

opstapje naar het volgende hoofdstuk hebben we het in 8.4 over hoe de lezer van Uphoffs romans en verhalen zelf kan gaan reflecteren over taal en werkelijkheid. Meer specifiek gaat het in 8.4 over de relatie tussen enerzijds taal en aan taal verwante uitdrukkingsmiddelen zoals de taal van het lichaam en geweld, en anderzijds de werkelijkheid. We behandelen één tekst van Manon Uphoff waarin onder andere nagedacht wordt over hoe *De Sade* gelezen kan worden.

8.4 Uphoff over *De Sade*

In het werk van *De Sade* worden taal, lichaam en geweld tot in het extreme met elkaar verbonden. Dit schrikt veel lezers af, niet alleen omwille van de ‘onfatsoenlijkheid’, maar ook omdat alle grenzen worden opgeheven. ‘*De Sade met mes en vork*’¹ kunnen we lezen als een handleiding om *De Sade* te lezen. Deze tekst is onderverdeeld in acht deeltjes. Eén ervan is getiteld ‘*De Sade lezen*’. We zullen uitgebreid stilstaan bij dit deel, om daarna nog een aantal interessante zaken in de tekst te signaleren en kort toe te lichten.

8.4.1 ‘*De Sade lezen*’

In het deel ‘*De Sade lezen*’ in ‘*De Sade met mes en vork*’ lezen we hoe de verteller op veertienjarige leeftijd en als ongeïnteresseerd lezer kennis maakt met het werk van *De Sade*. Vervolgens wordt een aantal leeshoudingen genoemd, dat neerkomt op enerzijds een leeshouding waarin de lezer zich identificeert met de personages en ermee meeleeft, en anderzijds een ‘koelere’ leeshouding: “*Dan weer zat ik – tot mijn eigen schrik – hooghartig en koel tegenover ze – met een mond vol taal en verhalen waarin ze tot tekens werden teruggebracht.*” (p. 45) Daarna volgt er een passage die voor ons onderzoek heel belangrijk is:

Zo werd ik beurtelings meegesleept door en gevangen gehouden in dit afschrikwekkende en totalitaire universum, waarin alles wat door de Libertijnen gedacht kon worden, meteen werkelijkheid werd, en alle humanere elementen werden terugverwezen naar het ware rijk van de fictie, de totale, volledige fictie: de stilte, het onuitvoerbare, het onhoudbare, het niet-talige, en dus het

¹ Manon Uphoff, ‘*De Sade met mes en vork*’, *De Revisor*, jg. 29, nr. 3, 2002, p. 37-49.

onbestaanbare, dat wat niet te verwezenlijken is. Voor het eerst werd me iets duidelijk over de aard van het lezen en schrijven, over de gelofte die je als lezer aflegt, over het contract dat je sluit bij het binnentreden van een boek, en over de macht en onmacht van de taal. Over het grote verschil tussen de taalarmen en de taalvaardigen, de machtigen en de onmachtigen, de subjecten en de objecten, de mensen met een stem en de mensen met louter lichaam, de lijfeigenen, wier lichamen binnen De Sades schrijftuur werden vernietigd en tot taal geslagen, met een grimmige woede die alleen in balans werd gehouden door een giganteske scheppingsdrift: elke vernietiging van het fysiek werd tot een tekst gemaakt. Elke rivier van bloed vormde een stroom van inkt en taal. (p. 45)

Dat hetgeen door de Libertijnen wordt gedacht, en dat denken gebeurt in taal, meteen werkelijkheid wordt, kunnen we als volgt parafraseren: datgene wat ze denken in taal en dat meteen ook gebeurt, kunnen we evenzeer associëren met de talige als met de werkelijkheidspool. In de literaire werkelijkheid van De Sade wordt de werkelijkheid in het bewustzijn van de Libertijnen gevormd in taal. Maar het denken in taal heeft een zodanig direct effect op de werkelijkheid dat dit denken en die werkelijkheid lijken samen te vallen, of in het werk van De Sade misschien ook werkelijk samenvallen.

Opvallend is dat humanere elementen geassocieerd worden met het niet-talige, én met fictie. In één adem wordt dit alles ook verbonden met het onbestaanbare. Daar staat tegenover dat hetgeen in taal gedacht kan worden én meteen werkelijkheid wordt, wél bestaat en dus echt is. In ‘Woord en daad’ (zie 3.2.1 en 8.3.2) wordt het voortalige echter juist wél geassocieerd met authenticiteit. Of gaat het in de toneelstukken van Sara Kane om een ander soort ‘echtheid’ dan in de literaire werkelijkheid van De Sade? Wij menen dat beide opvattingen wel tegengesteld zijn aan elkaar, maar toch naast elkaar kunnen bestaan. We gaan er vanuit dat beide opvattingen binnen één kunstwerk of een literair werk aanwezig kunnen zijn, en dat we dat zelfs als een (half onuitgesproken?) dialoog kunnen zien tussen die twee opvattingen. We komen daar in het volgende hoofdstuk nog op terug, als we het over het oeuvre van Uphoff hebben.

Verder lezen we in de geciteerde passage iets over de aard van het lezen en schrijven. De verteller somt een aantal contrasterende zaken op waarover haar iets duidelijk geworden is. Voor de lezer is het niet zo duidelijk wat ze eigenlijk bedoelt. Tot ze het heeft over de vreemde verhouding tussen de taal en het lichaam in de literaire werkelijkheid van De Sade. De slachtoffers van de

wreedheden in die literaire werkelijkheid, kunnen zich pas vanuit een slachtofferrol loswrikken als ze ‘de macht van het woord bezitten’:

De personages die in het werk van De Sade tot werkelijke vrijheid komen en min of meer onschendbaar blijven, zijn degenen die de macht van het woord bezitten: de vertelsters. (p. 46)

In ‘De Sade met mes en vork’ lezen we dat ook de lezers van het werk van De Sade alleen maar kunnen ontsnappen uit de gewelddadige en shockerende literaire werkelijkheid met en door taal:

De vertelling, de taal is het touw waarmee men uit de krater, het ravijn kan klimmen. Maar niet iedereen heeft de taal.

Sommigen hebben alleen een lichaam.

Men moet een Libertijn zijn om in het universum van De Sade te kunnen overleven. (p. 46)

Om De Sade te lezen moeten we kennis hebben van en inzicht hebben in de taal, zodat we niet verstrikt geraken in de voortalige lichamelijke, in het onbestaande, in een fictie. Het deel ‘*De Sade lezen*’ wordt afgesloten met de volgende zin die wij opvatten als een raadgeving: “*Er moet steeds afstand worden bewaard tussen het fysieke en het tekstuele.*” (p. 46). Om die afstand te bewaren moeten we het fysieke en het tekstuele als twee aparte entiteiten blijven beschouwen. Dit staat haaks op de continuümgedachte waar onder andere Donald Davidson voor pleit. Wil je de Sade lezen, dan geloof je maar best niet dat taal (het tekstuele) en werkelijkheid (het fysieke) vervloeien, want dan geraak je niet meer uit De Sades literaire werkelijkheid. We hebben echter gezien dat alles wat door de Libertijnen in taal gedacht wordt, meteen werkelijkheid wordt in het werk van De Sade. En dit doet wel heel erg denken aan de continuümgedachte. Hoe het ook zij, deze tegengestelde visies botsen volgens ons geenszins, maar maken deel uit van een dialoog in en over de taal, de werkelijkheid en literatuur.

8.4.2 Nog meer over taal en lichaam

In ‘De Sade met mes en vork’ lezen we nog enkele passages die voor dit onderzoek cruciaal zijn. Hierin vernemen we geen andere of nieuwe informatie dan hetgeen we al behandeld hebben in dit hoofdstuk. De passages zijn van belang

in onze interpretatie van taal en werkelijkheid in het proza van Manon Uphoff, en vooral in onze beschouwingen over het oeuvre van Uphoff in het volgende hoofdstuk. We citeren drie passages waarin nagedacht wordt over taal en werkelijkheid in literatuur, en meer specifiek: in het werk van De Sade. In het eerste citaat wordt er gereflecteerd over taal en lichaam, en deze reflectie wordt verbonden met het geven van betekenis, wat wij hier interpreteren als zin geven:

[...] de taal gaat het lichaam niet vooraf of het lichaam de taal. Het leven ontstaat en vergaat tegelijk met het woord. Wie niet spreekt, leeft niet. Voor De Sade, de schrijver, is er geen bestaan buiten dat van de taal – die altijd en meteen ook ‘lichaam’ is. In die zin is hij een waar ‘erotisch’ schrijver. De armzalige die in de beslotenheid van het door De Sade opgetrokken systeem een beroep doet op biologische of bloedbanden, doet een beroep op het binnen dit systeem niet-bestaande: het woordloze, fictieve, lege. Dat wat pas betekenis kan krijgen als het door de Libertijnen, de betekenis-toekenners, de wetgevers, de vertellers, de sprekers, van betekenis is ~~voorzien~~! Als een actieve daad, een taalhandeling. Niets heeft a priori betekenis. Al het bestaande moet opnieuw in aanraking gebracht worden met een teken, en aan dit teken worden gekoppeld om macht te verwerven en te kunnen bestaan. Wat zonder teken blijft, is holte, leegte, stilte. (p. 47)

Taal en lichaam zijn zo versmolten dat ze nauwelijks nog gezien worden als aparte entiteiten. Betekenis geven kan alleen met taal, en gezien taal en lichaam in de literaire werkelijkheid van De Sade niet meer van elkaar te onderscheiden zijn, wordt er ook betekenis gegeven met het lichaam. Het lichaam is een teken of bestaat zoals taal uit tekens. Wij zijn van mening dat dit in Uphoffs proza ook het geval is, maar zeker niet uitsluitend. Het is een systeem dat we terugvinden in haar oeuvre, naast heel wat andere systemen. Een concreet voorbeeld van waar dit systeem naast andere systemen voorkomt, is volgens ons het verhaal ‘Begeerte’ in de gelijknamige verhalenbundel, of de roman *Gemis*. Wat we onder die andere systemen verstaan, heeft vooral te maken met de opvattingen in een literaire werkelijkheid over taal en die werkelijkheid. Zo is er bijvoorbeeld een systeem waarin taal en lichaam versmolten zijn, een systeem waarin de personages met gewelddaden en/of rituelen naar een voortallige tijd *proberen* terug te keren, enzovoort.

De term ‘systeem’ hebben we ontleend aan de volgende passage in ‘De Sade met mes en vork’:

De wetenschap dat de taal niet oppermachtig is, zelfs niet die van een aristocraat, als het lichaam achter slot en grendel zit.

Het scheppen van een systeem waarin dat wel zo is, zo moet zijn. Waarin taal en werkelijkheid over elkaar heen vallen en er geen enkele, geen enkele opening is die ~~niet~~ gevuld kan worden.

De vrees om uitgewist te worden

De vrees om niet gehoord te worden.

De vrees te worden veroordeeld tot een monoloog in een afgesloten ruimte. (p. 48)

In De Sades literaire werkelijkheid domineert één systeem, namelijk datgene waarin ‘taal en werkelijkheid over elkaar heen vallen’. Daarin wordt geprobeerd om alle lege plekken te vullen, of het is het althans mogelijk dat elke lege plek gevuld kan worden. We hebben in 4.4.4 gezien dat dit in het proza van Uphoff nu net *niet* het geval is. Toch vinden we dit systeem wel terug in haar proza, maar dan wel naast heel wat andere systemen, of laten we gemakshalve zeggen: opvattingen over taal en werkelijkheid in literatuur. Deze laatste zin formuleren we bewust dubbelzinnig. Het gaat ten eerste om hoe de personages in hun literaire werkelijkheid nadenken over die werkelijkheid en taal. Ten tweede gaat het om de manier waarop er door de personages, de verteller en ook de lezer kan worden nagedacht over taal en de (literaire) werkelijkheid *in* en *met literatuur*.

In ‘De Sade met mes en vork’ lezen we zo’n mogelijke reflectie van een lezer, hier van het werk van De Sade:

Ooit dwaalde ik rond door de Sades wereld en vreesde ik er niet meer uit te kunnen. Dat was voor ik had leren te ademen in die ruimte tussen woord, wet en handeling. Voor ik de speelse vrijheid voelde van taal die zich losmaakt van de werkelijkheid. (p. 48-49)

Wie dit citaat leest, leest dus over een reflectie over taal en werkelijkheid van een lezer. Die reflectie is tot stand gekomen door het werk van De Sade te lezen. Wij reflecteren nu over taal en werkelijkheid in literatuur aan de hand van dit citaat in het prozastuk ‘De Sade met mes en vork’ van Manon Uphoff. In dit citaat is er sprake van dat de verteller ‘de speelse vrijheid voelde van taal die zich losmaakt van de werkelijkheid’. Hier wringt de taal zich los uit de verstrengeling met de werkelijkheid. In weer andere prozastukken van Uphoff, in verhalen, romans en nouvelles, vinden we weer andere visies en/of beschouwingen terug over die

bijzondere relatie tussen taal en werkelijkheid in literatuur én misschien ook wel buiten de literatuur.

8.5 Conclusies

In een verhaal zoals ‘De keuken’ behoort een personage tot een groter geheel, waar hij een overzicht over heeft en waarin hij zijn vaste plaats kent. Deel van een geheel *zijn*, verbinden we in dit onderzoek met rust en met zingeving. Tot een geheel *proberen* te behoren is onderdeel van een proces waarin we zin willen geven aan de werkelijkheid en aan ons eigen bestaan daarin. Dit proces kunnen we kaderen binnen een psychologie van het worden (zie 7.2.1). In onze interpretatie van Uphoffs proza koppelen we de drijfveren van de verteller en de personages aan die zingeving. In 8.3 hebben we de rol van het lichaam, geweld en van rituelen toegelicht in het proces waarin de personages *proberen* tot een geheel te behoren.

Het lichaam vormt zelf een afgesloten eenheid, een geheel. Door zich te verenigen met een ander lichaam, behoort dat lichaam tot een nog groter geheel. Dit kunnen we verstaan in de letterlijke zin, zoals bijvoorbeeld in het verhaal over de Siamese tweeling. Veel vaker heeft dit in Uphoffs verhalen een seksuele connotatie, zoals bijvoorbeeld in ‘Begeerte’ en in de romans *Gemis* en *Koudvuur*. In die verhalen speelt ook geweld plegen op het lichaam een belangrijke rol.

De taal van het lichaam en van geweldplegingen op dat lichaam, wordt vaak authentiek geacht dan de taal van woorden. Met deze authentiekere uitdrukkingsvormen kan er tegelijkertijd ingegrepen worden in de werkelijkheid. Bovendien hebben gewelddaden de specifieke eigenschap dat ze een brug kunnen slaan tussen taal en werkelijkheid, omdat ze uitdrukking geven aan die werkelijkheid op een met taal verwante manier, én op hetzelfde moment ook een concrete, niet talig exponent van de werkelijkheid *zijn*. Deze vorm van geweld hebben we onderscheiden van zinloos geweld door te spreken van *zin-gevend* geweld. De handelingen in rituelen zijn verwant aan deze *zin-gevende* gewelddaden, en kunnen ook gewelddadig zijn. Met rituelen wordt er, net zoals

met *zin-gevend* geweld, zin gegeven aan de werkelijkheid, door er tegelijk uitdrukking aan te geven en er in in te grijpen.

In ‘De Sade met mes en vork’ lezen we hoe taal en lichaam in het literaire universum van De Sade samenvallen. In Uphoffs proza is dat ook af en toe het geval, maar vaak wordt ofwel taal, ofwel het lichaam en zo ook geweld, authentieker bevonden. De verschillende opvattingen daarover die we verspreid in het oeuvre van Uphoff vinden, kunnen we lezen als een dialoog over de relatie tussen enerzijds het lichaam en geweld als exponenten van de werkelijkheid, en anderzijds taal. Ook de gedachten dat taal en lichaam één zijn, of dat we bijvoorbeeld door geweld te plegen op het lichaam een brug kunnen slaan tussen taal en werkelijkheid, maken deel uit van deze dialoog.

