

Misschien is het maar een verhaal



Een werkstuk over de waanzin binnen het Postmodernisme

Kader: Collegereeks Algemene Literatuurwetenschap
Waanzin in de literatuur
Eerste semester 1990/1991

Docent: mevr. Musarra

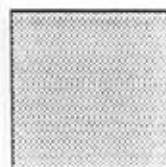
Door: Teun Boumans
Martin Hilferink
Ubu Lemereis
Bruno Leys

Datum: 7-3-1991
Plaats: Nijmegen

Rosalind Krauss has called this sort of work 'paraliterary' and sees it as challenging both the concept of the 'work of art' and the separation of that concept from the domain of the academic critical establishment: "The paraliterary space is the space of debate, quotation, partisanship, betrayal, reconciliation; but it is not the space of unity, coherence, or resolution that we think of as constituting the work of art"

This is the space of the postmodern

Linda Hutcheon



Ubu: Misschien zal op zekere dag niemand meer goed weten wat waanzin ooit geweest is (...) de neurosen zullen tot de vormen behoren die wezenlijk zijn voor onze maatschappij en niet tot de afwijkingen ervan. Alles wat wij nu als een grens, als iets vreemds ervaren, zal de rustige helderheid van het positieve krijgen. En datgene wat voor ons nu een teken is van dat buiten, zal binnenkort misschien onszelf aanduiden.

Teun: In andere werkstukken wordt de waanzin steeds als een case behandeld. In ons werkstuk over de waanzin binnen het Postmodernisme gaan we proberen duidelijk te maken dat de case ligt bij de huidige westerse cultuur. Een cultuur die zelf schizofreen is en die menig weldenkend mens als schizofreen beschouwt.

Martin: This is the defining characteristic of Western culture: it is schizophrenic, in that it chooses to fragment its experience and seal certain areas off from each other.

Bruno: En ik ben Bruno!

Teun: The kind of literature wich had arrogated to itself the name Modern (with the presumption that it represented the ultimate advance in sensibility and form, that beyond it newness was not possible), and whose moment of triumph lasted from a point just before World War I until one just after Worl War II, is DEAD, i.e., belongs to history not actuality
[Fiedler; 270]

Ubu: Leslie Fiedler, hierboven geciteerd, pleitte als eerste voor een anti-modernistische literatuur, die hij "postmodern" noemde. Waar Fiedler voornamelijk tegen ageerde was het hyper-serieuze aspect van het Modernisme. Hoewel een groot gedeelte van de schrijvers die Fiedler als postmodernisten naar voren schoof inmiddels al lang niet meer tot die canon behoren, is het "anti-serieuze" aspect in dit verband wel degelijk interessant genoeg om aan te refereren. Zoals bekend bestaat Fiedlers canon hoofdzakelijk uit de schrijvers van de beat-generation en schrijvers die geïnspireerd waren door de pop-art.

De bekendste — en misschien de belangrijkste — schrijver van de beat-generation is Jack Kerouac. Zijn boeken beschrijven voornamelijk hoe de ik-figuur al liftend door de Verenigde Staten trekt en terechtkomt op feesten en jazz-optredens, voortdurend op zoek naar "wat ruimere geestelijke mogelijkheden". duidelijk waarneembaar is een "zich afzetten tegen- of in ieder geval een zich onttrekken aan de burgerlijke samenleving". Jazz, Alcohol en Drugs zijn (samen met warrige flirtaties met het Boedhisme) middelen die de geest mogelijkheden bieden "anders" en spontaner in het leven te staan. Het gaat wat ver om hier te spreken van een openlijk zoeken naar waanzin, wel breekt hier een opvatting door die haaks staat op de burgerlijke en intellectuele benadering van het fenomeen. In Kerouacs boeken is een soort verering te vinden van het "freakdom". Degene die zich afwijkend gedraagt is interessant en hoort thuis in het doorgaande snelle leven van de beats.

Opvallend is dat Kerouac in zijn eigen beschrijving van het schrijfproces sterke overeenkomsten vertoont met de opvattingen van de surrealistische "écriture automatique" die sterk bepaald werd door een extreme bewondering van de waanzin:

Bruno: MENTALE GESTELDHEID. Schrijf, indien mogelijk, "zonder bewustzijn", in half-trance en laat het onderbewustzijn zijn onontdekte gang gaan, zodat een "moderne" taal die door het bewustzijn gecensureerd zou worden, ontstaat, en schrijf opgewonden, snel, met schrijf- of typekramp, in overeenstemming (als van het midden naar de periferie) met de wetten van het orgasme (...)
[Kerouac; 270]

Teun: Op een bijeenkomst van surrealisten in 1920 stelde Tristan Tzara, de man van niets, voor ter plaatse een gedicht te schrijven door woorden uit een hoed te trekken. Een vechtpartij volgde en ruïneerde het gebouw. André Breton sloot Tristan Tzara buiten de beweging en vond de knipmethode uit op freudiaanse grondslag. (...) Tristan Tzara zei: "Poëzie is voor iedereen". En Breton noemde hem een dwaas en stootte hem uit de beweging. Nog eens: "Poëzie is voor iedereen". Poëzie is een plaats en het staat je vrij Rimbaud in stukken te knippen en je bent in Rimbauds plaats.
[Burroughs; 361]

Ubu: William Burroughs gebruikte deze techniek in zijn befaamde "cut-up-novels". Binnen ons verhaal heeft de "cut-up-novel" een paar interessante aspecten. Cut-up in het Nederlands levert op: verknijpt. Dit betekent "in stukken geknijpt" in de letterlijke betekenis. Figuurlijk is het echter ook "met psychische storingen, abnormaal". Wanneer je over een 'gewone' tekst kunt zeggen dat ie geconstrueerd is door het brein van de schrijver, kan men van de verknijpte tekst zeggen dat ie geconstrueerd is door het door het toeval verknijpte (dat wil zeggen psychisch gestoorde) brein van de schrijver.

Martin: Dit zijn toch geen wetenschappelijk gefundeerde stellingen meer! Je speelt gewoon met de letterlijke en figuurlijke niveaus van de taal, en denkt die niveaus zomaar gelijk te kunnen trekken.

Bruno: Ja, hij speelt alleen met de letterlijke en figuurlijke niveaus van de taal en trekt die dan gelijk. Nou en?

Ubu: Je kunt zeggen dat ie geconstrueerd "cut-up-novel" een paar interessante schrijver, kan men van de Nederlands levert op: Geconstrueerd is door het "in stukken geknijpt" in de letterlijke (dat wil zeggen psychisch gestoorde), echter ook met psychische binnen ons verhaal heeft over een 'gewone' tekst aspecten. Cut-up is door het brein van de verknijpt. Dit betekent verknijpte tekst zeggen dat ie betekenis. Figuurlijk is het door het toeval verknijpte storingen, abnormaal. Wanneer brein van de schrijver.

Wat belangrijk is, is dat de beide tekst uitingen (verknijpt en niet-verknijpt) niet op verschillende niveaus worden gesteld. Wie Rimbaud verknijpt stelt zich in plaats van Rimbaud. "Verknijp Rimbauds woorden en je bent verzekerd van goede poëzie" zegt Burroughs. In beide gevallen wordt iets gezegd door middel van een constructie van taal. De verknijpte taaluiting heeft niet minder waarde, niet minder betekenis dan de normale. Twee werelden staan zonder niveauverschil naast elkaar, twee realiteiten.

Martin: Ik liep de deur uit naar de nieuwe straathoek. Wat was het een prachtig gezicht: het grasveld en de beek die in een waterval de heuvel kwam afzetten. Maar toen ik dichtbij kwam, merkte ik dat er iets niet klopte. De beek gedroeg zich niet normaal. Er was iets raars mee. Er was iets mis met de manier waarop zij zich bewoog. Eindelijk was ik dichtbij genoeg om te zien wat er aan de hand was.



De waterval was gewoon een witte houten trap die omhoog liep naar een huis tussen de bomen.

Ik bleef een hele tijd staan kijken. Mijn ogen gingen almaar de trap op en neer. Ik kon het niet geloven. Toen klopte ik op mijn beek en hoorde het geluid van hout. Het draaide erop uit dat ik mijn eigen forel werd en de snee brood zelf opat.

Commentaar van Forel Vissen in Amerika:

Ik kon het ook niet helpen. Ik kon een trap niet zomaar veranderen in een beek. Het jongetje liep terug naar waar hij vandaan kwam. Iets dergelijks is mij ook een keer overkomen. Ik herinner me dat ik een oude vrouw aanzag voor een forelrivier in Vermont en ik moest haar mijn excuses aanbieden.

'Neemt u me niet kwalijk,' zei ik. 'Ik dacht even dat u een forelrivier was.'

'Ik? Nee, hoor,' zei ze.

[Brautigan; 13]

Ubu: *Trout Fishing in America* van Richard Brautigan is bij uitstek een boek dat de lezers in verwarring kan brengen over de status van de werkelijkheid (binnen en buiten het boek). Wat onmiddellijk opvalt is dat het boek enorm gefragmenteerd is. Alle losse hoofdstukjes lijken weinig met elkaar van doen te hebben. Structuur en samenhang lijken geheel afwezig te zijn. Dit verschijnsel is vaker terug te vinden in de postmodernistische literatuur. Barthelmes *Brain Damage* is een misschien nog wel extremer voorbeeld hiervan. Je zou de gefragmenteerde tekst kunnen opvatten als een ikoon voor een gefragmenteerde wereld (voor het geval je een link zou willen leggen met wat door sommigen "de realiteit" wordt genoemd).

In *Trout Fishing in America* wordt op de eerste bladzijde al direct verband gelegd tussen de wereld buiten het boek en de wereld binnen het boek. De titel 'het omslag van forel vissen in Amerika' vestigt in ieder geval de aandacht op het fictionele karakter van het boek. Dit gebeurt door niet te refereren aan het standbeeld van Benjamin Franklin, maar aan de afbeelding van het standbeeld op de omslag van *Trout Fishing in America*.

Teun: Zo'n soort procédé vindt ook plaats in *What happened to the head on the shelf* van Irving Johansson:

Yes, Irving Johansson is my name, read my name. It's Irving Johansson, you see? You're reading me. Well now I broke in inside the story and don't you think you can get away with it, you reader.

In fact I'm not the only one who's landed in the novel. You're also a part of this story.

Wanna close the book? Do it if you like. My name is on the cover. You can't escape me. I'll haunt you. I'll speak to you. We're part of the same reality.

[Johansson; 53]

Ubu: Het effect van zo'n opening is dat de lezer eigenlijk wordt uitgedaagd om verbanden met de werkelijkheid te leggen. Voortdurend ook wordt de lezer in deze pogingen gefrustreerd. Zo kun je het boek van Brautigan lezen als "een serie grappen" m.a.w. je kunt a.h.w. denken: wat grappig, het eerste hoofdstukje gaat over de voorkant van het boek. Dat is een goede mogelijkheid, want Brautigan is érg grappig. Ook kun je het lezen als een aankondiging van iets dat in het boek geproblematiseerd wordt.

