

BINAIRE OPPOSITIES IN TWEE NEDERLANDSE ROMANS:
Mystiek Lichaam en Cirkel in het gras.

Doctoraalscriptie Taal- en Literatuur Wetenschap
Tilburg, KUB,
Maart 1988

Tineke Aarts

Voorwoord

"Binaire opposities in twee Nederlandse romans: Mystiek Lichaam en Cirkel in het gras" is een afstudeerscriptie in de hermeneutische literatuursociologie, dat een onderdeel vormt van het werkverband 'Theorie en Geschiedenis van de Literatuur'.

Als literatuursociologe ben ik in deze studie voornamelijk geïnteresseerd in de vraag hoe deze romans, die volgens een binair betekenissenpatroon zijn gestructureerd, zich tot de maatschappelijke werkelijkheid verhouden.

De afstudeerscriptie is begeleid door Dr. Helga Geyer-Ryan. Veel van haar opmerkingen en suggesties zijn in de tekst verwerkt. Verder hebben de colleges 'Wijsgerige Antropologie' van Paul Moyaert (februari/maart 1988) bij de analyse van de personages geïnspireerd.

Ik hoop dat al diegenen, die met mij over de romans hebben ^{ge-}discussieerd, zichzelf tussen de regels zullen herkennen.

Dank, ten slotte, aan Mevr. Hennekam-Turlings en Heddy Landman-Damave voor hun commentaar en tekstcorrecties.

Tilburg, maart 1988.

1. INLEIDING	5
2. ANALYSE VAN DE PERSONEN CONSTELLATIE	7
2.1. VORMEN VAN VERSTARRING	9
2.1.1. A.W. Gijselhart	9
2.1.2. Leendert 'Broer' Gijselhart	12
2.1.3. Federico Zucarelli	17
2.2. EEN VORM VAN ANDROGYNIE	19
2.1. Andrea Simonetti	19
2.3. VORMEN VAN OVERGAVE	26
2.3.1. Hanna Piccard en Leon Brest	26
2.3.2. Magda 'Prul' Gijselhart en Bruno Pechman	29
2.3.3. Joe Kurhajec en Rosa Ponti	31
3. EXKURS: IDENTITEIT, SEKSUALITEIT EN TAAL	33
3.1. Freud	33
3.2. Lacan	34
3.3. Kristeva	34
4. INTERPRETATIE	36
4.1. VROUWEN EN SEKSUALITEIT	36
4.1.1. Seksuele jaloezie	36
4.1.2. Seksuele afhankelijkheid	37
4.2. MANNEN EN CULTUUR	38
4.2.1. Homoseksualiteit	39
4.2.2. Cynisme	40
5. DE LITERAIRE KRITIEK	44
Noten	49

Er is geen enkele schoonheid in de dood,
en geen enkele dood is vruchtbaar.

Monica van Paemel

1. INLEIDING

Iedere liefdesrelatie wordt beïnvloed door de maatschappelijke omstandigheden waarin de verhouding zich afspeelt en door de confrontatie van individuele karakters en temperamenten. De literatuurgeschiedenis laat zien dat er zelden een evenwichtige verhouding tussen man en vrouw tot stand komt.

In de negentiende eeuwse literatuur stierven beroemde vrouwelijke romanpersonages, zoals Madame Bovary, Anna Karenina en Effi Briest. 1) Zij leden aan psychische stoornissen, zoals hypertrofie, neurose en hysterie die samenhangen met het beklemmende milieu en maatschappelijke omstandigheden waarin zij verkeerden. Dat deze vrouwen allen overspel pleegden en tot een tragisch lot waren gedoemd, kan vanuit het perspectief van de twintigste eeuw worden geïnterpreteerd als een teken dat het instituut huwelijk aan een herziening toe was. Het eerste teken dat vaststaande categorieën gingen verschuiven, met gevolgen voor de menselijke identiteit.