Dat we Uphoffs proza kunnen lezen als een dialoog, is ook in het volgende hoofdstuk van belang. Terugkerende opvattingen, verhalen of elementen binnen haar oeuvre behandelen we in HOOFDSTUK 9 in het kader van intertekstualiteit. We zullen eerst ingaan op een aantal intertekstuele verwijzingen naar andere werken, en in het bijzonder naar sprookjes. Daarna staan we stil bij enkele intertekstuele verwijzingen binnen het oeuvre van Uphoff. Tot slot groeperen we de inzichten over taal en werkelijkheid in haar proza in drie categorieën, en beschouwen we het voortdurend terugkeren van die opvattingen als een (intertekstuele) dialoog.

HOOFDSTUK 9 INTERTEKSTUALITEIT

9.1 Inleiding: over intertekstualiteit en dialoog

Het begrip ‘intertekstualiteit’ wordt vaak met postmodernisme geassocieerd. We hebben in HOOFDSTUK 2 duidelijk gemaakt dat ook reflexiviteit vooral met postmodernisme wordt verbonden, maar dat dit bijvoorbeeld volgens Hanneke Mulder ook gekoppeld kan worden aan andere literaire stromingen, zoals het realisme.¹ Het veelvuldig voorkomen van reflexieve uitspraken in literatuur hanteren we in dit onderzoek toch als een *herkenningsmiddel* om postmoderne teksten te onderscheiden. Wij menen dat intertekstualiteit ook zo’n *herkenningsmiddel* kan zijn. Vervaeck, Bertens en D’Haen, Musschoot en Brems besteden in hun pogingen om postmoderne literatuur te karakteriseren veel aandacht aan intertekstualiteit.² Zo lezen we bij Vervaeck:

De intertekstualiteit is de sluitsteen van het postmoderne universum, niet omdat ze van dat universum een sluitende en afgesloten wereld zou maken, maar omdat ze zowel op formeel als op inhoudelijk vlak zorgt voor de samenhang, de openheid en de eindeloze doorverwijzingen die zo belangrijk zijn in de postmoderne roman. (p. 172)

In dit hoofdstuk begrijpen we de intertekstuele verwijzingen in de postmoderne zin, en meer specifiek zoals Vervaeck het daarover heeft in de geciteerde passage. De aspecten ‘samenhang’ en ‘openheid’ die Vervaeck noemt, vatten we in dit onderzoek in de eerste plaats op als de samenhang en de openheid *binnen* het oeuvre van Manon Uphoff. In 9.2 staan we stil bij een aantal intertekstuele verwijzingen in haar proza. We selecteren enkel verwijzingen naar sprookjes, omdat dit volstaat om de samenhang en de openheid binnen het oeuvre van Uphoff aan te tonen. Bovendien zijn we in HOOFDSTUK 5 en 6 al uitgebreid ingegaan

¹ Hanneke Mulder, *Literatuur en reflexiviteit: een realistisch perspectief*, Leuven/Apeldoorn, Garant, 1992.

² Bart Vervaeck, *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*, Brussel/Nijmegen VUBPRESS/uitgeverij Vantilt, 1999.

Hans Bertens en Theo D’haen, *Het postmodernisme in de literatuur*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1988.

Anne-Marie Musschoot, “Postmodernisme in de Nederlandse letterkunde”, in Yves T’Sjoen en Hans Vandevoorde (red.), *Op voet van gelijkheid*, Gent, Academia Press, 1994.

Hugo Brems, *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*, Amsterdam, Bert Bakker, 2006.

op een aantal conventies van het sprookje als een literair genre en hebben we drie sprookjes van Uphoff geanalyseerd. We concentreerden ons daarbij op de relatie tussen taal en (de literaire) werkelijkheid. De verwijzingen naar sprookjes die we in dit hoofdstuk behandelen, benaderen we in het licht van de inzichten uit HOOFDSTUK 5 EN 6.

In 9.3 staan we stil bij enkele terugkerende verhalen in het proza van Manon Uphoff. Daarbij hebben we nadrukkelijk oog voor het intertekstuele karakter daarvan *binnen* Uphoffs oeuvre. In 9.4 hebben we het over de (terugkerende) beschouwingen en opvattingen over taal en werkelijkheid die we terugvinden in het proza van Uphoff. We vatten het samenspel van deze opvattingen en beschouwingen in het oeuvre van Uphoff op als een meerstemmige dialoog. We baseren ons daarvoor op de inzichten van Michail Bachtin.

We lichten kort toe hoe we deze meerstemmige dialoog kunnen begrijpen. In *Het groteske van de taal. Over het werk van Michail Bachtin*¹ lezen we het volgende:

De auteur is de vormgevende kracht die ervoor garant staat dat de tekst een zinvol geheel vormt. Maar hij is nooit de enige kracht. Zin ontstaat pas door de dialoog tussen de stemmen van auteur, personages en lezer. Die dialoog wordt door de lezer hier en nu gevoerd, op het moment dat hij het boek openslaat en de inhoud tot zich door laat dringen, en instemming of twijfel bij zich voelt opkomen. (p. 33)

De stemmen van de auteur, de personages en de lezer worden ten eerste letterlijk opgevat (klank) en ten tweede als “[...] *de verwoording van een positie binnen de menselijke communicatie.*” (p. 68) En Simons vervolgt:

Maar ook hier is de stem niet helemaal te herleiden tot de inhoud van het gezegde. De betekenis kan zich nooit helemaal losmaken van de stemmen die haar hebben opgeroepen. (p. 68)

Als we een literair werk lezen, gaan we een dialoog aan met de auteur en de personages. Elke bijdrage aan die dialoog heeft een bepaalde betekenis, die niet helemaal losgekoppeld kan worden van wie de bijdrage levert. Wij interpreteren

¹ Anton Simons, *Het groteske van de taal. Over het werk van Michail Bachtin*, Amsterdam, Sua, 1990.

dit als volgt: noch de lezer, noch de auteur, noch een personage zal zijn stem ‘verliezen’ in de meerstemmige dialoog. Iedereen die een bijdrage levert blijft tot op zeker hoogte ‘aanwezig’, en kan nooit volledig opgeslorpt worden door andere stemmen, hoe overheersend die ook zijn. Elke intertekstuele verwijzing die we in dit hoofdstuk zullen behandelen, zal dus ook nog sporen van zo’n stem dragen. Vandaar dat elke intertekstuele verwijzing, ook als de lezer deze niet als zodanig opmerkt of herkent, met een eigen stem wordt verbonden.¹ Hoe meer stemmen er een bijdrage leveren aan een dialoog, hoe ‘opener’ een tekst of zelfs een oeuvre kan zijn. Intertekstuele verwijzingen *binnen* een oeuvre, komen dan weer de samenhang van dit oeuvre ten goede.

9.2 Intertekstualiteit: Enkele verwijzingen naar sprookjes

9.2.1 Over Uphoff en verwijzingen naar sprookjes

In HOOFDSTUK 5 EN 6 (zie 5.1.1) hadden we het al over Uphoff en het sprookje. We analyseerden drie sprookjes, namelijk ‘De wond’, ‘De eenhoorn’ en ‘De toekomst is geen sprookje’. In vrijwel elk prozawerk van Manon Uphoff vinden we verwijzingen naar sprookjes. In 9.2.3 concentreren we ons op een aantal verwijzingen naar sprookjes die we opvatten als verwijzingen naar een andere literaire werkelijkheid. We zullen zien dat het niet noodzakelijk is om die verwijzingen naar sprookjes metaforisch te interpreteren.

9.2.1.1. Blauwbaard

Voor we het hebben over de andere literaire werkelijkheid die met de verwijzingen naar sprookjes wordt opgeroepen, staan we even stil bij de verwijzing naar het sprookje van *Blauwbaard*² in *Gemis*.³ We citeren eerst een

¹ Die ‘eigen’ stem kan uit verschillende stemmen bestaan. Maar deze stemmen zullen nooit volledig samenvallen met de stemmen in het werk waarin er verwezen wordt. De stemmen van het werk *waarnaar* er verwezen is, blijven altijd resoneren.

² Charles Perrault, *Sprookjes van Moeder de Gans*, 's-Gravenhage, Kruseman, 1977. De oorspronkelijke versie verscheen in 1697 en heette *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités*, met de ondertitel *Contes de ma mère l'Oye*. Dit kunnen we lezen op de volgende site: <http://coo.let.rug.nl/magazijn/archief/personen/arch_pers_p.htm>

³ Manon Uphoff, *Gemis*, Amsterdam, Podium, 1997.

belangrijke passage uit een artikel over *Gemis*, waarin Uphoff een aantal belangrijke uitspraken doet:¹

In *Gemis* komen veel sprookjesmotieven voor. Ook personages uit volks- of cultuursprookjes duiken regelmatig op. Belangrijkste is de figuur van Blauwbaard, die zijn laatste vrouw moet doden, omdat ze te nieuwsgierig was naar de gesloten ruimte. De ultieme grens wordt verkend, zoals Uphoffs hoofdpersoon Mara steeds grenzen zoekt. ‘Sprookjes hebben mijn interesse’, zegt Manon Uphoff. ‘Het zijn verhalen van alle tijden en plaatsen en laten iets zien van de menselijke drijfveren, fouten en mislukkingen. Ik probeer de sprookjes in te passen in mijn verhalen om ze opnieuw te interpreteren, en er een nieuwe versie aan toe te voegen. Hugo Claus heeft gelijk: we schrijven pas nadat we gelezen hebben. Ik ben echter niet bang dat alles al geschreven is, ik verzet me ook tegen het idee dat alles al op iedere manier geschreven zou zijn. De taal is nooit ‘op’ en iedere auteur heeft het recht een eigen, nieuwe literaire realiteit te scheppen.’²

Ten eerste wil Manon Uphoff met haar (verwijzingen naar) sprookjes iets laten zien van ‘de menselijke drijfveren, fouten en mislukkingen’. Dit doet denken aan de opvatting dat sprookjes de lezer iets over zijn innerlijk leven én over de werkelijkheid leren, zoals we in HOOFDSTUK 5 gezien hebben. Ten tweede probeert Uphoff sprookjes in te passen in haar verhalen ‘om ze opnieuw te interpreteren, en er een nieuwe versie aan toe te voegen’. Dit verbindt ze met de mening die Hugo Claus toegedaan is, namelijk dat we pas schrijven nadat we gelezen hebben. Hier zien we duidelijk de invloed van Roland Barthes. In HOOFDSTUK 3 zagen we hoe Uphoff in ‘Brief’ zélf Barthes citeert, en in dat citaat is er sprake van de schrijver die de lezer de laatste repliek moet gunnen. Als Uphoff sprookjes opnieuw interpreteert en er een nieuwe versie aan toevoegt, is zij in de eerste plaats zelf een lezer die de tekst *herschrijft*. Ze is dus zowel een lezer als een schrijver wanneer ze in haar proza verwijst naar sprookjes. Ten derde zegt Uphoff in dit interview dat ‘iedere auteur het recht’ heeft ‘een eigen, nieuwe literaire realiteit te scheppen’. Wij leiden daar uit af dat elke auteur ook bepaalde literaire werkelijkheden, zoals bijvoorbeeld die van het sprookje, mag herscheppen. Ook als die literaire werkelijkheid van een bepaald sprookje dan een nieuwe versie wordt, of: een *herschreven* versie.

¹ Als we deze uitspraken toetsen aan Uphoffs (verwijzingen naar) sprookjes, dan kunnen we stellen dat deze uitspraken verhelderend zijn om die (verwijzingen naar) sprookjes te interpreteren.

² Peter van Beek, “Niet bang dat alles al geschreven is”, *Hervormd Nederland*, 17 januari 1998.

Het sprookje van *Blauwbaard* wordt in *Gemis* herschreven én geherinterpreteerd. Er wordt voor ongeveer de duur van net geen anderhalve bladzijde een betoog gehouden om het sprookje van *Blauwbaard* vanuit een andere invalshoek te interpreteren. In tegenstelling tot in de klassieke interpretatie zijn Blauwbaards vrouwen niet nieuwsgierig, maar ‘is Blauwbaard degene die nieuwsgierig is.’:

Het leek me goed voor Helmi’s ontplooiing als ik hem zou inwijden in de wereld van de kunst en van de taal.[...]

Ik had het over Blauwbaard en de nieuwsgierigheid. Wat mij verwonderde, zei ik, en ik had dit vaker gemerkt, was dat bepaalde dingen zo gewoon werden gevonden dat niemand zich er nog over verbaasde. Zoals het feit dat in het verhaal van Blauwbaard alleen aandacht werd geschonken aan de nieuwsgierigheid van zijn laatste vrouw. [...]

‘Maar,’ zei ik, ‘waarom zou iemand die een sleutel krijgt, die *niet* gebruiken? Toen Blauwbaard zijn vrouw de sleutel gaf, hoopte, nee *wilde* hij dat ze het deurtje zou openen. Waarom zou hij anders moeite doen zijn vrouwen aan haken op te hangen, hij wil dat zijn schat zichtbaar wordt en dat ze weet dat zij de volgende kan zijn. Wat zou hij teleurgesteld zijn als ze de kamer *niet* had geopend. Dan moest hij steeds vaker op reis. Dan zou hij haar met nog meer nadruk moeten verbieden het sleuteltje te gebruiken, en ’s nachts in bed liggen zweten van de zenuwen, en waken, en bidden, en hopen. Gaat ze nou wel of niet naar binnen? Dus,’ besloot ik mijn betoog triomfantelijk, ‘is Blauwbaard degene die nieuwsgierig is.’ (p. 116-117)

9.2.1.2. *Geen happy end*

Zoals er in de sprookjes die Uphoff schrijft met de conventies van het sprookje wordt gespeeld, zo wordt er ook gespeeld met die conventies in de *verwijzingen* naar sprookjes. In de interpretatie van *Blauwbaard* in *Gemis*, worden de drijfveren van Blauwbaard gekoppeld aan nieuwsgierigheid, en dat is een omkering van de klassieke interpretatie waarin het de drijfveren van de vrouwen zijn die vooral gestuurd worden door nieuwsgierigheid.¹ Zo zullen de verwijzingen naar sprookjes in Uphoffs proza bijvoorbeeld ook niet alluderen op het voor sprookjes typische happy end, maar juist op het tegenovergestelde. Of er kan ook verwezen

¹We kunnen dit ook interpreteren vanuit een feministische invalshoek. Het cliché in de klassieke interpretatie in *Blauwbaard*, dat de vrouw nieuwsgierig is en ongehoorzaam is aan haar man, wordt dan aangevochten. Een dergelijke beschrijving van *Blauwbaard* vinden we bijvoorbeeld ook in het prentenboek *Een griezelmeisje* van Edward van de Vendel en Isabelle Vandenabeele (Edward van de Vendel en Isabelle Vandenabeele, *Een griezelmeisje*, Wielsbeke, De Eenhoorn, 2006.)

worden naar sprookjes waarin die conventie sowieso niet geldt, en waarin er dus geen happy end is. Zo lezen we bijvoorbeeld in het verhaal ‘Begeerte’:¹

Ze hield van sprookjes, maar niet die waarin alles tot een zoet einde komt. De Zeemeermin die in de golven tot schuim sterft, de Sneeuwkoninkin die het hart van een jong kind tot ijs kust en de Rode Schoentjes, waarin het meisje Karen gedwongen wordt te dansen bij het graf van haar moeder – die interesseerden haar. (p. 9-10)

We geven kort enkele mogelijke redenen aan waarom er in het proza van Uphoff vaak verwezen wordt naar sprookjes waarin er geen happy end is. Een eerste reden is dat verhalen met een ongelukkige afloop als realistischer kunnen worden beschouwd dan verhalen die stevast goed eindigen. In onze analyse van ‘De toekomst is geen sprookje’ zijn de sprookjes die de sprookjesverteller vertelt realistischer omdat ze niet goed eindigen, of omdat hij het einde niet kán vertellen, zie 6.4. Een tweede reden heeft te maken met het in vraag stellen van gangbare conventies in literaire genres, zoals dat vaak gebeurt in postmoderne werken. Een derde reden ten slotte, leiden we af uit de volgende uitspraak van de verteller in ‘Eros en Psyche’ in *Hij zegt dat ik niet dansen kan*:²

Ik ken geen kind dat niet eens met kracht een roos aan stukken kneep en de blaadjes tussen de vingers tot pulp wreef. Of joelend rondrende over een maagdelijk pak sneeuw tot alles blubberig werd. Alsof we zoeken naar een manier om de schoonheid te overheersen en aan banden te leggen, voor ze alles overneemt en ons buitensluit, of gewoonweg opsloort, zoals in mijn sprookje met een ongelukkige afloop, waar de schoonheid liefdeloos en ongenaakbaar bleef. (p. 44)

Wanneer een kind een roos stuk knijpt, of over een maagdelijk pak sneeuw rent, grijpt het in in de werkelijkheid, en ziet het onmiddellijk het resultaat van zijn ingreep. Deze derde reden sluit aan bij de eerste reden die we daarnet gegeven hebben. Als het kind de roos niet stuk zou knijpen, of niet over de sneeuw zou rennen, is de werkelijkheid ‘te mooi’ en dus niet realistisch. Daarom moeten we die schoonheid overheersen ‘voor ze alles overneemt en ons buitensluit, of gewoonweg opsloort’. Als we ingrijpen in de werkelijkheid brengen we er tezelfdertijd structuur in aan. We brengen ook in ons leven structuur aan door het

¹ Manon Uphoff, ‘Begeerte’, *Begeerte*, Amsterdam, Balans, 1995, p. 9-18.