In het tweede hoofdstukje ('Knock on Wood part I') wordt bijna een soort ode aan de fantasie gegeven: ongemerkt overigens.

Bruno: Wanneer hoorde ik als kind voor het eerst over forel vissen in Amerika? En van wie? Het zal wel een stiefvader zijn geweest.

Zomer 1942.

De oude zuipschuit vertelde me over forel vissen.

Als hij tot spreken in staat was, beschreef hij forel alsof het een edel metaal was.

[Brautigan; 3]

- Ubu: Aanvankelijk weet de ik-instantie niet wanneer en van wie hij voor het eerst over forel-vissen hoorde. Vervolgens suggereert ie dat het wel een stiefvader geweest zou kunnen zijn. Dan volgt plotseling een behoorlijk exacte tijdsaanwijding, en een aantal gedetailleerde gegevens over de persoon en hoe hij het vertelde. Het verhaal wordt precies verteld, vanuit gegevens die de ik-figuur niet in zijn herinnering kon terugvinden. Aan het einde van het tweede hoofdstuk volgt het commentaar van Forel Vissen in Amerika. Vanaf dat moment is het duidelijk dat het hier niet zomaar gaat om het vissen van forellen in Amerika, zoals ook een uitgever constateerde die het manuscript van Brautigan beoordeelde:
- Martin: Meneer Brautigan gaf ons in 1962 een manuscript ter overweging getiteld *Forel Vissen in Amerika*. Ik heb uit de rapporten begrepen dat het niet over forel-vissen ging.
[Brautigan; achterflaptekst van de Nederlandse vertaling]
- Ubu: Forel Vissen in Amerika is een verschijnsel, maar ook een instantie die het woord kan nemen, Forel Vissen in Amerika is gestorven in 1842, schrijft brieven aan een vriend in 1960. Daarnaast is er nog het af en toe opduikende personage "Trout Fishing in America shorty", een schreeuwerige zuiplap van middelbare leeftijd zonder benen. Een vast punt in de realiteit dat de lezer dacht te krijgen bij de aanvang van het eerste hoofdstuk blijkt dus totaal te ontbreken. De lezer die het realistisch zou willen lezen wordt in het vierde hoofdstuk flink gewaar-schuwd:
- Teun: The sun was like a huge 50 cent piece that someone had poured kerosene on and lit with a match and said 'here hold this while I go get a newspaper' and put the coin in my hand, but never came back.
[Brautigan; 6]
- Ubu: Dit befaamde stukje zou je kunnen lezen als een mise en abyme voor het hele boek. De talige constructies zijn dermate dat het vrijwel onmogelijk is een uitweg te vinden, een koppeling aan de realiteit, maar dat hoeft ook niet.
- Bruno: This wasn't what I wanted to hear, I went out into the garage and told Bill an interesting story wich wasn't true. Some people feel you should tell the truth, but those people are impious and wrong, and if you listen to what they say, you will be tragically unhappy all your life.
[Barthelme 1970: 145]
- Ubu: Donald Barthelme is een van de weinige schrijvers die het experimenteren met literatuur/tekst met hoge verkoopcijfers heeft kunnen combineren. De oorzaak hiervan is waarschijnlijk dat zijn verhalen vaak gelezen kunnen worden als humoristische kritiek op het Amerikaanse stadsleven. Bij diegenen die zich verdiepen in Modernisme en Postmodernisme staat Barthelme hoog in aanzien als een schrijver die enorm "doordachte" tek-



sten produceert die de mogelijkheden en onmogelijkheden van de taal blootleggen.

Wat opvalt aan de tekst van 'Brain Damage' is dat ie (veel sterker nog dan *Trout Fishing in America*) enorm gefragmenteerd is. Juist doordat de verschillende stukken erg weinig met elkaar gemeen lijken te hebben wordt de vraag naar een samenhang opgeroepen. Een speciale rol spelen daarbij nog de illustraties. Vrijwel iedere lezer zal een verband gaan zoeken tussen de tekstfragmenten en de tekeningen. Eenmaal wordt zo'n verband ook duidelijk gesuggereerd omdat in de tekst naast de tekening van een dame met enorme borsten een non staat afgebeeld, terwijl in het nevenstaande tekstfragment ook een non voorkomt die zonder enige duidelijke context tegen een ik-figuur zegt dat ie de indruk maakt erg gevoelig te zijn voor "nonnen-melancholy" en daarom minder geschikt is voor een volledig lidmaatschap.

Ook de grote dikgedrukte teksten die tussen de fragmenten staan roepen interpretatie op.

De tekst biedt voor de geoefende interpretator wel meer handvaten (of misschien verleidingen?) om hem te interpreteren, maar misschien zijn de laatste dikgedrukte woorden wel het antwoord op de enorme drang tot betekenisgeving: TO WHAT END? IN WHOSE NAME? WHAT RECOURSE?

Het Postmodernisme deelt de kritiek op het traditionele realisme die in het Modernisme naar voren kwam, maar het gaat 'verder': "it tries to go beyond or around or underneath modernism" zoals David Lodge het zegt (wat overigens al een goed voorbeeld is van de onmacht van taal om dingen eenduidig uit te drukken). In het Modernisme wordt altijd nog een betekenis geponeerd. Henry James, een van de grote modernisten schreef ooit een verhaal met de titel 'Where's the figure in the carpet?' Deze zin is door critici dankbaar opgepakt als een beeld dat het doel van interpretatie aangeeft: het vinden van structuren die een zin, een betekenis geven aan gecompliceerde teksten.

In 'Snow white', Barthelmes satirische versie van het Sneeuwwitje sprookje vraagt een van de personages: "Where is the figure in the carpet? Or is it just ... carpet?" In de postmodernistische literatuur, en zeker bij Barthelme bestaat de mogelijkheid dat het "slechts tapijt" is. Alle betekenisgevende patronen die door de interpretator eruit gehaald worden zijn illusie, ficties die de lezer gerust moeten stellen. Het gaat in die teksten niet om onduidelijkheden die moeten worden opgelost, maar om onzekerheid die er is, en die er blijft.

In 'Snow White' drijft Barthelme de spot met de diepgang en het intellectuele. Aan het einde van het eerste deel staat een lijst met vragen aan de lezer: (een kleine selectie)

Teun:

7. Bent u van mening dat het scheppen van nieuwe vormen van hysterie voor de hedendaagse kunstenaar een haalbare onderneming is? Ja () Nee ()
 8. Wilt u oorlog? Ja () Nee ()
 9. Heeft dit werk voor u een metafysische waarde? Ja () Nee ()
 10. Zo ja, welke? (Ten hoogste 25 woorden)
 15. Zouden de mensen volgens u, eigenlijk meer schouders moeten hebben? () Twee paar schouders? () Drie? ()
- [Barthelme 1973; 67]

Ubu:

Niet alleen de diepgang en het intellect worden door Barthelme belachelijk gemaakt, ook de speciale "kracht" die de kunstenaar bezit om door middel van taal via de personages dingen over de werkelijkheid te zeggen wordt ontkend. Het personage is iemand over wie niets bekend is, net zo min als over de realiteit. De selectie die de kunstenaar (en duidelijk ontstaat ook het idee van de ivoren toren) maakt is niet heilig. Henry James had het belang benadrukt om "interessant" te zijn, de verantwoordelijkheid van de kunstenaar om door de juiste selecties de kracht van de kunst, van fictie te laten bovenkomen. Barthelme gebruikt juist het tegenovergestelde: geen selecties maken want niets is van zichzelf belangrijker dan iets anders. Barthelme reageert via een van de karakters uit 'Snow White' op het "recept voor de goede kunstenaar". "Try to be one of the people on whom nothing is lost" schreef James.

- Martin: 'Try to be a man about whom nothing is known', our father said, when we were young. Our father said several other interesting things, but we have forgotten what they were...
Our father was a man about whom nothing was known.
Nothing is known about him still. He gave us the recipes. He was not very interesting. A tree is more interesting. A suitcase is more interesting. A canned good is more interesting.
[Barthelme 1965; 18-19]
- Ubu: Om terug te keren naar 'Brain Damage': deze tekst is een goed voorbeeld van wat wel een schizo-tekst wordt genoemd. Schizo-teksten zijn teksten die uitnodigen om gelezen te worden als verwijzend naar de werkelijkheid. Ook de personages in die teksten refereren aan de werkelijkheid. Maar de enige conclusie waar het lezen van deze teksten toe kan leiden is dat het verwijzende karakter juist in twijfel wordt getrokken. Het is dus een tekst die verwijzend tracht te zijn maar tegelijkertijd de verwijzing door middel van taal ondermijnt. De opvatting van taal die hieruit spreekt blijkt ook uit het parodiëren en benadrukken van het clichématige karakter van taal. Sommige teksten bestaan geheel uit dialogen, waarin twee anonieme sprekers clichés uitwisselen. De sprekers zijn daarmee ook niet meer dan die clichés.
"Wij houden van boeken die een hoop 'dreck' bevatten", heeft Barthelme ooit gezegd. Onder "dreck" verstaat Barthelme de elementen die in het dagelijks leven alledaags, banaal zijn, en die binnen werken van fictie veelal worden gezien als ballast, als brokken bijkomstigheid. In Barthelmes boeken gaat juist deze "dreck" de hoofdrol spelen.
Barthelmes boeken zijn vooral bijzonder omdat ze het constituerende principe van onze samenleving — de betekenisgeving — ondermijnen. De boeken zijn het opmerkelijkst vanwege datgene wat ze niet doen, wegens het niet-bezitten van samenhang. In plaats van continuïteit is er sprake van een enorme discontinuïteit, zeer preciese feiten gaan samen met onbehouwen generalisaties en groteske overdrijvingen.
- Bruno: Zijn boeken beogen het in de steek laten van de lezer, het hem aan het raden en denken houden, het hem boos maken.
[Barthelme 1973; Morris Dickstein op de achterflap]
- Ubu: Zijn boeken beogen de lezer GEK te maken. Nee, juist niet, de gekte verdwijnt geheel.
- Bruno: Heel interessant in dit opzicht is ook het boek van Thomass Szasz *Ideologie en waanzin*. Szasz behandelt daarin de psychiatrie als een in wezen morele en politieke onderneming. Volgens hem heeft de psychiatrie een geweldige opmars gemaakt sinds de 17de eeuw. Het gevolg hiervan is dat thans alle moeilijkheden en problemen van het leven als psychische stoornissen worden opgevat, en dat iedereen (behalve de diagnostici) als geestesziek wordt beschouwd. De mensen die wij "krankzinnig" noemen hebben, met alle risico's van dien, stelling genomen in de werkelijk belangrijke zaken van het dagelijks leven.
Tekenend is het hoofdstuk 'De Mythe van de geestelijke gestoordheid'. Szasz betoogt dat er niet zoiets is als geestelijke gestoordheid.
We spreken over geestelijke gestoordheidsymptomen wanneer we doelen op de mededelingen van een patiënt over zichzelf, anderen of zijn omgeving. De patiënt beweert misschien wel dat hij Napoleon is of dat hij door de communisten achtervolgd wordt. Dergelijke uitspraken zullen alleen als symptomen van geestelijke gestoordheid worden beschouwd, indien de waarnemer gelooft dat de patiënt NIET Napoleon is of dat hij NIET door de communisten achtervolgd wordt. Het gaat hier dus om een beoordeling en die hangt samen met de vergelijking tussen de ideeën, begrippen en overtuigingen van de patiënt enerzijds en die van de beoordelaar en de maatschappij waarin beiden leven anderzijds. Het begrip geestelijke gestoordheid is bijgevolg onlosmakelijk verbonden met de sociale en ethische context waarin het wordt gebezigd.