Inmiddels is er veel veranderd: in sociaal opzicht hebben oude structurerende ordes, zoals het gezin en de kerk aan invloed verloren. Wij leven in een tijdperk dat postmodern wordt genoemd. De Franse filosoof Lyotard karakteriseert het postmoderne bewustzijn als een bewustzijn dat zich kenmerkt door een ongelovigheid ten aanzien van alle traditionele rechtvaardigingen van de cultuur: de 'hoofdcode', geldt niet langer, noch in de kunst, noch in de maatschappij.

Volgens de Amerikaanse literatuurcriticus Ihab Hassan heeft het postmodernisme al een daarna. Hij signaleert dat men politiek, sociaal en psychologisch zoekt naar een nieuwe consensus: "het is gemakkelijk om dit een nieuwe vorm van conservatisme te noemen, maar conservatisme is alleen maar een woord dat heel veel houdingen beschrijft. Ik geloof dat het belangrijk is om er achter te komen wat de context van het conservatisme is, wat het voor deze specifieke historische context betekent". 2)

Ook in psychisch opzicht heeft er een verschuiving plaatsgevonden. Het voornaamste ziektebeeld van de negentiende eeuw 'de obsessie neurose' is vervangen door het ziektebeeld van de moderne tijd: de depressie.

Depressie definieert men als de haat van het ik tegen zichzelf. Het is verbonden met een leemte in de zingeving, die is ontstaan doordat oude zekerheden waaraan men voorheen een rigide identiteit ontleende, als illusies zijn ontmaskerd.

Omstreeks het midden van de jaren tachtig verschenen twee Nederlandse ideeënromans die veel aandacht ontvingen in de literaire pers: Cirkel in het gras van Oek de Jong (1985) en Mystiek lichaam van Frans Kellendonk (1986). 3)

De romans komen voort uit een sfeer die zich in termen van cynisme en postmodernisme laat beschrijven, omdat ze aansluiten bij het cultuurpessimisme dat ook aan deze stromingen ten grondslag ligt.

In deze moderne romans zijn het de mannelijke romanpersonages die sterven, of eenzaam achterblijven. Het sombere lot van deze personages is gedetermineerd door het binaire ordeningspatroon dat de auteurs hanteren. De mannelijke- en vrouwelijke personages in de tekst structureren hun ideeënwereld aan de hand van dezelfde binaire patronen als de auteurs. De personages weerspiegelen en bevestigen daardoor in hun handelingen, de pessimistische werkelijkheids- en kunstopvattingen die ten grondslag liggen aan de structurering van de romans.

Slechts een kant van de binaire opposities staat in de romans centraal: de negatief gewaardeerde kant van de cultuur, waartoe de man als kunstenaar, wetenschapper en filosoof behoort.

De cultuur wordt in de romans geopposeerd door de natuur, belichaamd door de vrouw die het leven in zich draagt en daardoor niet naar het verleden, maar naar de toekomst verwijst.

De vrouw neemt een positief gewaardeerde contrapositie in, maar haar betekenis

moet vanwege de binaire structurering wel uitermate eenduidig zijn: het vrouwelijke lichaam staat tegenover de mannelijke geest.

De moderne tijd voegt aan de structurering van de werkelijkheid op basis van binaire opposities een element toe dat progressief genoemd kan worden, omdat het de binaire ordening bedreigt. Het is de seksuele vrijheid van mannen en vrouwen. Peter Sloterdijk noemt in de Kritiek van de cynische rede seksuele onafhankelijkheid als een van de belangrijkste voorwaarden voor emancipatie. 4) Alhoewel in deze moderne romans economische onafhankelijke vrouwen met hoge maatschappelijke posities worden getoond, zijn de vrouwen toch afhankelijk van mannen, omdat ze verlangen naar kinderen. Juist de vrouwen, die het binaire model zouden kunnen verstoren, zoals de vrouwelijke homoseksueel en de vrijwillig kinderloze vrouw, zijn in deze romans afwezig.