² Manon Uphoff, ‘Eros en Psyche’, *Hij zegt dat ik niet dansen kan*, Amsterdam, Podium, 2000, p. 34-44.

in ons bewustzijn in een verhaal te gieten. Enkel als we er niet op uit zijn om dat verhaal in de richting van een happy end te sturen zal ‘de schoonheid liefdeloos en ongenaakbaar’ blijven. Vandaar misschien dat de verteller en de personages in het proza van Uphoff de voorkeur geven aan sprookjes met een slechte afloop, of zelfs de sprookjes met een goede afloop *herschrijven* totdat ze niet goed eindigen. We analyseren nu concreet een aantal verwijzingen naar sprookjes in het proza van Manon Uphoff. Deze verwijzingen verbinden we met een specifieke literaire werkelijkheid, waarbij we eerst een korte toelichting geven.

9.2.2 Literaire werkelijkheden die elkaar aanvullen

Manon Uphoff maakt in haar proza enorm veel gebruik van metaforen en vergelijkingen. In dit onderzoek zullen we ons alleen concentreren op een aantal vergelijkingen en metaforen die verwijzen naar sprookjes. Datgene waarnaar verwezen wordt komt in een gans andere context terecht, en wordt dus uit de context gerukt van de literaire werkelijkheid₁ waaruit het werd gehaald. De verwijzingen worden verbonden met zaken die normaal gezien net *niet* met sprookjes worden geassocieerd. Ze worden ingevoegd in een andere literaire werkelijkheid₂ en op hun beurt verwijzen ze binnen die literaire werkelijkheid₂ weer naar een andere literaire werkelijkheid₃. Die andere literaire werkelijkheid₃ is beslist niet dezelfde als die waaruit ze zijn gehaald omdat er fundamentele informatie ontbreekt over die literaire werkelijkheid₁. De verwijzingen krijgen door ze op te nemen in een andere literaire werkelijkheid₂ een heel eigen karakter, zodat er een afstand is tussen de verwijzingen en de literaire werkelijkheid₁ waaruit ze zijn gehaald. We verduidelijken dit met een schema:

Sprookje	Een verhaal	
Literaire werkelijkheid ₁	→	Literaire werkelijkheid ₂
[...] X [...]	verwijzing naar X	→ verwijst naar Literaire werkelijkheid ₃ : een ‘aanvullende’ werkelijkheid

‘X’ staat in dit schema voor een element in een sprookje waarnaar in een verhaal wordt verwezen. Dit kan zowel een stukje verhaal van het sprookje zijn als een gebeurtenis of toestand daarin. We geven nu een aantal concrete voorbeelden van een aantal verwijzingen naar sprookjes die naar een ‘aanvullende’ werkelijkheid

verwijzen. Dat dit meer is dan een metaforische werkelijkheid, zal snel duidelijk worden. Ook zal de term ‘aanvullende werkelijkheid’ uitgelegd worden.

9.2.2.1. ‘Verdwijnpunt’

We beginnen met een voorbeeld waarin we in de verwijzing naar een sprookje letterlijk het woord ‘(zo)als’ terugvinden. We lezen in ‘Verdwijnpunt’ in *Hij zegt dat ik niet dansen kan* het volgende:¹

Misschien is dat wel het verborgen deel, het rode hart van de verdwijning, de wens om eindelijk gezocht te worden. Zoals Kaj uit Andersens sprookje *De sneeuwkoningin* werd gezocht door Gerda (dwars door Finland en Lapland heen, reizend op de rug van een rendier. ‘Ft, ft!’ zei het in de lucht, en de hele nacht door vlamde het Noorderlicht prachtig blauw...’) (p. 149-150)

In dit prozastukje vraagt de verteller zich af : “*Wat als je nu zou verdwijnen? Zonder een spoor achter te laten, [...] niets waarmee je te herleiden bent tot een simpele plek, een naam op een kaart.*” (p. 149) In de geciteerde passage wordt de mogelijke essentie van het verdwijnen gegeven, namelijk ‘de wens om eindelijk gezocht te worden’. En daarna volgt er een vergelijking waarin er naar het sprookje *De sneeuwkoningin* wordt verwezen. In dit sprookje is Kaj verdwenen, en zijn vriendinnetje Gerda gaat op zoek naar hem. We merken hierbij op dat het dode broertje van het hoofdpersoonage Ninon in *Koudvuur*² steeds ‘Kaj-indehemel’ wordt genoemd. In deze roman wordt er echter niet naar de ‘verdwenen’ Kaj gezocht, omdat hij niet meer leeft en dus niet meer kán worden gevonden.

In ‘Verdwijnpunt’ wordt er naar een andere (literaire) werkelijkheid verwezen dan degene die prominent is in dit prozastukje. In de literaire werkelijkheid van *De Sneeuwkoningin* is er steeds hoop dat degene die gezocht wordt, gevonden zal worden. Aan iets of iemand waarnaar/naar wie wordt gezocht, wordt er vaak meer aandacht besteed dan als het/hij *niet* wordt gezocht. Of met andere woorden: als iets of iemand afwezig is, wordt het/hij voor degenen die zich bewust zijn van die afwezigheid, ‘aanwezig’ dan wanneer het/hij aanwezig zou zijn.³ Met behulp

¹ Manon Uphoff, ‘Verdwijnpunt’, *Hij zegt dat ik niet dansen kan*, Amsterdam, Podium, 2000, p. 149-152.

² Manon Uphoff, *Koudvuur*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2005.

³ Dit doet denken aan Peter Bonderans die in ‘De eenhoorn’ soms gewaarwordt dat zijn vrouw meer ‘aanwezig’ is als ze niet thuis is, zie 6.3.3.2.

van de gebeurtenissen of toestanden in de literaire werkelijkheid van het sprookje *De sneeuwkonigin* kunnen de lege plekken, datgene waar men geen verklaring voor heeft, ingevuld worden. Zo wordt er in ‘Verdwijnpunt’ de mogelijke essentie van het verdwijnen gegeven. In *Koudvuur* is dat ook het geval, met dit verschil dat Kaj-indehemel niet alleen verdwenen is, maar ook werkelijk overleden is. We gaan nu in op nog een aantal andere verwijzingen naar sprookjes in *Koudvuur*.

9.2.2.2. *Koudvuur: de werkelijkheid van het sprookje*

In *Koudvuur* begint het tweede hoofdstuk, ‘Wol’, als volgt:

IN HET BOEK is een plaatje afgedrukt van een jongen die in een lege zaal op een troon zit. Zijn zwarte, sluike haar hangt voor zijn ogen. Door de kale ramen valt het namiddaglicht naar binnen en in de verte rennen soldaten met fakkels in hun handen. De jongen draagt een fluwelen mantel, maar als je goed kijkt kan je zien dat de mantel eigenlijk een gordijn is. Zijn borst is mager en ribbelig, zijn voeten bemodderd en bedekt met een dikke laag eelt. De soldaten hadden hem een dolk in de borst gestoken omdat hij op de stoel van de koning zat. (p. 49)

Of deze passage een verwijzing is naar een bestaand sprookje, en zo ja, naar welk, zijn twee vragen waar we niet met zekerheid op kunnen antwoorden. Wij vermoeden dat er wel degelijk verwezen wordt naar een bestaand sprookje, omdat dit bij vrijwel alle andere verwijzingen naar sprookjes in het proza van Uphoff het geval is. Als er in deze passage naar een bestaand sprookje wordt verwezen, dan is dat zeker naar hetzelfde sprookje als in ‘De toekomst is geen sprookje’.¹ We hebben dit sprookje van Uphoff in 6.4. geanalyseerd, en herkennen meteen een aantal zaken uit dit sprookje. ‘De toekomst is geen sprookje’ verscheen een jaar eerder dan de roman *Koudvuur* waaruit deze passage geciteerd is.

We kunnen er dan ook vanuit gaan dat er mogelijks in de passage in *Koudvuur* verwezen wordt naar het sprookje ‘De toekomst is geen sprookje’. Of misschien kunnen we zelfs stellen dat beide verhalen naar elkaar verwijzen. In de passage in *Koudvuur* hebben we wat meer zekerheden, in die zin dat er meer realistische elementen zijn. Ten eerste is hier duidelijk waarom de soldaten een dolk in de borst van de jongen gestoken hebben, namelijk omdat hij op de stoel van de

¹ We lezen in de verantwoording van *Schaduwvlammen* dat ‘De toekomst is geen sprookje’, we citeren: “*verscheen in Toekomstdromen en andere idealen, redactie en samenstelling Stichting Winternachten, Kit Publishers 2004.*” (p. 507). *Koudvuur* verscheen in 2005, *Schaduwvlammen* in 2007.

koning zat. Ten tweede wordt er hier geen verwarring gewekt of hij nu al dan niet dood is. Hoewel er ook niet letterlijk wordt gezegd dat hij nog leeft. Ten derde is het in *Koudvuur* duidelijk dat het om een verhaal gaat, de passage begint immers met ‘IN HET BOEK is een plaatje afgedrukt...’.

We hebben in deze passage duidelijk met intertekstualiteit te maken. Er wordt verwezen naar de werkelijkheid van het sprookje, en dit is een andere literaire werkelijkheid dan degene die in *Koudvuur* prominent is. De geciteerde passage kunnen we nauwelijks opvatten als een vergelijking met een gebeurtenis in *Koudvuur*. We kunnen de passage wel verbinden met de literaire werkelijkheid die geassocieerd wordt met het dode broertje van het hoofdpersoonage, Ninon. Direct na de geciteerde passage lezen we immers: “*Het meisje is nu groter dan Kaj-indehemel. Op de houten deurlijst laat de vader haar zien waar ze hem heeft ingehaald.*” (p. 49) Ninon is geboren nádat Kaj-indehemel overleden is, dus voor haar behoort hij niet tot de werkelijkheid zoals die in haar bewustzijn leeft en gevormd wordt. Dat komt doordat hij nooit deel heeft uitgemaakt van die werkelijkheid, waarvan zij wél deel uitmaakt. Als ze aan hem denkt, denkt ze aan hem zoals iemand in een verhaal, in een andere werkelijkheid dus. Ze kent hem immers alleen maar in en door de verhalen die ze over hem heeft gehoord. Dat het dode broertje heel consequent Kaj-indehemel wordt genoemd, heeft volgens ons alles te maken met die andere werkelijkheid waarin hij geplaatst wordt door Ninon, en misschien ook door de andere personages in *Koudvuur*.

De werkelijkheid van het sprookje waarnaar er in *Koudvuur* wordt verwezen, is volgens ons méér dan een metaforische werkelijkheid waarin zaken net *alsof* in de prominente literaire werkelijkheid gebeuren, met dit verschil dat álles in het sprookje in een beeldentaal wordt gepresenteerd. Wij zijn van mening dat (de verwijzingen naar) de werkelijkheid van het sprookje in *Koudvuur* en in heel wat andere werken van Manon Uphoff, vrijwel evenwaardig bestaat naast de prominentere literaire werkelijkheid zoals daar door de personages gestalte aan wordt gegeven. Die werkelijkheid van het sprookje mag echter niet opgevat worden zoals in prototypische sprookjes waarvoor alle conventies gelden die we in HOOFDSTUK 5 hebben toegelicht. Deze conventies worden nu net vooral geschonden, en misschien is dat wel de reden waarom de verwijzingen naar de

literaire werkelijkheid van het sprookje in Uphoffs werk niet metaforisch hoeven opgevat te worden.

Volgens Bettelheim en Schuurman leren we via sprookjes iets over ons innerlijk leven en over de werkelijkheid, omdat een aantal essentiële zaken in het leven worden weerspiegeld in sprookjes. Bovendien houden sprookjes ons een ideale structuur voor van een morele en persoonlijke ontwikkeling. De taal in sprookjes is dus een symbolentaal, alles wordt gezegd met beelden, en dus ook met metaforen. Wij stellen dat de verwijzingen naar sprookjes in het proza van Uphoff juist *niet* metaforisch hoeven opgevat te worden. We zullen dit proberen aan te tonen aan de hand van nog een aantal tekstfragmenten uit *Koudvuur*.

9.2.2.3. *Koudvuur: tijd*

Het volgende tekstfragment heeft te maken met de tijd in de literaire werkelijkheid van *Koudvuur*, en in die van sprookjes:

*

Het is de tussentijd. Als in het sprookje van Rip van Winkel die fluit speelt op de heuvel bij de dwergen en die denkt dat het om een nacht gaat, maar die veertig jaar verliest. (p. 139)¹

*

Deze passage wordt in de roman van de tekst die ervoor en erna komt afgescheiden door twee sterretjes, die we in het citaat hebben overgenomen. Meestal bestaat de tekst tussen twee zulke sterretjes in *Koudvuur* uit veel meer regels dan de drie die we hier geciteerd hebben. De sterretjes in deze roman geven aan dat er een nieuwe episode in het verhaal begonnen of afgesloten wordt. Deze episode lijkt heel kort, omdat ze maar in drie regels wordt weergegeven. Toch vermoeden wij dat het hier om een langere periode in de tijd gaat. Het is volgens ons niet een periode waarin er ‘niets’ gebeurt, of waarin de tijd *lijkt* stil te staan. Het is een overgangszone tussen twee momentopnames die elk op zich een geheel vormen. Deze zone valt buiten de verhaalstructuren, in die zin dat de

¹ Voor de volledigheid geven we hier de bibliografische informatie van dit sprookje: Washington Irving, *Rip van Winkel*, Amsterdam, Wereldbibliotheek, 1957 (1819).

verteller ze niet tot een bevattelijke eenheid kan terugbrengen, tot een afgerond deel van het verhaal. Dat is hoe wij ook het begrip ‘tussentijd’ interpreteren.