De psychiater die dit inziet zit in een moeilijk straatje. Als hij bijvoorbeeld de toerekeningsvatbaarheid van iemand moet onderzoeken kan hij moeilijk getuigen dat niet de verdachte, maar de wetgever krankzinnig is.

Szasz legt ook de link tussen geestesstoornissen, of liever zogenaamde geestesstoornissen en pogingen tot communicatie.

De psychiater kan nooit neutraal blijven; hij zit vast aan een voorstelling van wat hij als de werkelijkheid beschouwt — en hij beoordeelt en observeert het gedrag van de patiënt dan ook in het licht van deze opvattingen.

Conflicten tussen waardeoordelen zijn dan ook de voornaamste bron van menselijke botsingen. Het concept geestesgestoordheid moedigt ons aan ook in de logische consequentie te geloven: dat de maatschappelijke omgang, zonder de storende invloeden van geestelijke gestoordheid of psychopathologie harmonieus en bevredigend zou lopen.

Bruno: In het Postmodernisme bestaat er ook niet zoiets als eenheid van tijd en plaats. Net zoals Billy Pilgrim in *Slaughterhouse five* door tijd en ruimte geslingerd wordt net zo vergaat het de personages in Berkman's verhalenbundel *Cafe de Raaf nog steeds gesloten*. In het verhaal 'de necrologie van Ninco Nanco' is de rabouw Carmine aan het woord in 1875. Een greepje uit zijn woorden:

Teun: De patrouilles Piemontese die hem de hele winter vruchteloos in hun peperdure knalrode Toyota vierwielaandrijvers op de hielen hebben gezeten en het vuur aan de schenen gelegd hebben, zijn er door list en verraad in geslaagd hun op het spoor te komen.
[Berkman's: ???]

Ubu: Hou nu maar op met citeren. We hebben toch allemaal al lang door dat die man geschift is. Ofwel speelt zich dit niet af in 1875, ofwel horen die Toyotas daar niet. Dat is toch evident.



- Martin: Precies. Het duurde veel langer voor de Japanners de Europese markt bestormden. Dat was in 1993. Vlak na de mislukte eenmaking.
- Bruno: Maar wat heb ik dan **daar**net proberen uit te leggen? Zien jullie dan niet dat zoiets nu juist kan in de postmoderne roman? Die dingen staan er gewoon en dat wordt nergens geproblematiseerd. Onze tijd is niet meer dan maar onze tijd, een indeling die wij maken in de pure chaos. Maar alle andere indelingen zijn net zo goed mogelijk. Deze anachronismen zoals jullie het dan wel zullen willen noemen zijn eigenlijk niets anders dan bijvoorbeeld Madsens personages die plots in een veel verder hoofdstuk belanden. In principe wordt daar hetzelfde aangetoond.
- Teun: Madsen? Maar dat boek is toch nog niet verschenen?
- Bruno: Kijk, ik probeer nog maar eens. Jullie kunnen nu wel zeggen dat ie gek is, maar in de roman is hij helemaal niet gek. Berkman's personage, ja jullie zullen hem wel schizofreen noemen, droomt de hele tijd over Francavilla aan de Po en hij is er dan ook echt. Hij beschrijft de toestand als iemand die er middenin zit.
- Ubu: Alles kits trouwens in Francavilla aan de Po.
Claudia Petinelli slaapt nog steeds met Maria Castelnova.
- Bruno: Precies. Helemaal tekenend is het einde van het verhaal als er het volgende staat:
- Martin: Alfredo zei: je bent niet gek. Anita zei: jij verkeert in een staat van genade. Ik zei: ja, ik ben dus helemaal niet gek.
- Ubu: Alles komt dik voor elkaar in Francavilla aan de Po.
- Bruno: We gaan er komen. In het verhaal 'De zoon van Molegraaf' kan het personage helemaal niet omgaan met onze maatschappij. Hij probeert alles te classificeren om orde te scheppen want eigenlijk komt alles hem voor als een onoverzichtelijke chaos.
- Teun: Vreemd is dat, dat de eeuwigheid niet is onderworpen aan de wetten van de tijd. Misschien doe ik daar mijn voordeel mee.
- Bruno: Berckman's personage ziet in dat de tijdrekening ook maar een classificatie is.
- Martin: De tijd hebben we dus op geen enkele wijze onder onze controle of in onze macht.
- Ubu: Vonnegut
- Teun: Madsen
- Martin: Johansson
- Bruno: Berckmans
- Bruno: Die zegt in het verhaal 'In het gekkenhuis' dat de zogenaamd gekken reizigers zijn, acuut of chronisch. In het verhaal zit je dan ook op het ene moment in de kelder van het gekkenhuis, op het andere moment op de trein. Als op een winternacht een reiziger naar Tralfamodore.
- Martin: Oh jaaaah, Tralfamodore. Kurt Vonnegut, *Slaughterhouse-five*.
- Teun: Ik ben blij dat er ook wat simpeler postmoderne boeken zijn, zoals bijvoorbeeld dat *Slaughterhouse-five* van jou. Gewoon een verhaal waarin tijd en ruimte geproblematiseerd worden door middel van een Schizo mannetje, waarvan gewoon duidelijk is dat hij gek is.

Martin: Nou, dat zeg je nu allemaal wel zo makkelijk, maar ik weet nog zo net niet of het zo makkelijk ligt.

Teun: Waarom moet jij altijd zo moeilijk doen? Waarom kun je nou niet gewoon toegeven dat hij geschift is?

Martin: Tja, waarom? Waarom is Billy Pilgrim eigenlijk waanzinnig? Of, beter nog, waarom zeggen we dat hij niet goed snik is?

Teun & Bruno: Hoezo? Wou jij soms zeggen dat hij normaal was? Kom nou, die jongen is zo geschift als een deur. Hij springt als een spastische jojo door de tijd, reist met een vliegende schotel naar een planeet die hij Tralfamadore noemt en dan wil jij beweren dat hij normaal is?

Martin: Nou ja normaal. Misschien is hij niet helemaal normaal, dat geeft hij ook zelf toe door op een gegeven moment naar een veteranenziekenhuis te gaan voor ongevaarlijk geesteszieken, maar die gekte heeft niets te maken met het reizen door de tijd en zijn uitstapje naar Tralfamadore. Billy zit vrijwillig in dat hospitaal omdat hij, net als zijn buurman Rosewater, heeft ontdekt dat het leven zinloos is, gedeeltelijk om wat hij in de oorlog heeft gezien. Zo'n bombardement op Dresden gaat je ook niet in de koude kleren zitten, dat weet iedereen die *Het stenen bruidsbed* heeft gelezen.

Ubu: Dus jij wilt zeggen dat Billy wel een beetje gestoord is, maar dat zijn tijdreizen en zijn contact met mannetjes die op gootsteenontstoppers lijken daar niets mee te maken hebben? Kom nou toch jongen, ben jij wel helemaal normaal?

Martin: Waarschijnlijk ben ik in jouw ogen inderdaad niet normaal, maar daar gaat het nu juist om. Wat wij als normaal beschouwen is gegrondvest op het normen- en waardensysteem van onszelf en wijzelf zijn weer ingebed in het normen- en waardensysteem van onze cultuur. Maar het is niet helemaal reëel om ons normen- en waardensysteem te beschouwen als algemeen geldig. Als we iemand uit de binnenlanden van Afrika halen en we zetten hem midden in Amsterdam dan zeggen we toch ook niet dat hij gek is wanneer hij zich een beetje vreemd gedraagt? Natuurlijk, zijn gedrag is vreemd in onze context, maar waarschijnlijk zou ons gedrag in Afrika ook lichtelijk uit de toon vallen. Wat we doen bij het lezen van een boek is nog iets krommer. We halen het boek binnen door middel van onze ogen en proberen de informatie te koppelen aan ons eigen realiteitskader. Alles wat buiten dat realiteitskader valt is voor ons raar. Als er dan ook iemand als Billy Pilgrim opduikt zeggen we dat hij gek is, omdat we, als zo iemand in onze eigen omgeving opduikt, hem gek zouden noemen.

Bruno: Ja, maar waar wil je nu naar toe, die Billy leeft, afgezien van zijn psychotische uitstapjes, toch in onze westerse maatschappij en niet in Afrika of zo?

Martin: Nee, dat doet hij niet.

Bruno: Niet? Hoezo, is Europa en Amerika niet westers genoeg?

Martin: Wat we vergeten, of voor het gemak over het hoofd zien, is dat hij een personage in een verhaal is: Billy existeert in en bij de gratie van het verhaal waarin hij een personage is. Je kunt niet zomaar een personage uit zijn werkelijkheidsniveau trekken en hem dan van allerlei dingen beschuldigen, dat is niet helemaal eerlijk. Vind je ook niet?

Ik weet dat we allemaal de behoefte hebben om bij onze behandeling van de waanzin in de literatuur een mens van vlees en bloed voor ons te zien. Dat is denk ik ook de reden waarom zoveel mensen verspringen naar de schrijver van het verhaal, of een parallel trekken tussen symptomen in het boek en symptomen uit de werkelijke psychiatrie. Ik wil geen oordeel uitspreken over de

legitimiteit van dat verspringen en parallellen trekken, zeker niet als het om boeken gaat die bij de realistische stromingen horen, maar binnen het Postmodernisme voorzie ik grote problemen als het toch gebeurt. Daar worden personages als Billy Pilgrim het slachtoffer van.

Teun,
Ubu &
Bruno:

Leg dat maar eens uit!

Martin:

In *Ontspoord* van Sven Aage Madsen komt het personage Vang Isenborg Bummelman Stauf in een vette geestelijke crisis terecht nadat hem iets verschrikkelijks is overkomen. Hij probeert "het verschrikkelijke" te verdringen, maar hij raakt hierbij een flink deel van zijn geheugen kwijt. Is deze man nu een standaard voorbeeld voor de problematiek van het verdringen?
Ik zal eerst even een grove schets geven van de voorgeschiedenis:
Op een gegeven moment krijgen we na hoofdstuk 54 hoofdstuk 119, dat zich in de toekomst afspeelt. In die toekomst komt het personage Wiebe Nik voor. Hij blijkt een verzamelaar van boeken te zijn en een ik-figuur raakt met hem in gesprek.