De emancipatie van de vrouw is in Mystiek Lichaam en Cirkel in het gras een problematisch gegeven. Vrouwen staan in het binaire model aan de kant van de natuur en de authenticiteit. Als vrouwen deel gaan uitmaken van de cultuur verstoren ze het binaire model, omdat ze plaatsnemen aan de 'mannelijke' kant.

Geen enkele mannelijke criticus heeft gewezen op de misogynistische implicaties, die inherent zijn aan de binaire opposities die Kellendonk en De Jong handhaven. Het is opvallend dat de literaire kritiek alleen bij Kellendonk expliciet conservatisme op merkt. In een bespreking van Mystiek Lichaam stelt Ton Anbeek dat de denkbeelden van Kellendonk, getuigen van een 'weinig originele visie op de man-vrouw verhouding'. 5) Alhoewel Anbeek in deze kritiek opmerkt dat Cirkel in het gras op dezelfde wijze is gestructureerd, zegt hij over deze roman alleen dat het anders wordt gewaardeerd. Ton Anbeek is naast hoogleraar en criticus ook romanschrijver. Aan zijn debuut Gemeenschap (1987) ligt, ironisch genoeg, identiek hetzelfde binaire betekenissenpatroon ten grondslag als aan Mystiek Lichaam en Cirkel in het gras, met dezelfde implicaties die hij Kellendonk verwijt. 6) Dit illustreert dat het binaire model niet altijd bewust wordt gehanteerd.

In Mystiek lichaam en Cirkel in het gras worden de binaire opposities expliciet getoond en daarom lenen deze romans zich voor een uitgebreide inhoudsanalyse.

De romans geven dankzij de theoretische reflecties van de personages in de teksten interessante informatie die het mogelijk maakt, de context van het hedendaagse conservatisme te achterhalen.

Kellendonk en De Jong hebben aan de 'vrouw' een belangrijke rol toegekend, terwijl zij alleen functioneel als 'teken' in de teksten aanwezig is: het probleem ligt geheel aan de 'mannelijke' kant.

Dat literaire kritiek aan dit aspect is voorbijgegaan, vormde voldoende aanleiding om deze ideeënromans, vanuit 'vrouwelijk' perspectief te interpreteren.

2. ANALYSE VAN DE PERSONEN CONSTELLATIE

Kellendonk en De Jong brengen een strenge scheiding aan tussen cultuur en natuur. Hierbij houden ze vast aan het hardnekkige stereotiep: het vrouwelijke staat tot de natuur als het mannelijke tot de cultuur. Alle binaire tegenstellingen die in de romans voorkomen, zoals geest versus lichaam, het hemelse versus het aardse, kunst versus liefde, vallen onder dit stereotiep.

Tot de cultuur behoort het levenloze: de kunst, de ideeën, de systemen, de economie. Tot de natuur behoort het levende; het lichaam, de voortplanting en de familie.

Meest opvallende parallel tussen beide romans is het gegeven dat er in de romans gelijke patronen voorkomen in de stereotiepe verdeling van deze tegenstellingen over de geslachten. Deze verdeling moet niet vanzelfsprekend worden geacht en heeft verstrekkende consequenties.

De culturele positie, die samengaat met negatief gewaardeerde eigenschappen als macht, heerszucht, hardheid en rationaliteit, wordt in de romans ingenomen door de mannelijke personages. In tegenstelling hiertoe wordt de natuurlijke positie in de romans geassocieerd met authenticiteit, overgave en gevoel en deze wordt dus door vrouwelijke personages vertegenwoordigd.

Om deze binaire tegenstellingen met elkaar te confronteren en in dynamiek te brengen hebben de auteurs de liefde met haar verschillende verschijningsvormen en conflictsituaties, tot uitgangspunt genomen.