Na ‘Het is de tussentijd’ volgt er een vergelijking onder de vorm van een verwijzing naar een sprookje, dus ook naar de literaire werkelijkheid van het sprookje. Anders dan deze vergelijking metaforisch te interpreteren, menen we te mogen stellen dat de tijd in de literaire werkelijkheid van *Koudvuur* even gelijkgeschakeld kan worden met die in het sprookje waarnaar wordt verwezen. De tijdsnotie in dat sprookje wordt ingevoegd in de literaire werkelijkheid van *Koudvuur*. Eerder dan van een vermenging van literaire werkelijkheden te spreken, denken we dat de ene minder prominente literaire werkelijkheid (= die van het sprookje waarnaar wordt verwezen) naast en tegelijk met de prominente literaire werkelijkheid bestaat. Wat in de ene literaire werkelijkheid niet kan, wordt aangevuld met wat in de andere wél kan. In de literaire werkelijkheid in *Koudvuur* kan een bepaalde episode niet tot een verhaaleenheid worden gebracht. Met behulp van de andere literaire werkelijkheid kan dat wel.

We citeren nu een fragment uit *Koudvuur* waarvan we denken dat we het op dezelfde manier als het vorige fragment kunnen analyseren:

Dus dat is wat ze zijn. De wachters op de toren. De soldaten rond het kampvuur.

Tijd verstrijkt. Ze zijn nog altijd even oud. (p. 148)

We citeren dit fragment net zoals in *Koudvuur*, namelijk met een witregel tussen de twee stukjes tekst. Deze passage volgt na een vrij realistisch stuk tekst, en doet daarom des te vreemder aan. ‘Dus dat is wat ze zijn. De wachters op de toren. De soldaten rond het kampvuur’ zou net zo goed uit ‘De toekomst is geen sprookje’ kunnen komen. Daar zouden we dit stukje tekst zelfs helemaal niet vreemd vinden. Dit komt doordat het lijkt thuis te horen in die literaire werkelijkheid. Na de witregel lezen we ‘Tijd verstrijkt’. Wij denken dat we die tijd kunnen opvatten als datgene wat wordt bedoeld met ‘tussentijd’. ‘Ze zijn nog altijd even oud’ is een uitspraak die klopt in de literaire werkelijkheid van het sprookje waarnaar wordt verwezen in de passage over Rip van Winkel ‘die fluit speelt op de heuvel bij de dwergen en die denkt dat het om een nacht gaat, maar die veertig jaar

verliest.’ In de literaire werkelijkheid die prominent is in *Koudvuur*, klopt deze uitspraak eigenlijk niet, ze is vreemd voor de lezer die deze uitspraak kadert binnen die prominente literaire werkelijkheid. Ter verduidelijking voegen we hier nog hetzelfde schema toe als op p. 202 dat we aanvullen met een concrete toepassing:

Sprookje: ‘Rip van Winkel’	Een verhaal: <i>Koudvuur</i>	
Literaire werkelijkheid ₁ →	Literaire werkelijkheid ₂	
X= ‘over tijd’	verwijzing naar X	→ verwijst naar Literaire
	= ‘over tijd’	werkelijkheid ₃ :
		een ‘aanvullende’ werkelijkheid

9. 3. Intertekstualiteit binnen het oeuvre van Manon Uphoff: terugkerende verhalen

In het proza van Manon Uphoff vinden we heel wat intertekstuele verwijzingen *binnen* haar oeuvre. Dit gaat van in letterlijke bewoordingen terugkerende verhalen of stukjes van een verhaal, over bewerkingen daarvan tot een echt *herschrijven* van die (stukjes) verhalen. Ook worden die (stukjes van) verhalen vaak ingevoegd in een gans ander verhaal met een eigen literaire werkelijkheid. We vergelijken drie teksten waarin (stukjes van) dezelfde verhalen aan bod komen, al dan niet letterlijk of *herschreven*. Deze teksten zijn ‘Brief over de verleiding en een hond, aan Vicomte de Valmont’¹, ‘Narcysse’² en ‘Lied van een hoer, mijmering op de kloot’.³ De analyse van deze teksten zal volstaan om aan te tonen hoe Manon Uphoff binnen haar oeuvre speelt met sommige (terugkerende) verhalen en delen van verhalen. We behandelen eerst een aantal gelijkenissen tussen de drie teksten, om daarna stil te staan bij enkele verschillen. Vervolgens sommen we voor de volledigheid nog meer gelijkenissen en verschillen op,

¹ Manon Uphoff, ‘Brief over de verleiding en een hond, aan Vicomte de Valmont’, *De Revisor*, jg. 30, nr.1, 2003, p. 62-66.

² Manon Uphoff, ‘Narcysse’, ‘Bekentenissen’, *Schaduwvlammen. Alle verhalen tot vandaag*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2007, p. 406-434. Dit verhaal verscheen al eerder in 2006, zo lezen we in de verantwoording van *Schaduwvlammen*: “*De verhalenbundel Bekentenissen verscheen al in 2006 als Rotterdams Leescadeau bij Uitgeverij Aristos.*” (p. 507)

³ Manon Uphoff, ‘Lied van een hoer, mijmering op de kloot’, ‘Miniatuurtjes’, *De Revisor*, 2005, nr. 6, p. 31-34, p. 32-33.

zonder daar verder op in te gaan. Uiteraard zouden we nog heel wat andere terugkerende elementen of (stukjes) van verhalen in deze teksten én in het oeuvre van Uphoff kunnen noemen en toelichten, maar dit ligt niet binnen het bestek van dit onderzoek.¹

9.3.1. Een vergelijking

9.3.1.1. *Gelijkenissen*

Voor de eigenlijke brief in ‘Brief over de verleiding en een hond, aan Vicomte de Valmont’ begint, lezen we: “(*Inleiding: Vicomte de Valmont, mijn vader, was een berucht en gevierd verleider, over wie Choderlos de Laclos geschreven heeft in Les Liaisons Dangereuses*)”². (p. 62) Dit is duidelijk gericht aan de lezer, in tegenstelling tot hetgeen wat volgt, want de tekst is opgevat als een brief aan Vicomte de Valmont. Direct na de inleiding lezen we dan ook de aanspreking “Vicomte de Valmont,” (p. 62). Ook in de brief blijft zij hem aanspreken, bijvoorbeeld: “Vicomte, u bent al jaren dood, maar ik leef nog en ben warm, en zelfs niet onbemind. Dus is het misschien vreemd dat ik u deze brief schrijf” (p. 62). Dit gaat zo nog een heel tijdje door, totdat de briefschrijver zegt: “Vicomte. Ik geef u nu het verhaal van mijn kleine geschiedenis.” (p. 62) Daarna blijft ze hem nog even aanspreken met ‘u’, zolang ze het over hem en haar moeder heeft. Maar daarna, als ze begint te vertellen hoe ze een courtisane werd, spreekt ze hem bijna één bladzijde lang niet aan, tot ze zegt:

¹ Een vergelijkende studie van de terugkerende (stukjes van) verhalen in het oeuvre van Uphoff, zou ons heel wat inzicht kunnen bijbrengen in haar literaire universum. Bovendien kunnen we ook spreken van dialogen tussen de verschillende varianten van overkoepelende verhalen.

² In *Les Liaisons Dangereuses* lezen we brieven die Vicomte de Valmont en markiezin De Merteuil naar elkaar schrijven, én naar hun ‘slachtoffers’. Voor meer informatie, zie <<http://www.parool.nl/verbodenboeken/rec/boek-2.html>>. De referenties van het boek in Nederlandse vertaling zijn: Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses*, Amsterdam, De arbeiderspers, 2002 (1782).

We voegen er nog aan toe dat er aan het begin van ‘Brief over de verleiding en een hond, aan Vicomte de Valmont’ niet alleen letterlijk wordt verwezen naar het boek van Laclos, maar dat ook de hele tekst één grote verwijzing naar die roman is. Aangezien we het hier hebben over intertekstualiteit binnen het oeuvre van Uphoff gaan we hier niet verder op in. We willen er wel nog op wijzen dat een onderzoek naar de verwijzingen van Uphoff naar onder andere dit boek, en een grondige vergelijking tussen de teksten van Uphoff en de teksten waar ze naar verwijst bijzonder interessant zou zijn. Zo kunnen we immers zien hoe en waar Uphoff haar eigen accenten legt en hoe ze passages herschrijft. Dit onderzoek zou ons belangrijke inzichten kunnen opleveren in de poëtica van Manon Uphoff én meer algemeen: in het proces en de betekenis van het herschrijven van teksten.

Maar het werd onmogelijk zo kind te blijven, Vicomte. De huid wordt onvermijdelijk schraler, de trekken valer. Het lichaam raakt vermoeid. Op een dag komt het op intellect, vaardigheid en techniek aan. ‘Als ik je zeg hoe men als hoer bemint, hoor mij dan aan met vlijt en trek geen smoel, want ik vervang allang door kunstgevoel, wat jij voorlopig in je jeugd nog vindt’ heeft Bertold Brecht niet voor niets gezegd. ‘Met luiheid schiet je overal tekort...’ een raadgeving die ik altijd erg ter harte heb genomen. (p. 64) [Mijn onderstreping, LvA]

In ‘Narcysse’ lezen we een passage die erg lijkt op de passage uit ‘Brief over de verleiding en een hond, aan Vicomte de Valmont’ die we zonet geciteerd hebben:

Maar het was onmogelijk kind te blijven.
De huid wordt onvermijdelijk schraler, het lichaam raakt vermoeid. De trekken worden grover, verveling treedt op. Op een dag komt het op intellect, vaardigheid en techniek aan.
‘Als ik je zeg hoe men als hoer bemint, hoor mij dan aan met vlijt en trek geen smoel, want ik vervang allang door kunstgevoel, wat jij voorlopig in je jeugd nog vindt’ heeft een dichter die het kan weten niet voor niets gezegd. Nee, met luiheid schiet je overal tekort. (p. 413) [Mijn onderstreping, LvA]

De zinnen die in de passages verschillend zijn, hebben we onderstreept. Toch gaat het hier niet om fundamentele verschillen, maar wel om een andere formulering (bijvoorbeeld op het gebied van interpunctie) of woordkeuze (bijvoorbeeld ‘grover’ in de plaats van ‘valer’). Verder wordt Bertold Brecht in ‘Narcysse’ niet vernoemd, maar is er sprake van ‘een dichter die het kan weten’. Ook staat de opmerking over luiheid in deze passage niet tussen aanhalingstekens en is ze anders geformuleerd. Bovendien is er hier sprake van verveling, en in ‘Brief over de verleiding en een hond, aan Vicomte de Valmont’ niet.

Na deze passage in ‘Narcysse’ volgt er een tekst die we slechts lichtjes gewijzigd ook terugvinden in één van de ‘Miniatuurtjes’ die gepubliceerd zijn in *De Revisor*, namelijk ‘Lied van een hoer, mijmering op de kloot’.¹ De opvallendste wijziging is dat de tekst in ‘Narcysse’ in de tegenwoordige tijd is geschreven, terwijl dat in ‘Lied van een hoer, mijmering op de kloot’ in de verleden tijd is. De andere verschillen hebben vooral te maken met de interpunctie en met het weglaten of toevoegen van een aantal woorden. We geven hiervan nog één voorbeeld.

¹ In de voorstelling van Uphoffs proza in HOOFDSTUK 1 hebben we dit miniatuurtje gekarakteriseerd als ‘een beschrijving van allerlei variaties van mannelijke geslachtsdelen’, zie 1.9. Manon Uphoff, ‘Miniatuurtjes’, in *De Revisor*, jg. 32, nr. 6, 2005, p 31-34, p. 32-33.

Na dit stukje tekst in ‘Narcysse’, lezen we de volgende passage:

Het is al lang geleden dat ik mij voor het eerst voor iemand heb ontkleed. Wat ik heb ontdekt, starend naar de naaktheid van mannen, is dat zij denken de enigen te zijn die kijken en werkelijk kunnen waarnemen. Goed, lang geleden, zei ik. Nooit vergeet ik de blik die toen op mij geworpen werd: verveeld!

Het was een man die veel gewend was en al veel had gezien. Een politicus, een diplomaat. Het was zijn achteloze, in lome handelingen omgezette verveling, die nauwelijks te voelen dikke vingertopjes op mijn huid, die me tarte, en dat was het moment waarop bij mij de diepe wens groeide om niet te vervelen.

Niemand.

Nooit (p. 415)

Vergelijken we dit met de volgende passage uit ‘Brief over de verleiding en een hond, aan Vicomte de Valmont’:

Heel lang geleden heb ik mij voor het eerst voor iemand ontkleed. Ik vergeet nooit de blik die er toen op mij werd geworpen: als die van een heer aan een dis vol zorgvuldig klaargemaakte maaltijden. Maar de verveling, de verveling! Het was zijn achteloze, in lome handelingen opgezette verveling, die nauwelijks te voelen dikke vingertopjes op mijn huid, die me tarte en prikkelde. Dat was het moment waarop mijn eigen hartstocht verknoopt geraakte met de diepe wens ~~niet te vervelen~~, niemand niet, nooit. (p. 64)

9.3.1.2. *Verschillen*

We kunnen nog zo een tijdje doorgaan met passages uit ‘Narcysse’ en ‘Brief over de verleiding en een hond, aan Vicomte de Valmont’ te vergelijken, maar wij gaan ervan uit dat het duidelijk is hoezeer we in deze verhalen gelijkaardige elementen en soms zelfs (bijna) dezelfde stukjes tekst terugvinden. We staan nu nog even stil bij een aantal belangrijke *verschillen* tussen deze twee teksten. We vertrekken daarvoor van twee passages uit respectievelijk ‘Brief over de verleiding en een hond, aan Vicomte de Valmont’ en ‘Narcysse’:

Vicomte, de geeuw van uw gelijken heeft zoveel in gang gezet. Ik leerde hun en mijn tijd te doden en te vullen met het vertellen van verhalen. De afloop hoorden ze pas na betaling. (p. 64-65)

Mijn arts, mijn luisterend oor. Geneesheer, wonderdokter. Ik leerde hun en mijn tijd te doden op alle mogelijke manieren. Ook met het vertellen van verhalen. De afloop liet ik hun pas horen na betaling. (p. 415)

Na beide passages volgt er telkens weer een bijna identiek stuk tekst. Maar we hebben het hier nu over een belangrijk verschil: in de eerste passage wordt Vicomte de Valmont aangesproken, maar dan in briefvorm. In de tweede passage praat het hoofdpersonage tegen haar arts die bij haar op huisbezoek is. Aangezien de twee hoofdpersonages zich naar iemand anders richten, vertellen ze het inhoudelijk bijna identieke verhaal op een andere manier. We zouden kunnen zeggen dat het hoofdpersonage in de twee verhalen één en dezelfde figuur is. Dan vullen die twee verhalen elkaar aan, vormen ze bijna een tweeluik zonder dat dit in één van de twee verhalen letterlijk wordt aangegeven. We kunnen het ene verhaal ook interpreteren als een herschrijving van het andere verhaal.