Teun:

Hij liet me in een toevallig boek bladeren en ik zag dat elke keer dat een bepaalde persoon optrad, zijn naam was doorgestreept en vervangen door een andere: Vang Isenborg Bummelman Stauf.
"Dit is een tijdelijke hulpfiguur," legde hij uit. "Ik construeer een naam zo dat deze mij eraan herinnert welke zijn relaties zijn, welke verwantschappen hij in verschillende richtingen heeft. Een naam voor een toevallige, lege figuur die ik hiermee een beetje leven geef."
Toen ik een ander boek pakte, viel...
[Madsen: 157, 158]

Martin:

Op dit moment grijpt Vang Isenborg Bummelman Stauf in en we komen van het hoofdstuk van de toekomst in hoofdstuk 55 terecht.

Teun:

"Hou op!" schreeuwde Vang en gooide de papieren van zich af. "Wiebe Nik. Wij hebben hem uitgevonden!"
"Hij is blijkbaar een andere mening toegedaan," zei Feyo verdraagzaam.
"Hoe kan hij beweren dat hij mij heeft uitgevonden? Een toevallige, lege figuur, zonder enige zin. Ik wil niet fictief zijn!"
Vang zag geheel kleurloos. Hij hapte naar lucht en wierp wanhopige blikken om zich heen.
"Hij is ingeslopen. Hij heeft me gestolen. Heeft me toevallig zinloos gemaakt. Ik kan niet alleen maar een pion in een spel zijn. Iets om vast te houden! Iets om vast te houden!"
Madsen: 157, 158]

Martin:

Feyo probeert hem te troosten met een nogal dubieuze opmerking voor ons als lezer. Hij zegt:

Ubu:

"Misschien is het maar een verhaal."
[Madsen: 158]

Martin:

Maar het helpt niet. Vang kan het niet aan en hij wil dan nog liever leven in de grote zinloosheid. En inderdaad, zijn gebeden worden verhoord en hij zakt weg in de vergetelheid, zijn geheugen wordt gewist.
Zeg mij beste Teun/Ubu/Bruno, is deze man, Vang Isenborg Bummelman Stauf slachtoffer geworden van een traumatische ervaring? Ja () Nee ()

Bruno:

Tja, ik weet het niet.

Martin:

Als we denken dat hij gek is dan moeten we ook kijken waarom we dat denken. Hij heeft inderdaad iets meegemaakt dat zó erg was dat er niets anders op zat

dan te vergeten. Maar als we dat erkennen, moeten we ook kijken naar de oorzaak, zijn blik in de toekomst.

Geloven wij inderdaad dat het Vang mogelijk was door middel van de computer in de toekomst te kijken? Geloven wij dat hij daar een man ziet waarvan hij denkt dat hij hem heeft helpen creëren? En zou die man op zijn beurt de creator kunnen zijn van Vang?

Waarschijnlijk zouden we onszelf voor gek verklaren als we dat deden, want zoiets kan helemaal niet. Nee, zeggen we dan, de auteur Madsen zit te rommelen met de volgorde van tijd en ruimte en toont ons hoe personages doordraaien door de confrontatie met al dat gemanipuleer. We moeten die personages dan ook niet anders zien dan als hulpfiguren die ons een bepaald probleem voorgeschotelen.

Om nu weer terug te keren bij Billy Pilgrim. Waarom zouden wij het personage Billy Pilgrim uit het boek sleuren en hem beschuldigen van waanzin?

Laten we dat nou eens niet doen en Billy de ruimte geven om te zijn wat hij eigenlijk is, namelijk een personage dat gemanipuleerd, of zoals de schrijver zegt georkestreerd wordt. Hij speelt als een acteur zijn rol in de operette van het boek. Op die manier openen we een heel ander perspectief voor onze analyse van de waanzin in Vonneguts *Slaughterhouse-five*.

Billy schiet weliswaar van links naar rechts door de tijd en wordt door een vliegende schotel naar een andere planeet gebracht. Maar het is niet meer dan natuurlijk dat dat gebeurt, de schrijver laat het tenslotte gebeuren. De ik-figuur, schrijver van het verhaal van Billy en daarin soms ook even personage, schept voor zijn personages een voor ons fictieve wereld. Voor zijn personages is dat echter het realiteitskader. Dat wij geneigd zijn te zeggen dat dat toch niet de werkelijkheid is, doet voor het personage, als we hem al een bewustzijn van zijn situatie toedichten, niet terzake; wij leven voor hem in de vierde dimensie.

Als we de zaak zo zien moeten we erkennen dat er niets met Billy mis is. Hij leeft helemaal niet in een False-self-system. Integendeel, hij is zich juist heel erg bewust van wat er binnen zijn realiteit gek is en wat niet. Een soort shell-shock wordt door hem geduid als ziektebeeld (Nou ja, de schrijver laat hem dat denken.). Dat kan ook heel goed, want hij is in de oorlog geweest en hij heeft in die tijd een verschrikkelijk bombardement meegemaakt. Zijn tijdreizen ervaart hij echter niet als symptomen van een geestesziekte. Hij heeft namelijk in de gaten dat hij door iets of iemand gemanipuleerd wordt en dat hij zijn reizen door tijd en ruimte inderdaad meemaakt; deze reizen liggen binnen het boek tenslotte niet op een ander niveau dan de reis naar Dresden, of een normale flashback.

(N)iemand: Aan het einde van de jaren zestig worden de ideeën van de structu-
ralisten min of meer op-
gerold door met name
Roland Barthes en de
filosoof Jaques Derri-
da.



(N)iemand
anders:

Barthes was gaan inzien dat zijn structurele analyses nooit een eindpunt zouden kunnen bereiken. Een analyse van een boek, een literair werk, een taalobject is op zichzelf namelijk ook weer een taalobject. De metataal, taal die uitspraken doet over taal, kan weer geanalyseerd worden langs structuralistische lijnen en er ontstaat weer een metataal, die ook weer kan worden geanalyseerd etc. etc.

Er komt dus nooit een punt dat als eindpunt kan worden beschouwd en dat dus een absolute waarheid bevat. De impasse die het onmogelijk maakt een waarheid buiten de taal te bereiken, bracht Barthes ertoe het positivistische structuralisme op te geven en niet meer over het structuralistische werk te spreken maar over de *poststructuralistische 'texte'*.

Het structuralistische werk werd nog geacht zijn geheimen prijs te geven in een analyse die een waarheid over dat werk aan het licht bracht. De poststructuralistische 'texte' is echter oneindig in het aantal betekenissen dat hij genereert. De 'texte' heeft niet zozeer een structuur, maar maakt het proces van structureren mogelijk en het is de lezer, of de criticus, die de structuur aanbrengt.

Omdat de 'texte' geen eigen structuur, geen centrum meer heeft, is het aantal structuren dat door hem kan worden voortgebracht in feite eindeloos. Barthes zegt: "Dans le texte seul parle le lecteur". De 'texte' heeft geen greep meer op wat de lezer ermee doet, omdat de lezer de enige autoriteit is met betrekking tot het gelezene.

(N)iemand: Realistische teksten die claimen dat zij ondubbelzinnige waarheden bevatten zijn daarom intellectueel oneerlijk — ze zijn op het lezen gericht (Barthes noemt ze *lisibile*) teksten die de lezer dwingen niet méér te zijn dan een consument van totalitaire wereldbeelden. Barthes stelt hier tegenover de zogenaamde *scriptible* teksten, de schrijfbaar teksten. Zij claimen niet een centrum te hebben of waarheden te verkondigen en ze betrekken daardoor de lezer bij het schrijfproces.

In feite produceren de lezers zulke teksten zelf; elke lezer moet voor zichzelf de tekst herschrijven. Alleen zulke teksten doen recht aan het wezen van de taal, die immers ook nooit een werkelijke waarheid kan bereiken en alleen maar door elke gebruiker anders wordt geïnterpreteerd en gehanteerd in zijn of haar relatie met de werkelijkheid'. Taal is dan hetgeen de Franse taalkundige Benviste 'discourse' noemt: niet een gestructureerd systeem van tekens, maar een chaotische stroom van altijd min of meer diffuse taaluitingen zoals we die vinden in poststructuralistische opvattingen over taal.

(N)iemand
anders:

Het is dus in Barthes' opvatting de lezer die spreekt. Het literaire werk kan immers niet een door de auteur verschaft centrum hebben, omdat discours dat niet toestaat. De eindeloze pluraliteit van een tekst rekent radicaal af met het idee dat de auteur 'betekenis' aan een tekst verschaft heeft of dat hij die 'betekenis' zou kunnen sturen.

Wanneer we nu terugkeren naar de waanzin in de literatuur, zou het volgens de opvattingen die door Barthes gedebiteerd worden al helemaal onmogelijk zijn om te spreken van een personage dat zonder meer gek of waanzinnig is, en wanneer dat toch gebeurt is het aan de lezer om de informatie of aanwijzingen van de auteur naast zich neer te leggen, of naar eigen inzicht te gebruiken.

Teun:

Dus Billy Pilgrim is gek, of niet gek, of alletwee, of geen van twee. Maar niet alleen zullen verschillende lezers verschillende structuren in één en dezelfde tekst brengen; zelfs een enkele lezer zal bij verschillende lezingen tot verschillende structuren komen.

Dit gebeuren wordt nog in sterke mate bevorderd wanneer we de signifiant loskoppelen van de signifié.

Veel theoretischer dan dat van Barthes is het post-structuralisme van Derrida, vaak deconstructionisme genoemd. In zekere zin vormen Derridas taalopvattingen een radicalisatie van de opvattingen van De Saussure. Centraal staat het onderscheid tussen signifiant en signifié.

Nemen we bijvoorbeeld het woord, eens kijken, ... gek.

Bij De Saussure heb je de signifiant en de signifié, die samen het taalteken "gek" vormen. Ze horen bij elkaar en vormen een stabiele eenheid. Bij Derrida is die eenheid verdwenen, op verschillende niveaus.

Op een simpel niveau: "stappen" kan betekenen "passen maken" of "uitgaan". Het kan ook verwijzen naar de passen zelf die gemaakt worden of naar het passen in "passen en meten". De lijst van signifiants die meerdere signifiés hebben is enorm, zonet oneindig. "Gek" is bijvoorbeeld de signifiant die verwijst naar "vreemd" of "onverwacht", maar ook naar "die mongool", of "die gestoorde". De enige reden dat al die signifiés die achter een signifiant verborgen zitten niet tot een chaos leiden zit hem in de context. In een confectieatelier zal de seksuele context van naaien zich niet makkelijk opdringen.