Aan de tegenover elkaar gestelde partijen is een schijnbaar gelijkwaardige positie toegekend: ook de vrouwelijke personages hebben in de teksten hoge maatschappelijke posities en zijn economisch onafhankelijk. De vrouwen zijn geëmancipeerd, maar niettemin is hun werk ondergeschikt aan hun emotioneel welzijn. Door deze emotionaliteit en overgave-bereidheid worden de vrouwen door de auteurs met het leven verbonden. Hiermee wordt gesuggereerd dat de verbinding van 'vrouwelijke' eigenschappen aan vrouwen een natuurlijk gegeven is: vastgelegd door de biologische functies van de vrouw. Dit zou betekenen dat het onveranderbaar zou zijn.

In de romans van De Jong en Kellendonk zijn de vrouwelijke personages geen thema en toch zijn ze van centraal belang. Ze vervullen door de verbinding met de natuur een kritische functie ten aanzien van de cultuur. Juist door deze kritische en relativiserende functie drijven ze de mannen tot elkaar en verdwijnt hun seksuele aantrekkingskracht.

Het hoofdprobleem in de romans is een 'mannelijk' probleem: hoe moet de cultuur zich tot de natuur verhouden. Omdat de binaire opposities worden gehandhaafd, heeft de vraagstelling een competitief karakter. Het produkt van de cultuur 'het kunstwerk' wordt tegen het produkt van de natuur 'het kind' afgezet.

Er worden in de romans twee verschillende posities uitgewerkt:

Allereerst de positie waarin geen verbinding van de cultuur met de natuur tot stand komt. Men is eenzijdig verbonden met het levenloze en dit leidt tot steriliteit en verstarring. Deze positie is aanwijsbaar bij A.W. Gijselhart, Leendert 'Broer' Gijselhart en Federico Zucarelli.

In de tweede positie komt de verbinding tussen cultuur en natuur wel tot stand. Hier onderscheiden zich twee vormen. Enerzijds op basis van de complementariteit van de geslachten. Man en vrouw geven zich aan elkaar over, zoals Hanna Piccard aan Léon Brest, Rosa Ponti aan Joe Kurhajec en Magda 'Prul' Gijselhart aan Bruno Pechman.

Anderzijds komt de verbinding tot stand op het niveau van de individuele persoonlijkheid. Dit is het geval bij Andrea Simonetti die in zichzelf een evenwicht aanbrengt tussen elementen, die als 'mannelijk' en 'vrouwelijk' worden gewaardeerd.

Op basis van de beschrijvingen van de personages en de eigenschappen die aan hen

worden toegekend, zal ik de posities verduidelijken.

2.1. VORMEN VAN VERSTARRING

In de verstarde positie komt geen verbinding tot stand tussen cultuur en natuur. Men is eenzijdig met de cultuur verbonden, zoals A.W. Gijselhart en Leendert 'Broer' Gijselhart uit Mystiek Lichaam en Federico Zucarelli uit Cirkel in het gras. Deze personages komen overeen door eigenschappen die aan hen zijn toegekend, en door het lot waartoe ze zijn gedoemd.

Broer en Zucarelli hebben een hoog aanzien in het culturele veld vanwege hun kwaliteiten als kunstbeschouwer. Gijselhart vertegenwoordigt het economische denken. Hij ontleent zijn maatschappelijke status aan zijn financiële middelen.

De personages zijn eenzijdig met de levenloze cultuur verbonden, omdat ze leven in een ideeënwereld. De romans tonen dat de ideeën hun waarde verliezen wanneer ze worden geconfronteerd met het leven. Wanneer de ideeën aan kracht of oorspronkelijkheid inboeten, hechten de personages niet langer waarde aan hun leven. Zucarelli sterft, Gijselhart en Broer blijven achter in afwachting van de dood.