Tot slot vergelijken we nog kort het einde van ‘Brief over de verleiding en een hond, aan Vicomte de Valmont’ en ‘Narcysse’. In de beide verhalen wordt er naar het einde toe een verhaal verteld over een jongen die graag een hond wilde, maar omdat zijn ouders te arm waren om er één te kopen, kreeg hij een rat. In ‘Brief over de verleiding en een hond, aan Vicomte de Valmont’ is deze jongen iemand die, zo zegt het hoofdpersonage “[...] *bij ons aan de overkant van de straat woonde [...]*”. (p. 66) In ‘Narcysse’ daarentegen is deze jongen de vader van haar zoon. Als zij vroeg om haar een verhaal te vertellen, vertelde hij over hoe hij, toen hij klein was, graag een hondje wou, maar dat zijn ouders arm waren en hem daarom een rat gaven. Het verhaal over de jongen en de rat is in ‘Brief over de verleiding en een hond, aan Vicomte de Valmont’ en ‘Narcysse’ niet helemaal hetzelfde. Wel is de clou dezelfde, namelijk dat de jongen gelooft dat de rat een hond is omdat hij hem zijn pantoffels brengt, zindelijk is en hem troost als hij ongerust is. In ‘Brief over de verleiding en een hond, aan Vicomte de Valmont’ eindigt het verhaal als volgt:

Daarna kregen mijn stiefouders een woordenwisseling over de beroerde hygiëne in onze straat, en ben ik weer weggegaan.

Een van uw dochters,
Faldagonde (p. 66)

Het hoofdpersonage had immers aan haar stiefouders gevraagd hoe het de jongen met de rat was vergaan, maar al gauw begonnen haar stiefouders over de hygiëne in de straat. Dan zien we plots dat we aan het einde van de brief gekomen zijn, en

vrij abrupt is het verhaal gedaan. In ‘Narcysse’ is het verhaal nog niet gedaan nadat er over de jongen met de rat werd verteld. De vrouw vraagt aan het einde van ‘Narcysse’ aan de arts die bij haar op bezoek is om iemand een brief te geven:

Mocht zich ooit een man in uw praktijk vervoegen met een dikke moedervlek aan de binnenkant van zijn linkerdij, een kleine verhoging, een teder stempeltje, met wat voor vraag of klacht dan ook, geef hem dan deze brief waarin ik heb opgeschreven wat ik u allemaal verteld heb.

Komt hij nooit, dan is het voldoende te weten dat ik hem toch heb geschreven.
(p. 420)

Is dit de brief die we in ‘Brief over de verleiding en een hond, aan Vicomte de Valmont’ kunnen lezen? Of is de brief gericht aan de vader van haar zoon, of aan haar zoon zelf? We weten het niet. Het is vermoedelijk aan de lezer om, indien hij dat wenst, ‘Brief over de verleiding en een hond, aan Vicomte de Valmont’ en ‘Narcysse’ te lezen als twee verhalen die elkaar mogelijk aanvullen, of als twee *herschrijvingen* van eenzelfde verhaal. Ook is ‘Brief over de verleiding en een hond, aan Vicomte de Valmont’ misschien een *herschreven* verhaal van ‘Narcysse’, of omgekeerd. We geven nog even de slotpassage van ‘Narcysse’ mee:

Er zijn verhalen die ik zou kunnen vertellen en die ik nog niet verteld heb. Er zijn zoveel mensen die me dingen hebben toevertrouwd.

Vaak droom ik al wakend van de mensen die mijn leven bevolkten en die er nu uit verdwenen zijn, en ik zie ze beter dan toen ze nog bij me waren. Soms zijn ze in mijn slaap aanwezig. (p. 420)

Het is duidelijk dat het hoofdpersonage in dit verhaal een *vertelster* is. Ze zegt dat er nog verhalen zijn die ze zou kunnen vertellen. Misschien lezen we die, of delen daarvan, in ‘Brief over de verleiding en een hond, aan Vicomte de Valmont’, ‘Lied van een hoer, mijmering op de kloot’, of in ander werk van Manon Uphoff. Sommige uitspraken in een werk kunnen we beter begrijpen als we ze verbinden met gelijkaardige uitspraken in andere teksten van Uphoff. Hiervan geven we drie voorbeelden. Een eerste voorbeeld heeft te maken met personages die vinden dat sommige mensen meer *aanwezig* zijn als ze juist *afwezig* zijn. Zoals de vrouw in ‘Narcysse’ de mensen beter ziet dan toe ze nog bij haar waren, denkt Peter Bonderans in ‘De eenhoorn’ ook dat zijn vrouw soms *aanweziger* is als ze niet thuis is, zie 6.3.3.2. Ook in ‘Verdwijnpunt’ worden we geconfronteerd met een

gelijkaardige redenering, zie 9.2.2.1. Ten tweede kunnen we ook de twee passages die we op p. 211 geciteerd hebben, koppelen aan een gedachte van Arinde in *De bastaard*, namelijk:

Hij gedroeg zich als een aandachtige, rustige minnaar, maar in zijn aandacht had ook wat achteloos en beledigends gezeten, alsof die zich elk moment met dezelfde intensiteit op iets anders kon richten.¹

Dat de vrouwen in ‘Brief over de verleiding en een hond, aan Vicomte de Valmont’ en ‘Narcysse’ niet willen vervelen, wil ook zeggen dat ze niet willen dat de aandacht van de mannen ‘zich elk moment met dezelfde intensiteit op iets anders kon richten’. Ten derde kunnen we het gegeven dat de vrouwen courtesanes waren of zijn, verbinden met de gedachten die de courtesane heeft in ‘De toekomst is geen sprookje’ (zie 6.4) en met datgene wat de meisjes in *Gemis*, *Koudvuur* en het eerste deel van *Begeerte* denken over courtesanes.²

9.3.1.3. Nog meer gelijkenissen en verschillen

In ‘Brief over de verleiding en een hond, aan Vicomte de Valmont’ en ‘Narcysse’ vinden we nog een aantal verhalen en verhaalelementen die gelijkaardig zijn, zoals bijvoorbeeld het verhaal waarin de vertelster droomt dat ze haar zoon opsluit om hem te beschermen. De zoon is als jongvolwassene weggegaan. In ‘Brief over de verleiding en een hond, aan Vicomte de Valmont’ lezen we hoe de vertelster hoort van sommigen “*Dat hij in kroegen en cafés de vingertoppen van eenzamen kust*”. (p. 66) Deze zin lezen we ook in het verhaal ‘Thomas’,³ waarin een jongen eveneens verdwenen is. In dit laatste verhaal vinden we dan weer heel wat gelijkenissen en herschrijvingen terug van delen van een aantal verhalen in *De bastaard*. Zo knippen zowel het personage Thomas in ‘Thomas’ als het gelijknamige personage in *De bastaard* respectievelijk een vis en een vogeltje dood, en zijn ze ontroostbaar als het diertje niet op hun bevel weer tot leven komt.

¹ Manon Uphoff, *De bastaard*, Amsterdam, Podium, 2004, p. 41.

² In ‘De toekomst is geen sprookje’ denkt een vrouw terug aan de tijd toen ze nog ‘een gewilde courtesane was’, zie 6.2. In het eerste deel van *Begeerte*, en in de romans *Gemis* en *Koudvuur* verbinden de jonge meisjes het zijn van een courtesane volgens ons onder andere met macht hebben over anderen. In *Gemis* lezen we bijvoorbeeld dat Mara het volgende zegt: “*Ik zei dat de geschiedenis uitwees dat hoeren en courtesanes [...] het meest bereiken.*” (p. 51) En daarna stelt Mara zich voor “[...] hoe ik later, als ik meer moed zou hebben, de kreukelige briefjes zou beetpakken en achteloos in een met parels bestikt tasje zou laten glijden.” (p. 51)

³ Manon Uphoff, ‘Thomas’, *Schaduwvlammen. Alle verhalen tot vandaag*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2007, p. 451-459.

Ook in ‘Zwarte schetsjes’ lezen we iets gelijkaardigs, de verteller heeft namelijk ook een vogel vermoord.

De verhalen of stukjes van verhalen in het proza van Uphoff lijken steeds naar elkaar te verwijzen, de ene keer door (bijna) letterlijk dezelfde passages in verschillende werken op te nemen, de andere keer door bepaalde allusies of verborgen woordspelingen en details in de tekst(en) te verwerken. Fragmenten uit verschillende werken lijken soms meer bij elkaar te horen dan bij de tekst waarin ze staan. De lezer die dit niet meteen doorheeft, of die maar één of enkele werk(en) van Uphoff gelezen heeft, mist ‘het verhaal’ dat gevormd wordt met die stukjes tekst. Dit verhaal is al net zo gefragmenteerd als de werken en prozastukken van Uphoff, er zijn heel wat lege plekken. De lezer kan deze invullen, zo hij wil. Hij kan ook de verhalen reconstrueren waarvan we verspreid over het proza van Uphoff stukjes vinden.¹ Dit geldt ook voor het ‘verhaal’² over de relatie tussen taal en werkelijkheid, dat we menen te kunnen (re)construeren aan de hand van allerlei flarden van dit verhaal, zinspelingen en verwijzingen die we in het oeuvre van Uphoff vinden.

9.4 Taal en werkelijkheid in het oeuvre van Manon Uphoff

9.4.1 De relatie tussen taal en werkelijkheid: een verhaal

De meest voor de hand liggende manier om het verhaal over de relatie tussen taal en werkelijkheid dat Uphoff tot hiertoe geschreven heeft, te (re)construeren, is alle stukjes en beetjes daarvan die we verspreid over haar oeuvre vinden te verzamelen. Die zouden we dan sorteren en omsmeden tot een coherent verhaal

¹ Een voorbeeld van zo’n te reconstrueren verhaal is bijvoorbeeld ‘het verhaal van de ouders’. Daarvan vinden we heel wat (stukjes van) verhalen of elementen verspreid over onder andere de romans *Gemis* en *Koudvuur* en een aantal verhalen in *Begeerte*, *De fluwelen machine* en in de verhalen ‘Grob’ en ‘Twee meisje’ in *Schaduwwlammen*. Het gaat hier telkens om een man en een vrouw die beiden al een huwelijk achter de rug hebben en daaruit al volwassen kinderen hebben. Samen hebben ze nog een aantal jongere kinderen, waaronder steeds de verteller of een hoofdpersoon. Het verhaal van hun bijzondere relatie, gekenmerkt door het spel van aantrekken en afstoten, kunnen we (deels) reconstrueren aan de hand van de verwijzingen daarnaar en de fragmenten daarvan in heel wat werken en verhalen van Manon Uphoff.

² Het spreekt voor zich dat dit verhaal helemaal geen afgeronde eenheid is, maar integendeel heel fluïde is. Bovendien kunnen we net zo goed spreken van meerdere verhalen.

waarin alle episodes elkaar mooi opvolgen. Dit is echter onmogelijk om verschillende redenen, waarvan we er hier drie noemen. Ten eerste zal dit verhaal bij elk nieuw prozastuk dat van Uphoff verschijnt moeten herschreven worden, omdat het verhaal van de relatie tussen taal en werkelijkheid niet volgens dezelfde chronologie verloopt als die waarin de stukjes daarvan in haar proza verschijnen. Ten tweede is dit verhaal op zich nooit helemaal af, en is het zelfs onderhevig aan een voortdurende noodzaak *herschreven* te worden, omdat er anders verstarring optreedt. Bij verstarring is het verhaal immers veel minder waarachtig en dus niet realistisch. Voor deze gedachte steunen we op de opvattingen van Sybren Polet dat de werkelijkheid en de mens daarin, en zo ook de literaire werkelijkheid in een verhaal, voortdurend onderhevig is aan verandering. Ten derde is het een taak die voor lezers en onderzoekers onbegonnen werk is, omdat zo'n verhaal eigenlijk niet bestaat, of alleen bestaat als een project dat nooit af zal zijn en waarvan de inhoud voortdurend verandert.

We hebben in dit onderzoek uitgebreid stilgestaan bij een aantal delen van het grote verhaal over de relatie tussen taal en werkelijkheid zoals dat in Uphoffs oeuvre volgens ons prominent aanwezig is. Die prominente aanwezigheid manifesteert zich vooral onder de vorm van letterlijke uitspraken over taal en/of werkelijkheid door de vertellers en de personages. We kunnen deze uitspraken reflexief noemen, en ze verbinden met een aantal literaire genres. Op die manier is het verhaal over de relatie tussen taal en werkelijkheid in het proza van Uphoff ook deel van een nog veel groter en omvattender verhaal. Zo kunnen we het verhaal in Uphoffs oeuvre kaderen binnen het postmodernisme en het realisme zoals we die twee stromingen in HOOFDSTUK 2 hebben afgebakend. Ook kunnen we dit verhaal lezen als een deelname aan het taalfilosofisch debat waarin de relatie tussen taal en werkelijkheid onderzocht wordt.

We delen de beschouwingen en opvattingen in Uphoffs verhaal over de relatie tussen taal en werkelijkheid in in drie categorieën. Die drie categorieën geven we vrij schematisch weer, en we zijn ons bewust van het reducerende karakter van deze aanpak. Uiteraard zou elke manier waarop we dit doen, reducerend werken, maar vanwege de helderheid die we hier willen bewaren menen wij dat het geoorloofd is om een sterk vereenvoudigde voorstelling te geven. We vertrekken

telkens van een stelling onder de vorm van een frase uit Uphoffs proza. In de eerste twee stellingen en de korte toelichting daarbij, die we behandelen onder 1A. en 1B., ligt de klemtoon op hetgeen we in het vierde hoofdstuk de talige pool hebben genoemd. In de derde en de vierde stelling leggen we onder 2A. en 2B. de nadruk op de werkelijkheidspool. Bij deze twee stellingen zullen we wat langer stilstaan dan bij de twee vorige, omdat het noodzakelijk zal blijken ze te verduidelijken aan de hand van een aantal concrete tekstvoorbeelden. In de laatste stelling proberen we de vier voorgaande stellingen te verzoenen.

9.4.2 De talige pool (1) versus de werkelijkheidspool (2)

STELLING 1 A. “DE WOORDEN BRENGEN DE DINGEN VOORT ”: TAAL → WERKELIJKHEID

In *Koudvuur* lezen we de volgende passage:

Sasja is beneden. Ninon bladert door De Sade en Gogol en springt van scène naar scène. Mannen in fluwelen broeken met roze linten en met split aan de achterkant laten zich in hun achterste naaien, daar vliegt Baba Jaga rond in haar hut, zwaait de duivel met een zak waarin de koster zit, lopen dorpen leeg op de avonden bij Dinanka, en ze houdt van, ze houdt van, ze houdt van de taal, de manier waarop de taal de woorden, de woorden de dingen voortbrengen. Maar ze houdt vooral van Sasja en ze wacht tot Sasja weer naar binnen zal stormen. (p. 147-148) [Mijn onderstreping, LvA]

Dat de woorden de dingen voortbrengen, impliceert dat *hoe* we de werkelijkheid ervaren eerst en vooral gestuurd wordt door taal. De taal is dan ook superieur aan de werkelijkheid.

STELLING 1 B. “HET MESSCHERPE WOORD ”: DE TAAL IS SUPERIEUR

In *Gemis* lezen we de volgende passage:

Lang geleden geloofden mensen dat man en vrouw de twee dolende helften waren van een enkel schitterend wezen. Maar ik voelde mij kartelig en gerafeld. Ik zocht de eenvoud. Het stralende wit. Het messcherpe woord. Waarom leek de veelgeprezen nuchterheid van mijn moeder mij zo vaak op de hoge hoed van een mislukte goochelaar? Kijkend naar Helmi kon ik mij niet voorstellen dat wij samen ooit *meer* zouden kunnen zijn dan de simpele som der delen. (p. 111) [Mijn onderstreping, LvA]

Het messcherpe woord brengt niet alleen orde in de als chaotisch ervaren werkelijkheid, maar is ook superieur aan die werkelijkheid én waarachtiger dan die werkelijkheid.