In de praktijk valt het dus allemaal wel mee, zouden we kunnen zeggen. Het theoretische probleem wordt echter niet opgelost. Ernstiger nog is namelijk de overweging dat bijvoorbeeld het woordje "gek" zijn betekenis krijgt door de verschillen met andere signifiants zoals daar zijn "gok", "gak", "Ger", "nek" etc.. Elke signifiant ontleent volgens Derrida zijn betekenis aan deze verschillen. Zoals bij een rood stoplicht waarvoor we stoppen (of juist niet): het rode licht draagt het spoor van een groen licht in zich. Als het licht op rood staat is er latent een groen licht aanwezig en omgekeerd. Zo is het ook met taal. Elke signifiant draagt de sporen van alle andere in zich, met als gevolg een problematische relatie met zijn signifiés. Zoeken we bijvoorbeeld "waanzin" op in het woordenboek. Koenen geeft dan als signifié: "krankzinnigheid, grote onzin". Zoeken we echter weer verder, dan vinden we bij "krankzinnigheid" "toestand van een krankzinnige", "dwaasheid", "idioterie". Kortom: we komen steeds weer terecht bij nieuwe signifiants. Een talige definitie wordt een eindeloze keten van signifiés die weer signifiants blijken te zijn en omgekeerd. Er komt nooit een signifié die niet weer een signifiant kan worden.

Taal zit gevangen in zichzelf en de verwarring is compleet. Relatie tussen woord en werkelijkheid is een hopeloze illusie. Derrida gebruikt de term *différance*. *Différance* bevat zowel de notie van verschil als die van uitstel. *Différance* verhindert dat er ooit werkelijke betekenis ontstaat in de zin van een waarheid, omdat er nooit een punt komt waarop het taalsysteem verlaten kan worden om het te koppelen aan de werkelijke wereld.



- Teun: In *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* hebben we te maken met een waanzinnige, een gek, een contactgestoorde die ook nog gevaarlijk is. Hoofdpersoon Josef Bloch brengt namelijk zonder aanwijsbare reden een meisje om het leven. Toch is Bloch, wanneer we de theorieën van Derrida en Barthes bekijken, niet waanzinnig. Hij handelt volkomen normaal als je de taalverwarring waaraan hij ten prooi is gevallen bekijkt.
- In *Der Tormann* staat de verhouding tussen gebeurtenissen en ervaringen enerzijds en de verhouding tussen taal en teken anderzijds centraal. Blochs gedrag wordt beheerst door de macht van de ordening van de taal. Die taalordening wordt een obsessie voor hem. Uit het verhaal blijkt wat er gebeuren kan als een individu zich aan die ordening onttrekt. Uit Blochs gedrag spreekt een volledig loslaten van het verband tussen signifiant en signifié. Alles staat los, op zichzelf, en het doorkappen van de samenhang tussen signifiant en signifié (zoals Derrida dat in feite doet) dwingt Bloch ertoe aan elke waarneming een beschrijving toe te voegen.
- Ubu: ... und wenn er von einem indirekten Freistoss erzählte, beschrieb er nicht nur, was ein indirekter Freistoss sei, sondern erklärte überhaupt, während die Friseurmädchen auf die Fortsetzung der Erzählung warteten, ihnen die Freistossregeln; und sogar, wenn er eine Ecke erwähnte, die ein Schiedsrichter gegeben hab glaubte er, ihnen die Erklärung, dass es sich dabei nicht um die Ecke eines Raums handelte geradezu schuldig zu sein. Je länger er sprach desto weniger natürlich kam Bloch vor, was er redete. Allmählig schien ihm gar jedes Wort einer Erklärung zu bedürfen.
[Handke; 59]
- Teun: Woorden verwijzen voor Bloch alleen nog maar naar zichzelf en niet meer naar de werkelijkheid. We kunnen deze houding van Bloch ten opzichte van de taal een post-structuralistische houding noemen. Het feit dat Bloch geen werkelijkheid achter de woorden ziet heeft in de tekst tot gevolg dat hij alle woorden tussen aanhalingstekens gaat zetten. Bloch wordt door de woorden bevreemd.
- Martin: Wenn man sich das Wort 'Krankheit' vorsagte, konnte mann nach ein Paar Wiederholungen nur noch darüber lachen. 'Eine Krankheit befällt mich': lächerlich. 'Ich werde krank': genau so lächerlich. 'Die Briefträger': ein einziger Witz. 'Kennen Sie schon den Witz vom Briefträger und der Postbeamtin?' "Alles kommt wie eine Überschrift vor," dachte Bloch.
[Handke; 82, 33]
- Teun: Zijn dit de gedachtenspels van een krankzinnige, gedachtenspels die aanstands gevolgd zullen worden door een holle lach? Of is het een personage dat zich uitspreekt over een taalprobleem? De gedragingen en gedachten van Bloch maken duidelijk dat werkelijkheid alleen door middel van taal een samenhangend geheel kan worden. Dit houdt in dat Blochs identiteit een fictie moet zijn, alleen uit taal opgebouwd.
- De paradox die in Blochs gedragingen zit opgesloten ligt erin, dat hij aan de ene kant uit het taalsysteem valt, en daardoor volledig van zijn omgeving vervreemd, maar dat hij aan de andere kant de taal nodig heeft om tenminste nog enige grip op een werkelijkheid te hebben.
- Ubu: "Der Briefträger schlägt auf die Tasche und hängt sie ab," dachte Bloch Wort vor Wort "Jetzt stellt er sie auf den Tisch und geht in den Pakeraum." Er beschrieb sich die Vorgänge, als könnte er sich sie erst dadurch vorstellen, wie ein Rundfunkreporter dem Publikum. Nach einiger Zeit half es.
[Handke; 83]
- Teun: Aan de ene kant is er dus afschuw van de taal, omdat zij ontoereikend is om dingen te beschrijven en omdat ze uitsluitend naar zichzelf verwijst. Aan de andere kant klampt Bloch zich vast aan de taal om tenminste nog enige grip op de werkelijkheid te hebben, die hij anders alleen maar gefragmenteerd waar kan nemen. Om de werkelijkheid toch als een geheel te kunnen waarnemen, wordt

de taal aangewend als een kunstmatig middel. Door de vervreemding, die de geestelijke toestand van Bloch volledig bepaalt, is het gedrag van Bloch volkomen instabiel.

Het duidelijkst komt dit instabiele gedrag naar voren wanneer Bloch schijnbaar zonder aanleiding een cassière vermoordt.

Martin: Einige Zeit verging mit dem Umdrehen und Wechseln von Platten. Sie stand auf und legte sich aufs Bett; er setzte sich dazu. Ob er heute zur Arbeit gehe? fragte sie. Plötzlich würgte er sie.
[Handke; 21]

Teun: Het is niet vergezocht om over een moment van waanzin te spreken. Misschien over een moment van ontoerekeningsvatbaarheid. Geen ruzie, geen beledigingen, geen vernederingen. Toch een moord.
Waanzin dus. Maar waarom? Waaruit valt Blochs gedrag te verklaren?
Nou, de cassière trekt de aandacht van Bloch, doordat zij volgens hem wél in staat is om op een vanzelfsprekende manier met taal en tekens om te gaan. Deze vanzelfsprekendheid is volkomen in tegenstelling met de manier waarop Bloch de taal en de tekens ervaart. In de passage waarin Bloch alleen is met de cassière, voor het moment van de moord, wordt duidelijk dat er een botsing plaats vindt tussen de verwarde, niet tot waarneming in staat zijnde Bloch en de stabiele, vanzelfsprekend met taal omgaande cassière. Een botsing die helaas een moord tot gevolg heeft. Bloch verliest zijn zelfbeheersing.
Blochs problemen worden opgeroepen omdat Bloch in feite alle zekerheid juist op de taal bouwt. Op het moment dat die taal ontoereikend blijkt te zijn slaat de benauwing toe. Op een gegeven moment gaat de taal de werkelijkheid vervangen. De "kunstmatige tussénfase" tussen waarneming en werkelijkheid staat dan los van die werkelijkheid en bepaalt de hele waarneming. De taal treedt dan in feite op als vervanger van die werkelijkheid.
Peter Handke zegt zelf over de taalproblematiek in *Der Tormann* "De hoofdpersoon neemt dingen steeds meer waar als taal, gaat dus dingen *vertaligen* en zelfs tot verboden en geboden maken":

Ubu: Es war ob er das alles nicht sah, sondern es irgendwo, von einem Plakat mit Verhaltensmassregeln, ablas.
[Handke; 98]

Teun: Handke: "Bloch neemt dingen als toespelingen op zichzelf waar. Dit is het principe van de vertelling. alleen wordt het proces niet toegepast op een schizofreen, maar op een 'normale' romanheld, een arbeider die vroeger een bekend doelman is geweest. Wij moeten inzien dat het proces van dingen gaan zien als normen, regels, voorschriften niet een uiting is van geestesziekte, maar iets wat wij allen doen." We kunnen deze roman van Handke rekenen onder wat Barthes de scriptible teksten noemt. De lezer wordt bij het schrijfproces betrokken. Duidelijk wordt verder dat de taal-verwarring zich ook op het niveau van de verteller afspeelt. Dit blijkt uit de volgende passage erg duidelijk.



Teun: Links von sich sah er ... Rechts von ihm war ... Hinter sich sah er ... Er würde hungrig und ging weiter.
[Handke; 67]

Teun: Een andere passage kunnen we als volgt duidelijk maken:

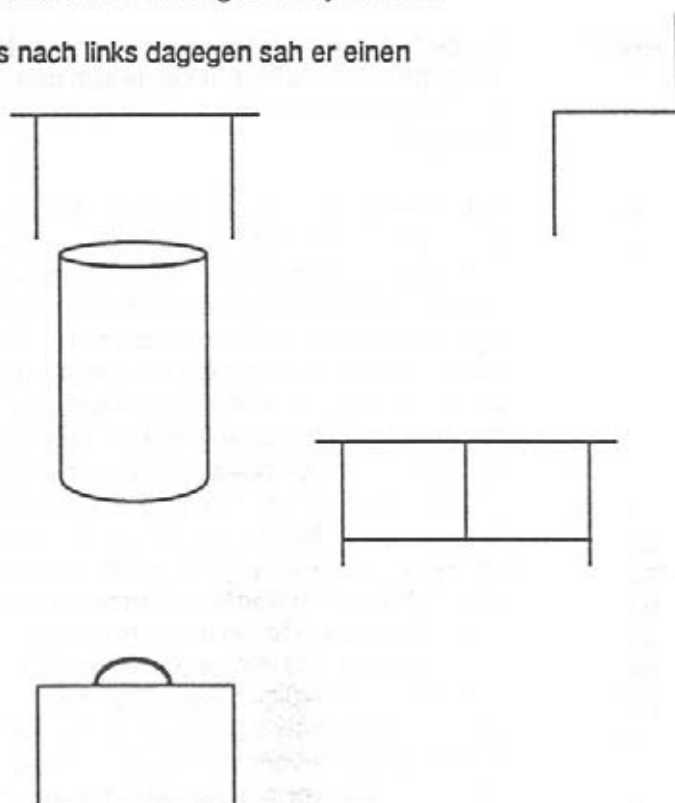
Martin: Beim Blick von rechts nach links dagegen sah er einen

Daneben den

darunter den

daneben den

darauf seine



[Handke; 105]

Teun: Deze passages vormen te samen een sterke aanwijzing dat ook voor de verteller taal niet werkelijk een verwijzende functie heeft. Tevens is het nuttig op te merken dat het verschuiven van de focalisatie en het daardoor vervagen van de ontologische werkelijkheid ons weer terugbrengt bij een typisch postmodernistisch procédé.