2.1.1. A.W. Gijselhart

Gijselhart staat centraal in het eerste deel 'Valse lente' van Mystiek lichaam. Gijselhart wordt karikaturaal getypeerd: hij is een verzamelaar van geld en een vertegenwoordiger van de rekenende geest. Hij is miljonair, maar moet bij dit begrip voortdurend rekening houden met geldontwaarding en inflatiecorrecties. Gijselhart wordt een bewoner van de wereld der ideeën genoemd, omdat hij zijn identiteit ontleent aan geld dat een abstractie vormt van concrete waarden, goederen en behoeften. Aan geld ontleent Gijselhart zijn geluk:

"Hij hield ervan omdat het verschilt van alle tijdelijke bezit, waarvan we meer houden voordat we het in handen krijgen dan daarna. Geld houdt het verlangen heel, het is hebben en verlangen ineen, het verleent de vrek de eeuwige jeugd die de dichter ontleent aan zijn woorden." (p.17)

Geld is voor Gijselhart een idee met een religieuze betekenis:

"Gijselhart geloofde vast dat geld uit de hemel komt. Zo niet uit Gods hemel, dan toch uit de hemel der ideeën." (p.17)

Dit benadrukt dat Gijselhart zijn identiteit ontleent aan een geloof en zolang hij hier niet aan twijfelt, blijft hij jong:

"Het gezicht was gerimpeld en verkreukt als een oud bankbiljet, maar er stonden gloednieuwe ogen in, de ogen van iemand die nog aan zijn leven moet beginnen." (p.25)

Nadat Gijselhart op deze wijze is geïntroduceerd, toont de roman dat zijn geloof op illusies is gebaseerd. De ideeën van Gijselhart worden ondermijnd door de schijnbaar meest onbeduidende realiteit van alledag, in analogie met de kruidenier uit zijn dorp. Deze kruidenier moet het afleggen tegen een muis die in zijn magazijn zakken met bloem aanvreet. Hij vertelt:

"En niet om wat er in de zak zit, dat laat hij rustig op de vloer lopen terwijl hij aan de volgende zak begint. Nee, waar het hem om gaat is me het bloed onder de nagels uit te halen en me het gekkenhuis in te pesten en mijn zaak naar de verdommenis te helpen'. Het moest een reusachtige muis zijn die de kruidenier zo klein kon krijgen.

De man was een zeur en toch had Gijselhart met hem te doen. Hij had dezelfde sores als deze middenstander, met al zijn geld. Aan zijn eigen mooie getallen werd ook vaak geknaagd, vaak waren de nullen van zijn miljoen ook lege zakken waaruit alle waarde was weggelopen, of zeepbellen, of dressuurhoepels voor idioten, of ijzeren ballen waaraan hij zat vastgeketend, al naar gelang het soort wanhoop waartoe hij verviel als hij het geloof niet had. Want geld was een kwestie van geloof, welbeschouwd, en net als ieder geloof baatte het je niets als anderen het

niet met je deelden." (p.19)

Even later wordt gesteld:

"De muis van Gijselhart was een vrouw. Bij uitbreiding ook 'de' vrouw."

(p.20)

Hier geeft de tekst een ironisch meta-commentaar dat verwijst naar het diepteniveau van de tekst. De tekst geeft aan dat de feiten geëxtrapoleerd kunnen worden. 'De' vrouw versus 'de' economie.

Er zijn in de roman twee vrouwen die invloed op het leven van Gijselhart uitoefenen: allereerst zijn dochter Prul, die hij het liefst blijvend aan zich verbindt en ten tweede een tippelhoertje, dat Gijselhart een eeuwige zonde doet begaan.

De visites van de weduwnaar Gijselhart aan prostitueés geven aan dat hij niet alleen van geld kan leven. Het geld houdt zijn verlangen niet heel, omdat hij voor de inlossing van zijn seksuele behoeften en verlangens vrouwen nodig heeft.