STELLING 2 A. ER BESTAAT “INZICHT” DAT “ZICH NIET IN TAAL LAAT OMZETTEN”:

WERKELIJKHEID → TAAL

In ‘Woord & daad’ uit *Hij zegt dat ik niet dansen kan*¹ lezen we hoe een jongen en zijn vrienden een vreemd spelletjes spelen: wanneer er een trein afkomt springen ze op de rails en duiken pas weg als de trein hen bijna raakt. Eén jongen wacht “[...] *zo lang mogelijk, tot hij, vlak... vlak voor de trein hem raakt, eindelijk - net op tijd- opzij springt.*” (p. 25) De jongen verwerft daarmee een inzicht ‘dat zich niet in taal laat omzetten’:

Ze begrijpen dat het inzicht dat de-jongen-die-de-sprong-waagde heeft opgedaan, van een soort is dat zich niet in taal laat omzetten. Die bedremmenden zijn degenen die het al weten en geaccepteerd hebben: wat waar is, is nog geen wet. Ieder woord kan gebroken worden. We leven in gespletenheid. (p. 26) [Mijn onderstreping, LvA]

De bedremmelde jongens die niet durven wat ‘de-jongen-die-de-sprong-waagde’ wel durft, zien wel iets anders in. De waaghals zet een gedachte in woorden, namelijk dat hij gaat wegduiken net voor de trein hem raakt, om in daden. Die woorden zijn waar voor hem, dus denkt hij dat ze ook wet zijn. Hij meent dus steeds net op tijd opzij te kunnen springen. Maar ‘ieder woord kan gebroken worden’, en zo ook kan zijn gedachte in woorden op een dag niet meer overeenkomen met de gebeurtenissen in de werkelijkheid. De ‘bedremmenden’ weten dat de werkelijkheid omvattender is dan de gedachten in woorden, en dan voorstellingen van die werkelijkheid in woorden. Of zoals we in dezelfde bundel in het stuk ‘De poëzie van de kleine kwaal’² lezen: “*De werkelijkheid breekt door de taal.*” (p. 53).

¹ Manon Uphoff, ‘Woord & daad’, *Hij zegt dat ik niet dansen kan*, Amsterdam, Podium, 2000, p. 22-33.

² Manon Uphoff, ‘De poëzie van de kleine kwaal’, *Hij zegt dat ik niet dansen kan*, Amsterdam, Podium, 2000, p. 45-55.

De structuur en de wetmatigheden die de taal de werkelijkheid oplegt, zijn slechts illusoir, en ‘we leven in gespletenheid’. Het inzicht dat ‘de-jongen-die-de-sprong-waagde’ opdoet, is dat zijn gedachten in woorden over de werkelijkheid sterker zijn dan de werkelijkheid zelf. Maar tegelijkertijd is dit inzicht van een soort ‘dat zich niet in taal laat omzetten’. Dat komt doordat de werkelijkheid omvattender is dan de taal en de woorden slechts in het bewustzijn van de jongen sterker zijn dan de werkelijkheid. Zijn inzichten laten zich slechts in taal omzetten in zijn bewustzijn, maar niet in de werkelijkheid. Dit zal dan ook noodlottig worden voor hem:

En de jongen die opzijdook? Een kloof scheidt hem van de rest van het groepje. Om te weten te komen wat zij weten, zal hij zijn waaghalzerij moeten blijven voortzetten, blijven voortzetten, moeten blijven voortzetten... en dan zal de trein hem op een dag verpletteren. (p. 26)

STELLING 2 B. “DE ONVOORSPELBAARHEID EN GRILLIGHEID VAN HET WERKELIJKE LEVEN”: DE WERKELIJKHEID IS SUPERIEUR

Dat de werkelijkheid superieur is aan de taal, werd al duidelijk aan de hand van de passages waarmee we hebben aangetoond dat de werkelijkheid voorafgaat aan de taal. Die werkelijkheid is gespleten, maar toch is ze omvattender dan de taal. Ze is onvoorspelbaar en grillig tegenover het structurerende van de taal. De structuren die met en in taal worden aangebracht, verschaffen ons slechts schijnbaar inzicht in de werkelijkheid. De werkelijkheid zal immers altijd ‘door de taal breken’. Toch blijft de mens zich bedienen van de taal, omdat mensen nood hebben aan orde, voorspelbaarheid en eenvoud. In het verhaal ‘De keuken’¹ heeft een man ooit letterlijk zijn hand in het vuur gestoken voor zijn meisje. Als de souschef van de keuken waar hij werkt hem vraagt hoe het komt dat zijn hand verbrand is, antwoordt hij dat hij een ongeval met vuurwerk heeft gehad:

Hij twijfelde niet aan mijn verhaal, want mensen geloven de koele versie, waarin de feiten herordend of zelfs totaal verzonnen zijn en een zekere eenvoud uitstralen, eerder dan die waarin de gebeurtenissen de onvoorspelbaarheid en grilligheid van het werkelijke leven ademen. (p. 42) [Mijn onderstropping, LvA]

¹ Manon Uphoff, ‘De keuken’, *De fluwelen machine*, Amsterdam, Balans, 1998, p. 37-54.

9.4.3 Tussen de talige pool en de werkelijkheidspool (3)

STELLING 3. “*HET MOMENT DAT TAAL ZICH HECHT AAN IETS, ERMEE SAMENSMELT*”: EEN CONTINUÛM TUSSEN TAAL EN WERKELIJKHEID.

In HOOFDSTUK 3 hadden we het in 3.4.3 over het *zoeken* van de schrijver en de lezer. Dat waarnaar gezocht wordt hoeft niet noodzakelijk gevonden te worden, van belang is dat we blijven *proberen* om inzicht te verwerven in de werkelijkheid om er zo ook zin aan te geven. Datgene waar we naar zoeken, wordt vaak in het continuüm tussen taal en werkelijkheid ofwel vooral aan de zijde van de talige pool gezocht, ofwel aan de zijde van de werkelijkheidspool. Door taal superieur te achten aan de werkelijkheid, óf omgekeerd, geraken we misschien op een dwaalspoor. We kunnen ook proberen een overzicht te krijgen van de gedachten en beschouwingen die met elke afzonderlijke pool geassocieerd worden, maar die toch nooit uitsluitend met de ene of de andere pool verbonden kunnen worden. Dan zijn we er ons misschien van bewust dat op het eerste gezicht tegengestelde beschouwingen deel uitmaken van eenzelfde continuüm tussen taal en werkelijkheid. Verschillende opvattingen vullen elkaar dan aan.

In de werkelijkheid gaan we op microniveau op zoek naar die eenheid tussen taal en werkelijk. Of we vinden wat we zoeken doet er minder toe. Uit het feit dat we zoeken, blijkt dat we geloof hechten aan de gedachte dat er een continuüm is tussen taal en werkelijkheid, en daar waar de twee elkaar raken, daar zijn we naar op zoek. Op die raakvlakken vangen we een glimp op van het authentieke. Om deze redenering kracht bij te zetten citeren we nogmaals een passage die al in 3.4.3 geciteerd werd:

Veel dierbaarder dan het antwoord op of de speurtocht naar de vraag wat ik bedoel is me mijn eigen zoektocht in de duisternis, op zoek naar iets dat er is, maar dat zich nog niet laat grijpen. Het spoor dat een mot trekt in het donker. Het moment dat taal zich hecht aan iets, ermee samensmelt, er even onlosmakelijk mee verbonden raakt als de stem van Billy Holiday of Nina Simone met de muziek (‘lilac wine, is bitter and heavy, like my love – isn’t that he, coming to me’) of er gulzig op landt als een vlieg.¹ [Mijn onderstreping, LvA]

¹ Manon Uphoff, in *De Revisor*, ‘Brief’, jg. 33, nr. 1-2, 2006, p. 91-97, p. 92.

Dat de zoektocht belangrijker is dan het vinden, heeft ook te maken met het dynamische karakter van de taal én van de werkelijkheid. De raakvlakken tussen taal en werkelijkheid zijn daarom al even dynamisch. Wie zich bewust is van het dynamische karakter van de taal en van de werkelijkheid, kan de manieren waarop deze taal en deze werkelijkheid zich aan ons manifesteert ook als dusdanig onderzoeken. Iedereen onderzoekt al dan niet bewust de taal en de werkelijkheid, omdat we voortdurend bezig zijn met in ons eigen bewustzijn gestalte te geven aan die werkelijkheid, in en met taal. In *Koudvuur* lezen we daar een concreet voorbeeld van:¹

Thuis bestudeert en observeert ze. Analyseert ze de taal.
Er zijn verschillende taalsystemen in huis die bijna tastbaar, driedimensionaal naast elkaar bestaan. Ze is er niet zeker van of er sprake is van opzet of van een noodzaak. (p. 131)

Dat het meisje in *Koudvuur* de verschillende taalsystemen in huis bijna als tastbaar ervaart, komt doordat ze die taalsystemen meteen verbindt aan de werkelijkheid/werkelijkheden waarmee deze onlosmakelijk verbonden zijn. Dat er verschillende taalsystemen zijn en ook verschillende werkelijkheden, kunnen we alleen maar ervaren in ons bewustzijn. Of daar opzet of een noodzaak mee gepaard gaat, is een vraag die volgens ons enkel beantwoord kan worden als we ons eigen bewustzijn ontstijgen.

In het proza van Uphoff ontstijgen de verteller en de personages hun eigen bewustzijn niet, en wij zijn van mening dat ook de mens dat niet kan. Wel lezen we in haar proza heel wat opvattingen en beschouwingen over de relatie tussen taal en werkelijkheid. Als we deze lezen als een meerstemmige dialoog, komen we dicht in de buurt van de overkoepelde systemen die bepaalde metafysische levens- en wereldbeschouwingen bieden. Met dit verschil dat we binnen de grenzen van ons eigen bewustzijn kunnen blijven opereren, en dat de opvattingen en beschouwingen over de relatie tussen taal en werkelijkheid ingevoegd kunnen worden in een wetenschappelijke dialoog over dit onderwerp.

¹ Manon Uphoff, *Koudvuur*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2005.

We zouden zo'n mogelijke dialoog kunnen construeren aan de hand van een aantal opvattingen en beschouwingen over taal en werkelijkheid in het proza van Manon Uphoff. In het volgende hoofdstuk presenteren we een aanzet tot zo'n dialoog bij wijze van een algemeen samenvattend overzicht van de inzichten waartoe we in dit onderzoek zijn gekomen.¹ We vatten hier eerst nog de conclusies van dit hoofdstuk samen.

9. 5. Conclusies

In dit hoofdstuk hebben we eerst een aantal intertekstuele verwijzingen naar sprookjes behandeld. We zijn nog even teruggekomen op het doorbreken van de conventies van sprookjes die we in HOOFDSTUK 5 toegelicht hebben. Dat er bijvoorbeeld verwezen wordt naar die sprookjes waarin er geen happy end is, heeft te maken met de gedachte dat dit realistischer is. Nochtans zijn intertekstualiteit en het doorbreken van genreconventies zaken die niet meteen met het realisme worden geassocieerd, maar wel met postmodernisme. In de inleiding spraken we bovendien al van de samenhang en de openheid die volgens Vervaeck cruciaal zijn in het postmoderne literaire universum, en zo ook in het oeuvre van Uphoff.

De literaire werkelijkheden die opgeroepen worden met de intertekstuele verwijzingen naar sprookjes, zijn niet ondergeschikt aan de literaire werkelijkheid waarin er verwezen wordt. Alle literaire werkelijkheden binnen één werk vullen elkaar aan, en we kunnen stellen dat dit zelfs binnen een oeuvre ook het geval is. Verder hebben we ons in dit hoofdstuk geconcentreerd op een aantal terugkerende verhalen in het oeuvre van Uphoff. Daarbij hebben we concreet enkele verhalen toegelicht, en een aantal gelijkenissen en verschillen behandeld. Tussen de verschillende varianten van één verhaal lijkt er een dialoog te bestaan. Ook treden

¹ We zijn 9.4 begonnen met drie redenen waarom het eigenlijk onmogelijk is om zo'n dialoog te (re)construeren. Toch kunnen we wel een aantal verschillende opvattingen onderbrengen in een aantal categorieën, zoals we van 9.4.2 tot en met 9.4.4 gedaan hebben. Ook kunnen we opvattingen uit eenzelfde categorie te onderzoeken, en ons toe te leggen op de nuanceverschillen ertussen. Of we kunnen de opvattingen uit verschillende categorieën vergelijken en/of tegen elkaar afzetten. Het is echter onmogelijk om een volledige dialoog te (re)construeren. De dialoog die wij in HOOFDSTUK 10 zullen presenteren, begrijpen we dus als een dialoog-in-wording. Bovendien nemen we in deze dialoog maar een fracie van de mogelijke opvattingen en stemmen op.

ze in dialoog met andere verhalen die bijvoorbeeld over een zelfde onderwerp gaan. Zo'n onderwerp is de relatie tussen taal en werkelijkheid. De opvattingen die we daarover in Uphoffs proza terugvinden, hebben we onderverdeeld in drie categorieën, die we ook geplaatst hebben in een schema dat we achteraan dit hoofdstuk hebben toegevoegd.

Al deze opvattingen kunnen we lezen als een meerstemmige dialoog binnen het oeuvre van Uphoff, waarin ook de stem van de lezer niet ontbreekt. Dat we de opvattingen groeperen in drie categorieën, wil niet zeggen dat er enkel een dialoog kan zijn tussen opvattingen uit de ene en de andere categorie. Ook binnen de categorieën is er ruimte voor een dialoog. De lezer kan door Uphoffs oeuvre te lezen meer inzicht krijgen in de relatie tussen taal en werkelijkheid. En misschien slaagt hij er zo beter in om in en met taal zin te geven aan de werkelijkheid, en aan zijn eigen bestaan daarin.

HOOFDSTUK 10 BESLUIT

10.1 Inleiding

Eerder dan de conclusies uit elk hoofdstuk hier nogmaals te presenteren, of daarvan een samenvatting te geven, opteren we ervoor om bij wijze van besluit de inzichten die we in dit onderzoek verworven hebben samen te brengen in een synthese. Daarvoor baseren we ons op de schema's die we bijgevoegd hebben in HOOFDSTUK 4, 5 en 9. We vertrekken van het basisschema uit HOOFDSTUK 4, zie p. 96. Veel inzichten zijn op het eerste gezicht tegengesteld aan elkaar, en die tegenstelling gaat vooral terug op de tweedeling die we in het vorige hoofdstuk geschetst hebben (1A. en 1B. versus 2A. en 2.B). Sommige inzichten sluiten aan bij de gedachte dat de werkelijkheid wordt gestuurd door taal, en dat taal superieur is. Andere inzichten leunen meer aan bij de gedachte dat de werkelijkheid omvattender is dan de taal, en dat die werkelijkheid superieur is. We proberen deze 'tegengestelde' inzichten in onze synthese onder te brengen.

De inzichten die ons onderzoek naar taal en werkelijkheid in het proza van Manon Uphoff hebben opgeleverd, kunnen elkaar aanvullen, ook als ze tegengesteld zijn aan elkaar. Wij menen dat we deze inzichten het best begrijpen in de vorm van een dialoog, waarin er geen absoluut juiste of foute uitspraken zijn. Bovendien is het een dynamische en meerstemmige dialoog die niet kan en mag afgerond worden. Voor deze gedachte zijn we schatplichtig aan Lyotard en aan Bachtin. Ook cruciaal in onze synthese is de opvatting van Donald Davidson dat er een continuüm is tussen taal en werkelijkheid.

In de synthese respecteren we de volgorde van de hoofdstukken waarin onze inzichten aan bod kwamen. Dit doen we opdat wie wil meteen terug kan bladeren naar een bepaald hoofdstuk om de inzichten die we in deze synthese vrij rudimentair weergeven, te kaderen binnen de redeneringen die we in elk hoofdstuk opgebouwd hebben.