Teun: Tot slot nog iets over het perspectief van de doelman. Een belangrijk moment vindt plaats wanneer Bloch bij een voetbalwedstrijd een medetoeschouwer vraagt bij een aanval niet op de aanvallers en de bal te letten, maar alleen op de doelman.

Ubu: Man sehe statt des Balls den Tormann, wie er die hände auf den Schenkeln, vorlaufe, zurücklaufe, sich nach links und nach rechts vorbeuge und die Verteidiger anschreie.
[Handke; 111]

Teun: Resultaat van zo'n observatie is dat men vreemd gedrag waarneemt omdat motivatie en betekenis van dat gedrag uit het gezichtsveld gehaald zijn. Deze bewuste perspectiefvernaauwing is meteen een commentaar op het perspectief van waaruit de lezer van het verhaal Bloch bekijkt. De lezer bekijkt Bloch vanuit het doelmanperspectief: Bloch lijkt onberekenbaar in zijn buien en wisselvallig alsof hij gestoord is.

Handke wijst zelf op overeenkomsten met schizofreen gedrag. Het is echter niet zijn bedoeling om een case van schizofrenie te laten zien. Het gaat hem erom de spelregels en verhoudingen uit het dagelijks leven te beschrijven door ze vanuit een vervreemdend perspectief te bekijken.

Het gedrag van andere personages in de roman laat de lezer zien dat dezen net zo goed als Bloch hun verleden werkelijkheid monteren. Ze maken andere

geschiedenissen tot hun eigen belevenissen en nemen zomaar, zonder na te denken, taal over en daarmee de totaliteit waarnaar die taal verwijst. Daarmee interpreteren ze de werkelijkheid mechanisch aan de hand van een code die net zo goed ter discussie gesteld kan worden als die van Bloch.

De codes van de andere personages zijn echter geaccepteerd en verspreid. Het zijn als het ware onze codes, de codes van ons, normalen. Bepaalde significanten domineren de werkelijkheid. Tekens die voor anderen vanzelfsprekend zijn, zijn dit voor Bloch niet. Blochs waanzin is nu eenmaal niet de onze.

Ook in Johanssons *What happened to the head on the shelf* vindt er een koppeling plaats tussen waanzin en taalproblematiek.

Ubu:

My psychiatrist was a man, who suffered the same kind of illness as your beloved narrator (who is in fact no-one else but your own metaphor, you silly reader). My problem (our problem, yes) was the wasting of words. We are afraid to use them, cos' you can't get them back. They're gone, but you don't know where. Yes, I think my psychiatrist was a man. Maybe you could even call him 'a fat man', without saying too much (at least the only word you could say that could be to much in this case is the word 'fat' wich is not a verry large word — in fact it's only a 'three letter word').

The strange thing was that Jauss agreed with everything I said (or you would say).

Listen to this:

'I'm afraid that from now on it's me against the world, or maybe me and the rest of the world against you or perhaps you and me and the rest of the world against the rest of the rest of the world or the rest of you etcetera.'

'You made a point there.'

'I think all people should have the right to have two pair of shoulders, or maybe even three.'

'Yes you're right.'

'I think the copy of the book you gave me last night should be burnt in public immediately.'

'I agree with that, mr. Narrator.' (HOW THE HELL DID HE KNOW?)

'No, I'll take that back. After my death, after your death (AFTER YOUR DEATH! READER. AFTER YOUR DEATH) the book could be rewritten over and over again till all the words are gone.'

'Yes.' (JAUSS AGREED WITH THIS)

[Johansson; 14]

'Lost in the Funhouse' is een tekst die veel logica op zijn grondvesten doet schudden. wat deze tekst extra interessant maakt is dat ie met dat doel veelvuldig gebruikt wordt in de postmoderne psychiatrie.

Daarom wil ik hier eerst kort ingaan op de ideeën van de postmoderne psychiatrie, en een belangrijke vertegenwoordiger hiervan Dave Golido (die overigens in Johanssons *What happened to the head on the shelf* voorkomt als het personage Dad Vilegod, wat een anagram is van Dave Golido²).

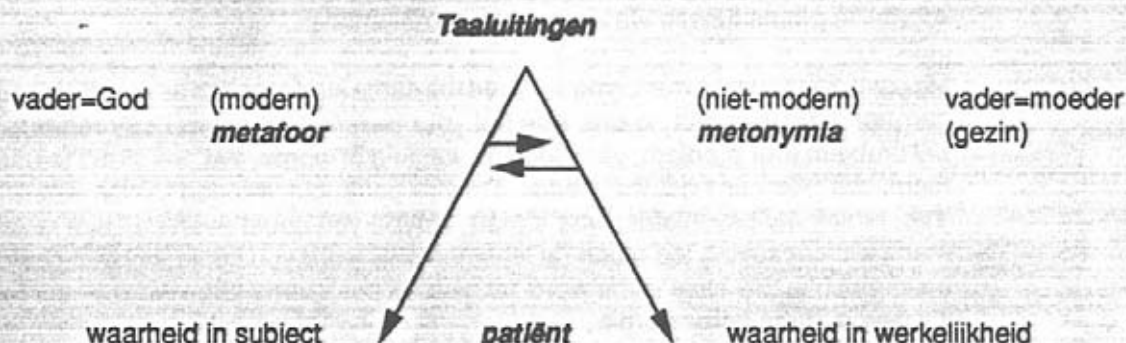
Golido (die zelf overigens ook schrijver van fictie is) koppelt zijn opvattingen over de psyche van de postmoderne mens veelvuldig aan de literatuur. De inleiding van zijn boek *Modern, not-modern and afterwards* gaat over metaforische en metonymische waarnemingen bij de moderne en niet-moderne mens, of liever de moderne en niet moderne fasen.

Golido concludeert dat verschillende patiënten een slingereffect vertonen (het zogenaamde Pendulum-effect) in hun waarnemingen en de talige uitingen daarvan.

Patiënten die hun taalstoringen metaforisch uiten (die bijvoorbeeld hun vader God noemen) en dit in toenemende mate deden naarmate de crisis zich verergerde, kwamen na het volgen van een therapie vaak weer op een normaal niveau (of wat daar voor doorgaat, Golido heeft daar zeer vergaande theorieën over). Maar dit "normale taalniveau" werd bij een verdergaande crisis, of een volgende crisis altijd te ver doorgetrokken en resulteerde vrijwel altijd in een "metonymische taalstoring": metonymie is zoals bekend gebaseerd op een relatie van aangrenzendheid — patiënten noemen (om het vorige voorbeeld te

continueren) hun vader niet God (wat een relatie van gelijkenis is, metaforisch dus) maar bijvoorbeeld 'Moeder' of zelfs 'Gezin'.

Golido benoemde deze beide afwijking als *modern* (metaforisch) en *niet-modern* (metonymisch)



Golido heeft vervolgens een theorie ontwikkeld over hoe een theorie eruit moet zien die deze eeuwigdurende pendulumbeweging bij dergelijke ziektegevallen moest doorbreken. Overigens — wat nog wel belangrijk is hier toe te voegen — kenmerkte de 'metaforische patiënt' zich door een hyper-serieuze opvatting over diens eigen waarneming. de patiënt kon de werkelijkheid niet bevatten, maar meende juist daardoor vreselijke waarheden over die werkelijkheid onder woorden te kunnen brengen. Bij de metaforische patiënt lag de uiteindelijke waarheid bij het subject zelf.

De metonymische patiënt meende juist dat de werkelijkheid 'zichzelf voortbracht', gemakkelijk te overzien was en gewoon 'gebeurde'. Op zich een visie waarbinnen iemand zou kunnen leven, maar het wordt moeilijker wanneer je daarbij je vader als 'moeder' aanduidt (Overbodig te zeggen dat Golido's visie dan ook haaks staat op die van Freud, die heel andere conclusies zou verbinden aan de vader/moeder-verwisseling.). Golido heeft vervolgens een therapie ontwikkeld die is gebaseerd op een aantal grondprincipes.

Omdat alle problemen bij de patiënten lagen op het vlak van de waarneming van de werkelijkheid en de representatie hiervan in taal, wordt de patiënt door de therapie geleerd de werkelijkheid waar te nemen als 'een werkelijkheid', dat wil zeggen als een van de vele mogelijke realiteiten.

De consequentie hiervan is dat 'het zeggen van dingen over de werkelijkheid' ook slechts 'het zeggen van dingen over een werkelijkheid' is. Een individu zegt slechts iets over een werkelijkheid, maar het is niet meer de 'subject-waarheid' want er kan binnen de visie die binnen de therapie ontwikkeld wordt geen enkele aanspraak op waarheid worden gemaakt, er is hooguit sprake van 'een waarheidje over een werkelijkheid'. Vanuit deze visie wordt de patiënt geleerd dat hijzelf ook slechts — als subject — een werkelijkheid is, die niet zozeer door hemzelf wordt gecreëerd, maar 'door velen'.

Het 'zelf' van het subject is niet meer een plaats waar het 'zelf' een waarheid in pacht heeft die voor hemzelf algemeen geldend is. De individuele identiteit, 'the self' is niet anders dan "an empty place where many selves come to mingle and depart" aldus een omschrijving van een andere belangrijke grondlegger van Golido's therapie: San Hasibah.

In Golido's therapie wordt een aanschouwen en weergeven van de werkelijkheid geleerd die gebaseerd is op de 6 volgende principes. Zoals al eerder gezegd is John Barths verhaal 'Lost in the Funhouse' een van de meest gebruikte 'therapeutische teksten' bij de therapie.

De 6 principes van Gollido

1. *Contradiction*
2. *Permutation*
3. *Discontinuity*
4. *Randomness*
5. *Excess*
6. *Short Circuit*

Wat ik nog vergeten heb te zeggen is dat het uiteindelijke doel van de therapie door Gollido als volgt is geformuleerd:

Bruno: The patiënt can be cured by accepting 'the funhouse', i.e. by accepting that a *crumbled reality* meets the *crumbled subject*, who will never know about this reality. The patiënt must also learn not to exclude the possibility that he (himself) is (are) only a fiction in just another story. The patiënt must in this way learn to have 'fun in the funhouse'.

Ubu: 1. *Contradiction*.
Contradictie is natuurlijk tegenspraak. De patiënt moet leren de logica los te laten en de tegenspraak als model van denken te accepteren. Bij Barth vinden we de volgende contradictie:

Teun: Natuurlijk had hij de moed niet om Magda te vragen met hem door het pretpaleis te gaan. Met een verbluffende moed en tot ieders verbazing nodigde hij Magda, bedaard en beleefd, uit om met hem door het pretpaleis te gaan.

Ubu: 2. *Permutation* (omzetting, verwisseling)
De patiënt moet leren af te zien van het opgelegde idee dat zaken maar één wending tegelijk kunnen nemen. De patiënt moet leren te accepteren dat Ambrose zich op het strand kan bevinden omdat ie pas later naar het pretpaleis gaat, en tegelijkertijd al verdwaald is in het pretpaleis.