Gijselhart pikt een tippelhoertje op, omdat zij goedkoop is en daarom volgens hem minder slecht. Het tippelhoertje laat Gijselhart duidelijk merken dat het haar alleen om geld te doen is. Ze verricht haar werk kil-routineus en zwijgzaam en eist steeds meer geld van hem:

"Hoe meer je haar gaf, des te groter werd je schuld. (p.21) (...) Zijn halfuur met die vrouw was misschien eeuwig zonde geweest, hij kon slechts bidden dat het niet zo was." (p.22)

De zonde die Gijselhart begaat, bestaat erin dat hij voor een visite aan een prostituee zoveel geld moet betalen. Het seksuele verlangen van Gijselhart wordt hierom door prostitueés nooit bevredigd of ingelost, maar 'stukgemaakt'. Prostitueés bezorgen Gijselhart een leeg en hopeloos gevoel en dit kost hem bovendien geld. Na een visite aan een prostituee resteren hem scherven van verlangen en schaamtegevoelens. Deze probeert hij te vergeten door het geld dat hij betaald heeft met een handeltje terug te verdienen.

De schaamte van Gijselhart hangt samen met het gegeven dat hij moet betalen voor het inlossen van zijn seksuele verlangens. Voor deze dienst is hij afhankelijk van de vrouwen. Doordat zij geld van hem verlangen en geen enkele emotionele band tot stand laten komen, ze verrichten hun werk kil-routineus, ervaart Gijselhart deze visites niet als bevredigend.

Gijselhart denkt in termen van ruilwaarde. Dit wordt benadrukt door een etentje dat Gijselhart betaalt met een accu. Vrouwen confronteren Gijselhart met de gebruikswaarde, die niet altijd in geld kan worden uitgedrukt.

De dochter, Magda, laat duidelijk merken dat ze geen waarde hecht aan de ideeën van haar vader en neemt hierdoor een contrapositie in.

Gijselhart uit de liefde voor zijn dochter door het inrichten van het 'Prulmuseum'. Een museum is de plaats waar culturele objecten, los van hun oorspronkelijke kontekst, hun makers en geschiedenis worden samengebracht. Het museum, de herinnering aan het verleden, is gewijd aan de toekomst die Gijselhart voor zijn dochter in gedachten heeft: dat ze bij hem intrekt. Vol overgave richt Gijselhart het museum in:

" Zijn levenslang onderdrukte gevoel voor wat mooi was kon hij nu botvieren ten behoeve van zijn dochter, die het museum overigens zelf beschouwde als een liefhebberij van haar vader en niets meer." (p.49)

Het museum geeft aan dat Gijselhart zijn gevoel voor schoonheid tijdens zijn leven heeft verdrongen, maar dat dit gevoel dankzij zijn dochter een uitweg vindt.

Magda waardeert het museum niet. Ze wil geen deel uitmaken van haar vaders verzameling. Ook heeft ze geen ontzag voor Gijselharts ideeën over geld: ze leent aan een jood vijfendertigduizend gulden, zonder dat ze er akte van opmaakt. Bovendien raakt ze van deze jood, die veel ouder is dan zij en die van haar profiteert, in verwachting. Hiermee toont ze tevens geen waarde te hechten aan de maatschappelijke vooroordelen van Gijselhart, haar broer en haar collega's.

Magda baart een zoon en brengt hierdoor leven in de afgestorven Doornenhof en in de verstarde Gijselhart terug. Dit leven wordt op symbolische wijze getoond, doordat het huis van metaal en oud schroot wordt ontdaan.

Na enkele maanden komt de vader van het kind, de jood Pechman opdagen. Op dit moment wordt het museum voor Magda het middelpunt van haar leven: ze trekt er zich terug met Pechman en bedrijft er de liefde met hem. Het museum keert zich tegen Gijselhart en naar de toekomst en het leven.

Gijselhart probeert zich met zijn rivaal te verzoenen, maar niettemin verliest hij aan hem zijn dochter. Na enkele weken vertrekt Prul met Pechman en haar zoon Viktor naar Zwitserland, toevallig een paradijs voor miljonairs.