10.2 Synthese

In HOOFDSTUK 1 hebben we een korte voorstelling van het proza van Manon Uphoff gegeven. Het werd daar al duidelijk hoe veelzijdig haar oeuvre is. Onze voornaamste conclusie is dat sommige werken vrij realistisch geschreven zijn, terwijl andere eerder postmodern zijn. We vatten de termen ‘realistisch’ en ‘postmodern’ op zoals we die afgebakend hebben in HOOFDSTUK 2. Op p. 60 geven we een schematische voorstelling waarin we drie onderscheidende indicatoren presenteren om respectievelijk een vooral realistische en een meer postmoderne tekst te herkennen.

In HOOFDSTUK 3 zijn we concreet ingegaan op twee teksten uit *Hij zegt dat ik niet dansen kan*, en twee teksten die gepubliceerd zijn in *De Revisor*, namelijk ‘Brief’ en ‘De poëtica van een schrijver’. We begaven ons in dit hoofdstuk op het domein van de poëtica. De vraag of de taal machtiger is dan de werkelijkheid of juist omgekeerd, kwam vrij uitgebreid in dit hoofdstuk aan bod. De mogelijke antwoorden op deze vraag houden ook belangrijke implicaties in voor wie literatuur schrijft én leest. Is de taal superieur, dan zijn alle schrijvers en lezers, als exponenten van de werkelijkheid, ondergeschikt aan de tekst die ze schrijven/lezen. Is de werkelijkheid superieur, dan kan er ons in literatuur met taal slechts ‘een handvol splinters’ van die werkelijkheid aangereikt worden. We wezen in dit hoofdstuk ook op de gedachte van Donald Davidson dat er een continuüm is tussen taal en werkelijkheid. Daar waar taal en werkelijkheid vervloeien, daar kunnen we een beetje kennis opvangen over die taal en deze werkelijkheid. In het proza van Manon Uphoff wordt er *geprobeerd* om naar dat beetje kennis op zoek te gaan.

In dit onderzoek hebben we ons vooral geconcentreerd op de relatie tussen taal en werkelijkheid binnen de *literaire* werkelijkheid. We zijn in HOOFDSTUK 4 uitgebreid ingegaan op het onderscheid tussen de literaire en de niet-literaire werkelijkheid. Hiervoor hebben we ons voornamelijk gebaseerd op de inzichten van Sybren Polet. Op p. 96 presenteerden we een samenvattend schema. Net zoals de verteller en de personages in het proza van Uphoff zin willen geven aan de literaire

werkelijkheid, zo wil de lezer (onbewust) ook zin geven aan de hem omringende niet-literaire werkelijkheid. Hij **herkent** zaken in de literaire werkelijkheid, die hem meer inzicht kunnen geven in die literaire, maar ook in de niet-literaire werkelijkheid.

In HOOFDSTUK 5 en 6 hebben we ons toegelegd op de literaire werkelijkheid van het sprookje. Eerst hebben we aan de hand van de inzichten van Bettelheim en Schuurman een aantal conventies met betrekking tot die literaire werkelijkheid behandeld. De schematische weergave daarvan presenteerden we in de bijlage die we achteraan het vijfde hoofdstuk hebben toegevoegd. Daarna hebben we in het licht van die conventies drie sprookjes van Manon Uphoff geanalyseerd. We hebben vastgesteld dat zij deze conventies vooral schendt, en ermee speelt. De literaire werkelijkheid die ze daarmee schept in haar sprookjes, kan onder andere daardoor als realistischer worden ervaren, dan wanneer de conventies van het sprookje in ere worden gehouden. Dit staat dan weer tegenover de opvatting van Bettelheim en Schuurman dat de literaire werkelijkheid in sprookjes, die geconstitueerd is uit een symbolentaal, ons inzicht verschaft over ons innerlijk leven. Het verloop van de gebeurtenissen in een sprookje, is een afspiegeling van hoe het er in ons innerlijk leven aan toe gaat. In die zin is de literaire werkelijkheid in een sprookje dan weer wél realistisch.

In de sprookjes van Manon Uphoff zijn er in tegenstelling tot de sprookjes waarin trouw gebleven wordt aan de conventies die we in HOOFDSTUK 5 hebben toegelicht, geen duidelijke waarheden. We kunnen veeleer spreken van een dialoog tussen verschillende mogelijke waarheden. De contrasten tussen goed en kwaad die typerend zijn voor sprookjes, en de symbolentaal die daarmee gepaard gaat, worden door Manon Uphoff op hun kop gezet. We zouden zelfs kunnen stellen dat Uphoff de literaire werkelijkheid van het sprookje deconstrueert en ontdoet van haar dogmatisch karakter. Zo vult ze ook de tijd in haar sprookjes anders in, de gesegmenteerde tijdseenheden in haar sprookjes zijn niet langer op het contrast tussen goed en kwaad gebaseerd. Bovendien laat ze letterlijk heel wat ruimte voor de lege plekken in een verhaal. De lezer kan zijn opvattingen over zijn eigen leven en over de werkelijkheid ook in een verhaal gieten. Door bepaalde

verhaalconventies te doorbreken, zoals Uphoff dat doet, is het mogelijk dat hij een genuanceerder inzicht krijgt in de werkelijkheid.

In HOOFDSTUK 7 analyseerden we de novelle *De bastaard*. We hebben ons geconcentreerd op hoe de personages meer inzicht proberen te verwerven in de werkelijkheid, zodat ze daar ook meer zin kunnen aan geven, én aan hun eigen bestaan in die werkelijkheid. De personages willen inzicht in de werkelijkheid als een geheel, en proberen ook het verhaal van hun leven tot een betekenisvol geheel om te smeden. Ze stollen daarbij een aantal momenten in de tijd tot bevattelijke eenheden. Die eenheden zijn dan de fasen die deel uitmaken van hun leven als een geheel. Het verhaal dat ze als het ware zelf schrijven, wordt in hun bewustzijn gevormd met en in taal. Nadenken over hoe ze het verhaal van hun leven en de werkelijkheid om zich heen (gaan) schrijven, is tezelfdertijd nadenken over taal. In hun verhalen zullen er altijd lege plekken zijn. Ze zullen nooit hun leven of de werkelijkheid als een geheel kunnen overzien, maar ze blijven dit wel *proberen*.

De personages in het proza van Manon Uphoff willen meestal deel van een geheel *worden*. Toch zijn er personages die al deel van een geheel *zijn*. We zijn op deze laatste categorie kort ingegaan in HOOFDSTUK 8, om vervolgens wat langer stil te staan bij *hoe* de personages deel van een geheel kunnen en willen *worden*. Zij willen lichamelijk een geheel worden, of willen met de taal van het geweld bij een geheel horen of terugkeren naar een voortalige tijd waarin de werkelijkheid nog een geheel was. Ook met rituelen proberen zij tot een geheel te behoren. Op de relatie tussen taal en lichaam, waarbij dat lichaam een exponent is van de werkelijkheid, zijn we dan nog even ingegaan aan de hand van Uphoffs prozastuk 'De Sade met mes en vork'. In de literaire werkelijkheid die De Sade schept, vervloeien taal en lichaam: taal is lichaam, en lichaam is taal.

We kunnen de wijze waarop de personages in het proza van Uphoff met de taal van het lichaam en zo ook met de taal van het geweld en van rituelen, op zoek gaan naar een geheel, beschouwen als een wisselwerking tussen die verschillende 'talen'. In het ene prozawerk van Uphoff is de taal van het lichaam prominent, in het andere de taal van het lichaam én van het geweld, in weer andere werken zijn de woorden cruciaal enz... In het oeuvre van Uphoff kunnen we spreken van een

dialogoog tussen een aantal verschillende manieren om de werkelijkheid en het eigen leven als een geheel te zien, en er op die manier ook inzicht over te verwerven. Dat inzicht komt dan weer de zingeving van de werkelijkheid en van het bestaan van de personages/de mens erin ten goede.

In HOOFDSTUK 9 concentreerden we ons verder op de gedachte dat we Uphoffs oeuvre kunnen lezen als een dialogoog tussen verschillende opvattingen. Daarbij beschouwen we dit oeuvre als een geheel, dat zowel gekenmerkt wordt door samenhang als door openheid. We hebben hierbij stilgestaan aan de hand van een analyse van de intertekstualiteit in het proza van Manon Uphoff. We selecteerden een aantal intertekstuele verwijzingen die met sprookjes te maken hebben. Die verwijzingen alluderen op een andere literaire werkelijkheid dan degene die prominent is in de werken waarin er verwezen wordt. De verschillende literaire werkelijkheden vullen elkaar aan, lege plekken in de ene werkelijkheid worden opgevuld met informatie uit de andere werkelijkheid. Zo krijgen de personages des te meer inzicht in de werkelijkheid, in hun rol daarin en in de zin van hun bestaan. De lezer kan in de literaire werkelijkheden heel wat zaken *herkennen* die van belang zijn om inzicht te krijgen in de hem omringende werkelijkheid.

We hebben ook stilgestaan bij een aantal terugkerende verhalen in het proza van Uphoff, die we opvatten als intertekstuele verwijzingen *binnen* haar oeuvre. Vervolgens hadden we het nog kort over de opvattingen over taal en werkelijkheid die we binnen dit oeuvre terugvinden, en die we onderbrachten in drie categorieën. Deze categorieën hebben we geplaatst in een schema dat we achteraan het negende hoofdstuk hebben toegevoegd. In retrospectief kunnen we zeggen dat deze driedeling de belangrijkste rode draad is in dit onderzoek.

Voor de duidelijkheid geven we hier nog eens puntsgewijs deze rode draden weer:

1. Over de relatie tussen taal en werkelijkheid: ofwel is de taal superieur, ofwel is de werkelijkheid superieur, óf er is een continuüm tussen taal en werkelijkheid. Als de taal superieur is, dan neigen we wanneer we vorm geven aan de werkelijkheid in ons bewustzijn, vooral naar de talige pool. Is de werkelijkheid superieur, dan is dat naar de werkelijkheidspool. Gaan

we ervan uit dat er een continuüm is tussen taal en werkelijkheid, dan bewegen we ons tussen de talige pool en de werkelijkheidspool in.

2. We geven met en in taal zin aan de werkelijkheid. Zingeving en een reflectie over de relatie tussen taal en werkelijkheid zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden.
3. Kennis over de taal en de werkelijkheid komt de zingeving ten goede.
4. We kunnen zingeving verbinden met het (*proberen* te) behoren tot een geheel. Onder dat geheel verstaan we voornamelijk (een deel van) de werkelijkheid.

Tot slot nemen we in deze synthese ook nog een aanzet op om de opvattingen over taal en werkelijkheid in het proza van Uphoff te kaderen binnen het postmodernisme. De belangrijkste reden om onze inzichten die we in dit onderzoek verworven hebben te verbinden met het postmodernisme, is het cruciale gegeven van het *proberen* in dit proza. Aan de hand van Lyotard stelden we in HOOFDSTUK 2 (zie 2.5.1) dat er in postmoderne teksten vooral wordt *geprobeerd* om met toespelingen het onpresenteerbare te benaderen. De verteller en de personages in Uphoffs werken proberen inzicht te verwerven in de werkelijkheid als een geheel. In feite is deze werkelijkheid onkenbaar, maar als een tegenwicht voor de epistemologische twijfel die daarmee gepaard kan gaan, is er nog het *proberen* om te kennen, te weten en zin te geven.

Een tweede reden om de opvattingen over taal en werkelijkheid in Uphoffs proza met postmodernisme te verbinden, is dat we deze opvattingen in hoge mate als reflexief kunnen opvatten. Hoewel reflexiviteit niet voorbehouden is aan postmoderne teksten, is de hoge frequentie van reflexieve uitspraken zoals we die ook bij Uphoff terugvinden toch een zeer belangrijke indicator van het postmoderne karakter van teksten. Een derde reden, ten slotte, is dat het proza van Uphoff zich goed leent voor een leeshouding die gestuurd wordt door postmoderne leesconventies. De vele reflexieve uitspraken stimuleren de lezer bijvoorbeeld al om zo'n leeshouding aan te nemen. De vertellers en de personages in de teksten van Uphoff *proberen* om met en in taal zin te geven aan de werkelijkheid. Ook daardoor kan de lezer aangezet worden tot een actieve leeshouding. Hij zal de teksten *herschrijven*, en mogelijks daarbij ook zelf

reflecteren over taal, werkelijkheid, zingeving en het belang van het *proberen* om het onpresenteerbare te benaderen.

10.3 Suggesties voor verder onderzoek

In verder onderzoek zouden we de inzichten over de relatie tussen taal en werkelijkheid in Uphoffs oeuvre kunnen vergelijken met de inzichten in het proza van andere auteurs. Bovendien zou het ook interessant zijn om deze inzichten in het proza van Manon Uphoff te benaderen vanuit een aantal poëtische ontwikkelingen en tendensen die we in de Nederlandstalige literatuur opmerken, en dan vooral die sinds de Tweede Wereldoorlog. In *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*, van Hugo Brems, wordt Manon Uphoff niet vermeld. Verspreid over dit boek wordt er veel aandacht besteed aan de relatie tussen taal en werkelijkheid. Als we het proza van Manon Uphoff een plaats zouden geven binnen deze literatuurgeschiedenis, situeren we ook de opvattingen over de relatie tussen taal en werkelijkheid die we in haar proza terugvinden in een breder (poëtisch) kader.

Een meer concreet voorstel voor verder onderzoek is dat we de inzichten over taal en werkelijkheid in het werk van Uphoff onderwerpen aan een analyse in het licht van de *historische ontwikkeling* van het Revisor-proza in het Nederlandse literaire landschap. Uphoff behoort immers tot de redactie van dit tijdschrift, en het zou interessant zijn om te onderzoeken in hoeverre we in haar proza opvattingen over taal en werkelijkheid vinden die we kunnen linken aan inzichten in het proza van haar collega-auteurs én aan de poëtische tendensen in dit literaire tijdschrift.

Tot slot hebben wij in dit onderzoek al een aanzet gegeven om het proza van Uphoff al dan niet met realistische of postmoderne tendensen te verbinden. We zouden hier later graag verder op ingaan, en dit vanuit dezelfde invalshoek als in dit onderzoek, namelijk de relatie tussen taal en werkelijkheid. Hiermee zou onvermijdelijk ook een grondige taalfilosofische reflectie gepaard gaan, waar we ook in dit onderzoek al voorzichtig op geanticipeerd hebben. We zouden dan de

inzichten over taal en werkelijkheid in het proza van Manon Uphoff lezen in het licht van een taalfilosofische en een literatuurwetenschappelijke dialoog over de relatie tussen taal en werkelijkheid.

Bibliografie

Primaire literatuur

Boeken

Bauman, Eva, *Zussen*, Utrecht, Uitgeverij Kwadraat, 1998.

Coster, Saskia de, *Jeuk*, Amsterdam, Bert Bakker, 2004.

De Sade, D.A.F, *De 120 dagen van Sodom*, Antwerpen, De Dageraad, 1990, (Les 120 journées de Sodome, 1785).

Landvreugd, Hermine, *De telefooncelshow. Alle verhalen*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2000.

Ellis, Bret Easton, *American Psycho*, Amsterdam, Luitingh – Sijthoff, 2000, (*American Psycho*, 1991).

Enquist, Per Olov, *Kapitein Nemo's bibliotheek*, Amsterdam, Ambo, 2004, (*Kapten Nemos bibliotek*, 1991).

Ferron, Louis, *Turkenvespers*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1977.

Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Utrecht, Veen, 1983, (*Madame Bovary*, 1857).

Irving, Washington, *Rip van Winkel*, Amsterdam, Wereldbibliotheek, 1957 (*Rip van Winkle*, 1819).

Laclos, Choderlos de, *Les liaisons dangereuses*, Amsterdam, De arbeiderspers, 2002, (*Les liaisons dangereuses* 1782).