3. *Discontinuity*

Uit de permutatie kom je uit bij de discontinuity. Je zou de permutatie als een van de onderdelen van de discontinuity kunnen zien. De patiënt moet leren elke verwachting van continuïteit te wantrouwen. Doorgaans hebben patienten in de metonymische storingsfase hier meer moeite mee dan de 'moderen'. De patiënt moet ook leren het leven tot zich te laten komen als 'allemaal kleine verhaaltjes' die achter elkaar gebeuren en niet samen een groot doorgaand verhaal vormen. De patiënt moet leren dat dit ook voor hemzelf opgaat.

4. *Randomness*

De patiënt moet leren de willekeurigheid van het leven te ondergaan. Interessant is het dat binnen de therapie ook gewerkt wordt met de cut-up technieken van Burroughs en de surrealisten. De patiënt moet leren het verknipte als mogelijke en onmogelijke waarheid te zien.

5. *Excess*

Heel belangrijk binnen de therapie is het dat de patiënt leert dat metaforisch en metonymisch taalgebruik gesublimeerd kan worden door middel van excess (zich te buiten gaan) hetgeen volgens Gollido een normalisering in de patiënt teweeg brengt (metaforic overkill, metonymic overkill).

6. *Short Circuit*

Waarschijnlijk het belangrijkste principe. Wanneer de patiënt geaccepteerd heeft dat alles in de werkelijkheid geen andere status heeft dan een willekeurig mogelijk en onmogelijk verhaal, moet hij vervolgens leren te accepteren dat ie zelf in een verhaal zit. Het is met name dit onderdeel dat ook wel de 'funhouse therapy' wordt genoemd: de patiënt wordt Ambrose genoemd door de psychiater en wordt het pretpaleis binnengeleid. Ik wil besluiten met enige citaten uit talige uitingen van patiënten die deze fase hebben ondergaan.

Martin: Het gras leefde! De stad, de rivier, ikzelf, waren niet gefantaseerd: de tijd bulderde als wind in mijn oren; de wereld ging door!

Ja, dat kan toch niet!

- Ubu: Dezelfde patiënt in een latere fase:
- Martin: Toen ik eindelijk uit de verraderlijke gang de spiegel-doolhof binnenstapte, zag ik in één oogopslag, duidelijker dan ooit, hoezeer ik mijzelf bedroog door te veronderstellen dat ik iemand was. Ik voorzag zelfs, lichtelijk geschokt door deze vreselijke zelfkennis, dat ik deze valse voorstelling van zaken mijn hele leven lang, hoewel met steeds zeldzamer wordende tussenpozen, zou blijven herhalen, zo afschuwelijk waren de alternatieven. Roem, krankzinnigheid, zelfmoord; misschien alledrie.
- Ubu: En tenslotte, om een beeld te geven van de 'genezen patiënt' een citaat uit het laatste verslag van een patiënt die de gehele funhouse therapie met succes heeft doorlopen:
- Martin: Ik wou dat ik het pretpaleis nooit was binnengegaan. Maar ik ben het binnengegaan. Daarna wou ik dat ik dood was. Maar ik ben niet dood. Daarom zal ik pretpaleizen construeren voor anderen en hun geheime operateur zijn².
- Bruno: In Willem Brakmans *Glubkes oordeel* leren we Glubke aanvankelijk kennen als een onopvallend burgermannetje. Als hij in zijn gesprek met Melissa, de dochter van de dominee, zijn fantasie de vrije loop laat, komt echter de onthulling van Glubkes ware gedaante. In Glubkes verbeelding is het een en al gruwel wat de klok slaat. Lichamen verbranden, hoofden exploderen... Voor Glubke is er eigenlijk geen verschil tussen fantasie en werkelijkheid. Hij kiest misschien zelfs voor de droom. Over Melissa zegt hij: "Ze zal van me dromen, wat kan iemand meer eisen?"
Als de klok om middernacht maar tienmaal slaat, neemt de fantasie volledig de overhand. Met een parachute is de Grote Spullenbaas geland en die (of is het Glubke?) neemt ons mee in een gruwelijk laatste oordeel waar de karretjes van de spookkraam op de kermis, recht de hel inrijden.
- Martin: O.K. Als ik het goed begrijp dan is Glubke een soort Walter Mitty, het personage uit het kort verhaal van James Thurber dat in werkelijkheid een heel zwak mannetje is dat zich constant verbeeldt een grote misdadiger, hartchirurg, sportman, etc te zijn.
- Bruno: Die tegenstelling tussen de rol in de realiteit en in de fantasie wordt bij Glubke helemaal niet zo gesteld. Bij Walter Mitty wordt duidelijk gemaakt dat hij aan het dromen is en Mitty beseft dat zelf ook. In *Glubkes oordeel* lopen die niveaus echter gewoon door elkaar. Glubke maakt geen onderscheid.
- Ubu: Nu, iedereen ziet toch dat het hier maar om waanvoorstellingen van Glubke gaat; eigenlijk is die toch een beetje gek.
- Bruno: Dat kan jij nu wel zeggen, maar in het verhaal is dat niet zo. Daar komen die dingen gewoon voor. Dat heeft natuurlijk te maken met het feit dat Glubke vaak samenvalt met de vertelinstantie, maar als jij zegt dat Glubke krankzinnig is dan doe je dat niet in dit boek. Als postmoderne lezer ga je gewoon mee met Glubkes bokkesprongen. Het zijn trouwens helemaal geen bokkesprongen, het is gewoon zo. Het doet er niks toe dat Fraternelli, de man die komt oordelen, op het einde Filielli genoemd wordt, hij is dan ook Filielli.
Bij Madsen heb je opeens ook twee Feyo's. Op een bepaald ogenblik staat Feyo aan de deur naar zichzelf te luisteren.
- Teun: Ja, dat kan toch niet!
- Bruno: Dat kan wel, want het staat er. Het is geschreven. Fraternelli is gewoon Filielli, het staat er. Je mag die boeken niet op een traditionele manier lezen. Dan zeg je dat de personages gek zijn, maar eigenlijk ben je zelf gek.
- Teun: Ik, gek?

- Bruno: Ja, tenminste als je beweert dat Glubke gek is. Onze werkelijkheid is maar een schijnwerkelijkheid, een onmogelijke poging om ontologische zekerheid te vinden. De postmodernen hebben dat door en tonen dat in hun werk.
- Martin: Ik pas!
- Teun: Ik pas!
- Ubu: Ik pas!
- Bruno: Ik pas!
- Martin: Dit is toch zinloos.
- Bruno: De spijker op de kop. We zitten hier te kaarten, maar we kaarten helemaal niet. We hebben geen enkel houvast. Zo spreekt het personage in Ivo Michiels' *Exit* een hele tijd met iemand die er niet is.
- Ubu: Net alsof ik er ben.
- Bruno: Alsof je er bent.
- Ubu: Maar ik ben er niet?
- Bruno: Je bent er niet.
- Ubu: Dus maak je een afspraak.
- Bruno: Ik maak een afspraak.



- Ubu: Dus ben ik er toch.
- Bruno: Je bent er niet.
- Ubu: Ben ik er of ben ik er niet?
- Bruno: Niet, en daarmee is dat ook weer opgelost. Het doet er echt niet toe of je er bent of niet. Als het personage een afspraak met jou wil maken en een gesprek voeren, dan kan dat.
- Ubu: Ook al ben ik er niet?
- Bruno: Ook al ben je er niet.
- Teun: Maar dat is toch pure waanzin?
- Bruno: Volgens jou wel, maar volgens mij niet en als ik niet wil dat je er bent, als ik je wegschrijf, dan heb ik gelijk.
- Teun: Suddenly I woke up. I saw Li Ann, she was sitting on the couch. She was obviously bored and stared at her fingernails.
"I thought you were long gone home by now" I said surprised.
"How can I ever get home if you keep thinking me here?" she said.
"Why don't you think yourself home? Think, do something, be creative!" I said.
"Hey, listen mister, you're the writer, remember?" she said.
[Johansson: 22]
- Martin: Dommerik, nu is het ei helemaal hard gekookt.
- Bruno: Michiels doet eigenlijk niets anders dan het anonieme en lege van taal aantonen. Deze taalkritiek is ook een maatschappijkritiek. Onze traditionele wereldvisie, onze, nou, die van jullie, is gewoon niet meer houdbaar. In de plaats daarvan komt een postmoderne werkelijkheid, een chaos. Als zijn personage een lijst opmaakt van zaken die van papier gemaakt kunnen worden ontwaard dat uiteindelijk in een zinloos gebrabbel
hopla nopla jopla ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ Zet zat zit zot ons moeder het een kous gebreid ze heeft het spek in 't zout geleid
- Martin: Wat heb je daar gezegd?
- Bruno: Niks heb ik daar gezegd.
Zo is er alweer niets gebeurd, niets van enige betekenis.
- Ubu: Hé, nu zit je opeens twintig pagina's verder.
- Bruno: Raak. In het postmodernisme wil men juist aantonen dat communiceren in taal, misschien wel communiceren tout court onmogelijk is. Michiels wijst daar juist op. Hij laat bijvoorbeeld twee figuren met elkaar communiceren in getallen. Een toehoorder geeft daar heel deskundige commentaar bij alsof hij er iets kan uit opmaken en natuurlijk kan hij dat.
- Teun: negenhonderdnegenennegentig.
- Ubu: honderd en één.
- Martin: Dit betekent om uitstel vragen, het heeft er niet de schijn van, maar het komt erop neer, het is een ommetje, meer niet.
- Bruno: Het dubbelgangermotief is wellicht al heel oud, misschien wel zo oud als de literatuur, maar vanaf de Romantiek werd het als het ware een echte rage; de door hartstochten verscheurde romanticus voelde zich in werkelijkheid ook in



tweeën gereten. Aan de ene kant was er het cerebrale, de ratio, aan de andere kant het ganglionale, waar de gevaarlijke hartstochten zich botvierden. Dit vinden we bijvoorbeeld in Goethes personage Werther, die overrompeld wordt door zijn hartstochten. In zijn liefde voor Lotte, die reeds verloofd is met Albert, gaat Werther ten onder aan neurotisch zelfmedelijden en pleegt zelfmoord. In Werther is de Herausgeber zowat de tegenhanger van Werther; hij vertegenwoordigt het gezonde verstand en de morele reflexie.

Dit dubbelgangermotief wordt vaak beschouwt als een uiting van schizofrenie. Laing verbindt dit met een ontologische onzekerheid: de wereld waarin je leeft is niet de jouwe, die is als het ware aan het leeglopen, er is geen continuïteit. In *The divided Self* spreekt Laing dan bij de schizoiden over "the false self". "The inner-self" heeft geen directe relatie meer met de wereld en delegeert die relatie aan het "false-self-system".

Teun: You must know that Li Ann and I live in a home for mental disturbed. You must know that infact I kind-a made Li Ann myself. That's one of the reasons for us living here.

There's a man here who carries my name, Irving Johansson. Irving Johansson, that's also my name ain't it? He wears a white suite and he is sort of the boss around here. He talks with me about schizofrenia and doubles. What he doesn't know is that in fact I wrote him myself.