Het is Gijselhart, die altijd jaloers is geweest op de mannen in het leven van zijn dochter, niet gelukt om Prul blijvend aan zich te binden.

Het enige wat hij zijn dochter niet kan bieden is naar zijn idee een seksuele omgang:

"Alles wat Prul in hem miste was te herleiden tot dit Ene Ding, dat ze als vader en dochter nu eenmaal niet konden delen en waar tegenwoordig bespottelijk veel drukte om werd gemaakt, als je het hem vroeg. Dat Ene Ding gaf de Andere Man een oneerlijke voorsprong (...) Het leek wel of de hele natuurlijke orde in gruzelementen was gevallen en al die gruzelementen weer verkeerd aan elkaar waren gelijmd. Prul had haar zenuwslopende voorkeur voor Andere Mannen van een zeker leeftijd. Haar Broer was behept met neigingen waar in bijbelse tijden hele steden voor werden weggevaagd. Om dit huis tot een compleet rariteitenkabinet te maken ontbrak alleen nog een derzulken als het Ding bedreven met hun eigen vlees en bloed. Ja, daar mankeerde het nog net aan!" (p.172)

Gijselhart heeft een incestueus verlangen naar zijn dochter, maar hij wijst incest af omdat het volgens hem niet past in de 'natuurlijke' orde. Deze 'natuurlijke' orde is voor Gijselhart, gezien de bijbelse vergelijking, de religieuze orde die ook homoseksualiteit niet toestaat. Hij betreurt dat incest maatschappelijk niet is toegestaan, maar hij houdt vast aan zijn geloof.

Het is de seksualiteit die de rust in het leven van Gijselhart verstoort. De concrete waarden, een dochter en een familie, blijken voor Gijselhart belangrijker dan het abstracte geld. Als Gijselhart dit moet inzien, stort zijn ideeënwereld in. Gedesillusioneerd en levensmoe blijft hij met zijn homofiele zoon op De Doornenhof achter.

2.1 VORMEN VAN VERSTARRING

2.1.2 Leendert 'Broer' Gijselhart

Het middengedeelte van Mystiek Lichaam wordt ingenomen door de beschrijving van Broer. Deze centrale positie geeft al aan hoe belangrijk de functie van Broer is in het verhaal, temeer omdat hij in het leven van zijn familieleden nauwelijks een rol speelt. De tekst geeft meer aanwijzingen die het belang van broer onderstrepen. Broer wordt met het meeste psychologische raffinement beschreven en is derhalve het minst karikaturale en ironische personage. Een groot gedeelte van de roman is vanuit zijn herinnering en reflectie geschreven. Er wordt verslag gedaan van zijn jeugd, zijn liefde, zijn werk en de roman eindigt met de weergave van zijn gedachten.

Twee aspecten zijn van belang in het leven van Broer:

Allereerst zijn liefde voor schoonheid en goede smaak, waardoor hij het beroep van kunstbeschouwer kiest en werkzaam wordt in New York. Door dit beroep te kiezen zet Broer zich af tegen zijn vader, die zijn liefde voor schoonheid zijn leven lang heeft onderdrukt en zich door geld heeft laten leiden. Een ander aspect van broer is zijn homoseksuele geaardheid, die een grote invloed zal krijgen op zijn maatschappelijke leven.

Broer wordt zich van zijn geaardheid bewust tijdens de huwelijksnacht van vrienden, wanneer hij verliefd wordt op de rijpere jongen.

Tijdens deze huwelijksnacht worden de verschillen tussen mannen en vrouwen op de spits gedreven. Geen van de mannen aanwezig deze nacht, heeft een heteroseksuele voorkeur: Scott, de bruidegom, heeft een pedofiele voorkeur, de rijpere jongen en Broer hebben een homoseksuele voorkeur. De vrouwen, Magda en Liliane, worden door Kellendonk verbonden met de natuur en zijn derhalve 'gewoon' heteroseksueel.