Perrault, Charles, *Sprookjes van Moeder de Gans*, 's-Gravenhage, Kruseman, 1977, (*Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités, Contes de ma mère l'Oye*, 1697).

Uphoff, Manon, *Begeerte*, Amsterdam, Balans, 1995.

Uphoff, Manon, *De lotus van Zoetermeer & andere verhalen*, Utrecht, Innocentie, 1995.

Uphoff, Manon, *Gemis*, Amsterdam, Podium, 1997.

Uphoff, Manon, *De fluwelen machine*, Amsterdam, Podium, 1998.

Uphoff, Manon, *Achter het warenhuis. Een kleine kerstvertelling naar Charles Dickens' A Christmas carol*, Amsterdam/Culemborg, Podium/Fair Trade Organisatie, 1998.

Uphoff, Manon, *Familie. Verhalen over het gezinsleven*, Amsterdam, Prometheus, 1999.

Uphoff, Manon, *Hij zegt dat ik niet dansen kan*, Amsterdam, Podium, 2000.

Uphoff, Manon, *De vanger*, Amsterdam, Podium, 2002.

Uphoff, Manon, *Alle verhalen*, Amsterdam, Podium, 2003.

Uphoff, Manon, *De bastaard*, Amsterdam, Podium, 2004.

Uphoff, Manon, *Koudvuur*, Amsterdam, De bezige Bij, Amsterdam, 2005.

Uphoff, Manon, *Schaduwvlammen. Alle verhalen tot vandaag*, Amsterdam, De Bezige Bij, Amsterdam, 2007.

Vendel, Edward van de en Isabelle Vandenabeele, *Een griezelmeisje*, Wielsbeke, De Eenhoorn, 2006.

Publicaties in tijdschriften en kranten

Uphoff, Manon, 'Zwarte schetsjes', in *De Revisor*, jg 24, nr.4, 1997, p 32-37.

Uphoff, Manon, 'De Sade met mes en vork', in *De Revisor*, jg. 29, nr. 3, 2002, p. 37-49.

Uphoff, Manon, 'Brief over de verleiding en een hond, aan Vicomte de Valmont', in *De Revisor*, jg. 30, nr.1, 2003, p 62- 66.

Uphoff, Manon, 'Bekentenis van een winkelende', *De Revisor*, jg. 30, nr.1, 2003, p 99-105.

Uphoff, Manon, 'De poëtica van een schrijver', in *De Revisor*, jg. 30, nr. 1, 2003, p 9-19.

Uphoff, Manon, *In gesprek met Ronald Giphart op 3 november*, in *De Revisor* jg. 31, nr. 5-6, 2004, p. 91-104.

Uphoff, Manon, 'Over een scheve neus, twee engelachtige jongetjes, Lilliputters en Gullivers, het kille oog, echte & valse tanden', in *De Revisor*, jg. 32, nr. 2, 2005, p 5-13.

Uphoff, Manon, 'Miniatuurtjes', in *De Revisor*, jg. 32, nr. 6, 2005, p 31-34.

Uphoff, Manon, 'Brief', in *De Revisor*, jg. 33, nr. 1-2, 2006, p. 91-97.

Uphoff, Manon, 'Een winterse vertelling', in *De Revisor*, jg. 33, nr.6, 2006, p 16-20.

Uphoff, Manon, 'Het paard. Of: een kleine grammatica', in *Het Laatste Nieuws*, 2 januari 1997.

Uphoff, Manon, 'Naakt', in *Vrij Nederland*, 26 juni 1999.

Uphoff, Manon, "Een universum als een zwart gat. Aantekeningen bij Sarah Kanes *Blasted*", in *Optima*, jg. 17, nr. 6, 2000, p 37- 42 .

Uphoff, Manon, 'Oorlog is een woord', in *Vrij Nederland*, 13 oktober 2001.

Secundaire literatuur

Boeken

Alphen, Ernst van, *Bij wijze van lezen. Verleiding en verzet van Willem Brakmans lezer*, Muiderberg, Dick Coutinho, 1988.

Austin, John. L., *How to do things with words*, Cambridge, Harvard University Press, 2003 (1962).

Barthes, Roland, *De nulgraad van het schrijven. Gevolgd door inleiding in de semiologie*, Amsterdam, Meulenhoff, 1982, (*Le degré zéro de l'écriture*, 1953).

Barthes, Roland, *S/Z*, Parijs, Seuil, 1976 (1970).

Barthes, Roland, *Het werkelijkheidseffect*, Historische uitgeverij, 2004.

Bertens Hans en Theo D'haen, *Het postmodernisme in de literatuur*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1988.

Bettelheim, Bruno, *Het nut van sprookjes*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1980, (*The Uses of Enchantment*, 1975).

Brems, Hugo, *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945- 2005*, Amsterdam, Bert Bakker, 2006.

Cawelti, John, *Adventure, Mystery and Romance*, Chicago: University of Chicago Press, 1977, p. 44-47, p. 260-295.

Davidson, Donald, "The second person", in *Subjective, Intersubjective, Objective*, Oxford, Clarendon Press, 2001, p. 107-121.

- Davidson, Donald, "A nice derangement of epitaphs", in *Truth and Interpretation*, E. LePore (ed.), Oxford, Basil Blackwell, 1986, p. 433-446.
- Davidson, Donald, "The social aspect of language", in *Truth, Language, and History*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 109-125.
- Derrida, Jacques, "Signature, event, context", in *Margins of Philosophy*, Chicago, The University of Chicago Press, p. 307-330, 1971.
- Derrida, Jacques, "Letter to a Japanese friend", in *A Derrida Reader: Between the Blinds* (P. Kamuf, ed.), New York, Harvester Wheatsheaf, p. 269-276, 1987.
- Droste, Flip G., *Denken en spreken. De talige mens*, Leuven, Davidsfonds/Clauwaert, 1996.
- Elsaesser, Thomas, "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama", in Jeffords, Susan en Lauren Rabibovitz, *Seeing Through the Madia*, New Jersey, Rutgers University Press, 1994.
- Gorp, Hendrik van e.a.(red.), *Lexicon van literaire werken*, Groningen/Deurne, Martinus Nijhoff uitgevers/Wolters Plantyn, 1998.
- Heidegger, Martin, "A dialogue on language between a Japanese and an inquirer", in *On the Way to Language*, San Fransisco, Harper & Row, 1953-54, p. 1-54.
- Hutcheon, Linda, *A poetics of postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York/London, Routledge, 1988.
- Keunen, Bart, *Tijd voor een verhaal. Mens- en wereldbeelden in de (populaire) verhaalcultuur*, Gent, Academia Press, 2005.
- Leopold, J.H., *Gedichten uit de nalatenschap. Uitgegeven en van editie-technisch en genetisch- interpretatief commentaar voorzien van G.J. Dorleijn*, Amsterdam, Noord-Hollandsche uitgeversmaatschappij, Monumenta Literaria Neerlandica, 1984.
- Lyotard, Jean-François, *Het postmoderne weten*, Kampen/Kapellen, Agora/Pelckmans, 1987, (*La condition postmoderne: Rapport sur le savoir*, 1979).
- Lyotard, Jean-François, *Het postmoderne uitgelegd aan onze kinderen*, Kampen, Kok Agora, 1987, (*Le Postmoderne expliqué aux enfants; Correspondance 1982-1985*, 1986).
- Lyotard, Jean-François, *Het onmenselijke. Causerieën over de tijd*, Kampen, Kok Agora, 1992, (*L'inhumaine; Causeries sur le temps*, 1988).
- Lyotard, Jean-François, *Postmoderne fabels*, Kampen, Kok Agora, 1996, (*Moralités postmodernes*, 1993).

- McHale, Brian, *Postmodernist Fiction*, London, Routledge, 1999.
- Mulder, Hanneke, *Literatuur en reflexiviteit: een realistisch perspectief*. Leuven/ Apeldoorn, Garant, 1992.
- Musschoot, Anne-Marie en Freddy Decreus, *Postmodernisme. De fundering is dood, leve de fundering ?*, Antwerpen, Vlaamse vereniging voor algemene en vergelijkende literatuurwetenschap, ALW-cahier nr. 7, 1988.
- Musschoot, Anne-Marie, "Postmodernisme in de Nederlandse letterkunde", in Yves T'Sjoen en Hans Vandevoorde (red.), *Op voet van gelijkheid*, Gent, Academia Press, 1994.
- Polet, Sybren *Literatuur als werkelijkheid. Maar welke?*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1972.
- Oever, Annie van den, *Fritzi en het groteske*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2003.
- Peer, Willie van, *Stylistics and Psychology; Investigations of Foregrounding*, Londen, Croom Helm, 1986.
- Peer, Will van en Katinka Dijkstra (red.), *Sleutelwoorden. Kernbegrippen uit de hedendaagse literatuurwetenschap*, Leuven/Apeldoorn, Garant, 1991.
- Pieters, Jürgen, *De tranen van de herinnering. Het gesprek met de doden*, Groningen, Historische uitgeverij, 2005.
- Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, Parijs, Seuil, 1965, (*Morfologija skazi*, 1969).
- Ronen, Ruth, *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- Sapir, Edward, *Language. An Introduction to the Study of Speech*, New York, Harcourt & Brace, 1921.
- Schipper, Mineke, *Realisme. De illusie van werkelijkheid in literatuur*, Assen/ Brugge, Van Gorcum/ Uitgeverij Orion, 1979.
- Schuurman, C.J., *Er was eens ... er is nog*, Deventer, Ankh-Hermes bv, 1991 (1946, 1949).
- Schrover, Els, *Deconstructie en literatuur*, Muiderberg, Dick Couthino, 1992.
- Simons, Anton, *Het groteske van de taal. Over het werk van Michail Bachtin*, Amsterdam, Sua, 1990.
- T'Sjoen, Yves, *Stem en tegenstem. Over poëzie en poëtica*, Amsterdam/ Antwerpen, Atlas, 2004.

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

Whorf, Benjamin Lee, *Language, Thought, and Reality. Selected Writings*, E.B. Carroll ed., Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1956.

Wittgenstein, Ludwig, *Philosophical Investigations*, Oxford, Blackwell, 2001 (*Philosophische Untersuchungen*, 1953).

Artikels in tijdschriften en kranten

Anker, Robert, “Er gebeurt nix”, in *Het Parool*, 14 november 1997.

Beek, Peter van, “Niet bang dat alles al geschreven is”, in *Hervormd Nederland*, 17 januari 1998.

Berghmans, Eva, “Sensatie, maar dan literair”, in *De Standaard*, 24 december 1998.

Best, Simone, Quote/ Unquote, in *HP/De Tijd*, 31 augustus 2001.

Blom, Onno, “Het oog hongert naar schoonheid en gruwel”, in *Trouw*, 5 december 1997.

Brunt, Emma, “Het leed dat familie heet”, in *Het Parool*, 12 maart 1999.

Durlacher, Jessica, “De weg van alle vlees”, in *Vrij Nederland*, 04-11-1997.

Eimers, Ditty, “De wereld van Manon Uphoff”, in *Onze wereld*, jg. 47, nr. 9, 2004, p. 32-35.

Etty, Elsbeth, “Hoe durf je zoiets op te schrijven”, in *NRC Handelsblad*, 12 maart 2004.

Goedgebuure, Jaap, “Kennis en lust”, in *HP/De Tijd*, 28 november 1997.

Goedkoop, Hans, “Lust vermengd met onbehagen”, in *NRC Handelsblad*, 7 november 1997.

Goedkoop, Hans, “De wil tot huiveren”, in *NRC Handelsblad*, 27 november 1998.

Hengel, Mirjam van, “Mensen blijven losse dingen”, in *Financieel Dagblad*, 16 januari 1999.

Heumakers, Arnold, “Het geraamte blijft over”, in *NRC Handelsblad*, 14 mei 2004.

Hoogervorst, Ingrid, “Het is niet alleen schoonheid die liefde en aandacht verdient”, in *Bzzlletin*, jg. 25, nr. 231-232, 1995-96, p. 26-27.

Hoogervorst, Ingrid, “Hunkerend zoeken bij Manon Uphoff”, in *De Telegraaf*, 20 november 1998.

Jensen, Stine, “Een labyrint van open plekken”, in *NRC Handelsblad*, 8 december 2000.

Jonge, Stefanie, “Manon Uphoff tussen Begeerte en Gemis”, in *Humo*, 3 februari 1998.

Kuipers, Willem, “Niet ondanks, maar dankzij de acne”, in *de Volkskrant*, 14 november 1997.

Lansu, Alle, “De twee helften van een rits”, in *Het Parool*, 04-12-1998.

Lansu, Alle, “Oblomov mislukt zo mooi”, in *Vrij Nederland*, 25 november 2000.

Lockhorn, Elisabeth, “De therapie van Manon Uphoff”, in *Vrij Nederland*, 30 maart 2002.

Maas, Cornald, “Constant op mijn Qui-vive”, *de Volkskrant*, 27 augustus 1999.

Nederlanden, Frenk, “De taal als minnaar”, in *Het Parool: PS van de week*, 10 april 1999.

Neefjes, Annemiek, “Ik wil het lichaam als vraag terug”, in *Vrij Nederland*, 17 augustus 1996.

Neefjes, Annemiek, “De prikkeling van een heftig nee”, in *Vrij Nederland*, 6 december 1997.

Oden, Edwin, “Alles kan kapot”, in *Psychologie*, jg. 24, nr. 9, p. 30-33, 2005.

Osstyn, Karel, “Kort: Manon Uphoff”, in *De Standaard*, 30 mei 2002.

Pruis, Marja, “Berijden of bereden worden”, in *De Groene Amsterdammer*, 13 januari 1999.

Soeting, Monica, “De weg terug naar tijd zonder taal”, in *de Volkskrant*, 15 december 2000.

Somers, Maartje, “‘Ik dacht dat Kafka alleen op mij van toepassing was’”, in *NRC Handelsblad*, 22 maart 2002.

Steenhuis, Henk, Zelfportret, in *HP/De Tijd*, 7 juli 2000.

Truijens, Aleid, “‘De grote, onbegrijpelijke liefde bestaat’”, in *de Volkskrant*, 28 november 1997.

Truijens, Aleid, “Een omineuze dans voor twee”, in *de Volkskrant*, 15 maart 2002.

Truijens, Aleid, “De grenzen van pijnen genot”, in *de Volkskrant*, 11 december 1998.

Vogel, Wim, “Het gepassioneerde personage is dit keer Uphoff zelf”, in *Haarlems Dagblad*, 17 november 2000.

Warren, Hans, “Overtuigend boek over meisjes in de zeer moeilijke leeftijd”, in *Noordhollands Dagblad*, 28 januari 1998.

Internet

Lefferink, Hein (eindredactie), 13 januari 2004,
<www.coo.let.rug.nl/magazijn/archief/personen/arch_pers_p.htm> (20 mei 2007)

Moll, Maarten, “Een wreed spel met de liefde. Deel twee uit de serie Verboden Boeken: Les liaisons dangereuses (1782) van Choderlos de Laclos”, in *Het Parool*, 8 oktober 2005.

<<http://www.parool.nl/verbodenboeken/rec/boek-2.html>> (20 mei 2007)

website van Manon Uphoff, 20 oktober 2006,
<www.manonuphoff.nl/boekboek/show> (20 mei 2007)

Lesnotities

Cultuurfilosofie II, 2006-2007, Prof. dr. Bart Vandenabeelde, Universiteit Gent.

Geschiedenis van de hedendaagse wijsbegeerte, 2006-2007, Prof. dr. Bart Vandenabeelde en dra. Kathleen Vandeputte, Universiteit Gent.

Letterkunde III, 2005-2006, Prof. dr. Anne-Marie Musschoot, Universiteit Gent.

Vergelijkende literatuurwetenschap, 2005-2006, Prof. dr. Bart Keunen, Universiteit Gent.