[Johansson, 3]

Bruno: Brakmans Glubke is hier ook een duidelijk voorbeeld van. Hij voelt zich duidelijk beter thuis in zijn fantasie dan in de gewone realiteit. Hij verbindt die twee dan ook gewoon en maakt er op den duur geen onderscheid meer tussen. Het dubbelgangermotief wordt echter ten top gedreven in Brakmans boek *De*

graaf van Den Haag. De heer Pop is beroepsmatig vervalser. Telkens ontmoet hij heren en uiteindelijk kun je je als lezer niet aan de indruk onttrekken dat die heren eigenlijk één en dezelfde persoon zijn; namelijk Hop. Ook Hop en Pop lijken hoe langer hoe meer op elkaar, zodat het voor de lezer niet altijd meer duidelijk is wie wie is.

Op pagina 45 lezen we:

Teun: Samen zullen we dan naar binnen gaan en nooit zal iemand meer precies weten wie de Graaf is en wie de Baarlije zelf.

Bruno: Hop en Pop gebruiken de ene vermomming na de andere en vermommen zich uiteindelijk ook in elkaar. Als lezer weet je dan helemaal niet meer hoe de vork in de steel zit.

Op pagina 53 maakt Hop in het restaurant een schemaatje dat alles duidelijk moet maken:

Ubu: Hop is Hop.
Hop plus vrouw is Hop.
Hop plus vrouw plus Pop is Pop plus vrouw.

Bruno: Op pagina 70 wordt de verwarring helemaal ten top gedreven als we de volgende vraag aan Pop (of is het dan toch Hop?) gesteld zien:

Martin: U bent toch de Heer Hop?

Bruno: Wat verderop staat als reactie op Pops ontkennende antwoord (of was het nu toch Hop?):

Teun: Wie weet houdt u zich al geruime tijd voor heel iemand anders dan die u bent.

Bruno: We lezen dan ook dat Pop (Hop?) zich in deze situatie steeds minder zichzelf voelt. Het letterkundig tijdschrift *Sic* wijdde in de zomer van 1988 een themanummer aan Brakman. In het essay van Jaap Goedegebuure lezen we over *De graaf van Den Haag* het volgende:

Ubu: de Heer Hop, wiens rijmende naam al aangeeft dat hij het alter ego zo niet een afsplitsing van de schilderende hoofdpersoon is.



Bruno: Misschien zijn Hop en Pop dus gewoon één en dezelfde. Misschien ontstaat deze situatie dus gewoon uit een soort schizofrenie van het hoofdpersonage. Pop (of was het nu Hop?) ziet geen eenheid in deze wereld en vervalst constant, maar hij vervalst ook zichzelf (dus het is toch Hop!). Of gekoppeld aan de postmoderne theorie: het personage ervaart een grote chaos, voor hem is niet eens meer duidelijk wie hij zelf is, hij heeft elk houvast verloren. Brakmans boek trekt ons als lezer helemaal mee in deze verwarring en onzekerheid.

Martin: Binnen postmoderne boeken worden er constant problemen naar voren geschoven die te maken hebben met onze ontologie, ons zijn in de wereld. Vaak heb je tijdens het lezen van zo'n boek ook het gevoel een beetje te gaan zweven. Sommige vragen zijn voor een mens niet te beantwoorden, omdat een mens nu eenmaal zijn beperkingen heeft. Toch doen we ons uiterste best om uiteindelijk op alle vragen een antwoord te bedenken. Niets is ons daarbij te dol en bij dit alles geloven we ook nog dat we het aan elkaar kunnen duidelijk maken door middel van taal: dat is pas een waanzinnige toestand. Waanzin te geloven dat wij, de meesters van het gespleten denken (Wie is er in godsnaam op het idee van de scheiding tussen subject en object gekomen en wie moest zo nodig de scheiding tussen lichaam en geest poneren?) in staat zijn een eenheid tot stand te brengen door eerst alles te ontleden in de kleinste deeltjes. Misschien is dat ook wel wat postmoderne auteurs ons willen laten voelen: dat wij, de gezonde mensen de zieken zijn en dat de zieke mens wel eens degene kon zijn die de eenheid in het bestaan heeft heroverd. Misschien heeft de schizofreen weer de eenheid gevonden waar de romantici en de symbolisten zo gedreven naar op zoek waren. Hij kan er alleen niet meer mee overweg. Wij moderne westerlingen kunnen de waarheid alleen nog maar in een psychotische toestand tegemoet treden.

Noten:

1. Het voorbeeld van een scriptible tekst, zoals die door Roland Barthes in zijn studie *Le plaisir du texte* (1973) wordt gepropageerd is natuurlijk de roman *What happened to the head on the shelf* van Irving Johansson: een boek dat als het ware volledig door de lezer herschreven moet worden. Een boek ook waaruit een ieder, op elk gewenst moment, elke gewenste tekst kan citeren. Voor alle duidelijkheid: het feit dat de roman in geen enkele encyclopedie of literatuurlijst staat vermeld wil in het geheel niet zeggen dat hij niet bestaat.
2. Het is natuurlijk mogelijk de naam Dave Golido te lezen als een anagram van de naam David Lodge (auteur van het artikel 'Modernism, antimodernism and postmodernism' (1977). Het is een mogelijkheid, maar slechts één van de vele mogelijkheden die taal en tekst ons bieden.
3. Elke overeenkomst met bestaande (fictieve) karakters berust op toeval. Het is niet aannemelijk dat de fictie op deze wijze de realiteit binnentreedt.

Bibliografie

- | | |
|-----------------------------------|--|
| Auster, Paul; | <i>The New York Trilogy</i> ; Faber and Faber; London/Boston; 1989 (1987 ¹) |
| Barth, John; | <i>Lost in the Funhouse</i> ; Doubleday & Co., inc; Garden City, New York; 1968
(Vertaald uit het Engels: 'Verdwaald in het pret-paleis'; in: <i>Raster</i> 33; pp. 139-166; Bezige Bij; Amsterdam; 1984 |
| Barthelme, Donald; | <i>City Life</i> ; Farrar, Strauss & Giroux; New York; 1970 |
| Barthelme, Donald; | <i>Sneeuwuitje</i> ; Meulenhoff; Amsterdam; 1973 |
| Berckmans, J.M.H.; | <i>Café De Raaf nog steeds gesloten</i> ; Dedalus; Antwerpen; 1990 |
| Bertens, Hans en
D'haen, Theo; | <i>Het postmodernisme in de literatuur</i> ; Synthese; Amsterdam; 1988 |
| Brakman, Willem; | <i>De vadermoorders</i> ; Querido; Amsterdam; 1989 |
| Brakman, Willem; | <i>De graaf van Den Haag</i> ; Querido; Amsterdam; 1986 |
| Brakman, Willem; | <i>Glubkes oordeel & Over het monster van Frankenstein</i> ; Querido; Amsterdam; 1976 |
| Brautigan, Richard; | <i>Trout Fishing in America</i> ; Houghton Mifflin; Boston; 1967 |
| Burroughs, William | 'Toelichting bij Stemmen uit de Vaudeville'; in: <i>Amerika Tegendraads</i> (Oorspronkelijke titel: <i>The Moderns, an anthology of new writing in America</i> ; 1963); pp. 361-364; De Arbeiderspers; Amsterdam; 1968 |
| Coetzee, J.M.; | <i>Wereld & wandel van Michael K</i> ; Uitgeverij Agathon; Weesp; 1984 (1983 ¹) |
| Coetzee, J.M.; | <i>Foe</i> ; Uitgeverij Agathon; Weesp; 1987 (1986 ¹) |
| Fiedler, Leslie; | <i>A Fiedler Reader</i> ; Stein & Day; New York; 1977 |
| Foucault, Michel; | 'De waanzin, het afwezige werk'; in: <i>Raster</i> 24; pp. 238-249; Bezige Bij; Amsterdam; 1982 |
| Graf, Gerald; | <i>Litterature against itself</i> ; The University of Chicago Press; Chicago; 1979 |
| Handke, Peter; | <i>Die Angst des Tormanns beim Elfmeter</i> ; Suhrkamp Verlag; Frankfurt am Main; 1972 |
| Hendlin, Josephine; | <i>Vulnerable People</i> ; Oxford University Press; 1978 |
| Hutcheon, Linda; | <i>A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction</i> ; Routledge; New York and London; 1988 |
| Johansson, Irving; | <i>What happened to the head on the shelf</i> ; Coopers & Lybrand Dijkster Van Dien; Graveyard Creek; 1990 |

Jones, Le Roi;	<i>Amerika Tegendraads</i> (Courspronkelijke titel: <i>The Moderns, an anthology of new writing in America</i> ; 1963); De Arbeiderspers; Amsterdam; 1968
Kerouac, Jack	'Essenties van het spontane proza'; in: <i>Amerika Tegendraads</i> (Courspronkelijke titel: <i>The Moderns, an anthology of new writing in America</i> ; 1963); pp. 359, 360; De Arbeiderspers; Amsterdam; 1968
Kjaerstad, Jan;	<i>Homo Falsus of de perfecte moord</i> ; Flint, Uitgeverij Het Spectrum BV; Utrecht; 1986. (Vertaald uit het Noors: <i>Homo Falsus eller det Perfekte Mord</i> ; Aschehoug & Co.; Oslo; 1984)
Lodge, David;	<i>Working with Structuralism</i> ; ARK Paperback; London; 1986 (1981')
Madsen, Svend Åge;	<i>Ontspoord Seven Ages Madness</i> ; Flint, Uitgeverij Het Spectrum BV; Utrecht; 1988 (Vertaald uit het Deens: <i>Af Sporet Er Du Kommet</i> ; Gyldendal; Kopenhagen; 1984.)
McCafferty, Larry;	<i>Postmodern Fiction; A Bio-Bibliographical Guide</i> ; Greenwood Press; Connecticut; 1986
McHale, Brian;	<i>Postmodernist fiction</i> ; Routledge; London and New York; 1989 (1987'); Methuen; New York)
Michiels, Ivo;	<i>Exit</i> ; De Bezige Bij; Amsterdam; 1971
Nooteboom, Cees;	<i>Een lied van schijn en wezen</i> ; Uitgeverij De Arbeiderspers; Amsterdam; 1986 (1981')
Szasz, Thomas S.;	<i>Ideologie en waanzin. Wat wil de psychiatrie?</i> ; Ambo; Bilthoven; 1972 (Vertaald uit het Engels: <i>Ideology and insanity</i> ; Doubleday & Company; NY; 1970)
Vernon, John	<i>The Garden and the Map. Schizophrenia in Twentieth-Century Literature</i> ; Illinois University Press; 1983
Vonnegut, Kurt;	<i>Slachthuis vijf</i> ; Meulenhoff; Amsterdam; 1986 (Vertaald uit het Engels: <i>Slaughterhouse-five</i> ; 1969)
Walkiewicz, E.P.;	<i>John Barth</i> ; Oklahoma State University; 1986