Het huwelijk tussen Scott en Liliane is een verstandshuwelijk, gesloten voor de wederzijdse belangen van de ouders en voor het oog van het kerkvolk. Scott voelt zich niet tot Liliane aangetrokken en dit choqueert Magda, die Liliane om haar huwelijk benijdt:

"Daar lig je nu Liliane gebaad en geolied, klaagde ze, daar ligt de heerlijkheid van je vlees in je doorzichtige niemandalletje een en al zin en bereidwilligheid en dan moet je merken dat je bruidegom niets van jou en je lichaam weten wil. Godgeklaagd is het en verkeerd pervers." (p.93)

Liliane stemt hiermee in, en Magda vervolgt:

"Wat een treurige tijden Liliane de mannen ijle dwazen ze zijn tegen ons in opstand gekomen en ze hebben zich van ons afgewend ze denken aan elkaar genoeg te hebben. Alsof ze niet weten hoe bijkomstig ze zijn en afhankelijk van ons vrouwen die de ware traditie de stevigheid de ruggegraat van het mensengeslacht zijn.(...) Hun geschiedenis van knokpartijen hun cultuur van dode dingen allemaal baarmoedernijd. Welke man is ooit bij machte geweest om zo iets absoluuts en onweerlegbaars en boven alle kritiek verhevens als een kind uit zichzelf te scheppen." (p.93-94)

Hier wordt de cultuur vanuit 'vrouwelijk' perspectief bekritiseerd.

Liliane concludeert:

"Wij zijn de genieën van de natuur, Magda, als je het goed bekijkt." (p.94)

De verteller vervolgt:

"Het besef dat ze zaten opgescheept met twee genieën drukte bij de drie heren alle heteroseksuele darterheid de kop in." (p.94)

Door de ironische toon blijkt dat de verteller de genialiteit van de vrouwen in

vraag stelt. De vrouwen overwaarden zichzelf en hiermee wordt hun kritiek op de cultuur van betekenis ontdaan. Bovendien verliezen de vrouwen door hun zelfingenomenheid hun seksuele aantrekkingskracht.

Lilliane en Magda beklagen zich dat ze ondanks het mannenoverschot aanwezig in de kamer, nog tekort komen:

"Het kalm verontwaardigde vrouwenduet kon de mannen niet tot een seksueel reveil prikkelen. Ze zwegen somber en zelfs wanneer een arm of been gevoelloos was geworden van het lange liggen verroerden ze zich niet, alsof ze stenen nabootsingen van mannen waren. De bruidsnacht werd van lieverlee een wake." (p.95)

De mannen en vrouwen staan onverenigbaar tegenover elkaar, omdat hun seksuele voorkeuren niet overeenkomen en ze hierdoor niet willen beantwoorden aan wat de 'natuurlijke' orde, welke is geïnstitutionaliseerd in het huwelijk en gesymboliseerd in het religieuze idee van het mystieke lichaam, van hen verlangt. Niettemin suggereert de verteller dat de vrouwen de mannen tot een seksueel reveil hadden moeten prikkelen.

Als Broer verwickeld raakt in een kus met de rijpere jongen spreekt Magda de volgende woorden:

"De dwazen ze verspillen hun liefde aan elkaar kijk toch eens. Ze hebben moeder aarde vaarwel gezegd ze zijn op seksuele ruimtevaart gegaan. Ingebeeld en dom zijn ze en eenzaam zullen ze sterven dat is waar hun mannenwaan toe leidt." (p.97)

De liefde tussen mannen wordt door Magda kritisch met de ruimtevaart vergeleken. Ruimtevaart is een prestigieus en geldverslindend cultureel product. Deze woorden van Magda zullen een belangrijke betekenis krijgen voor Broer in zijn praktijk als kunsttheoreticus. Alleen zal de uitleg die Broer aan de woorden geeft precies tegengesteld zijn, aan de uitleg van Magda. In een gesprek met Gijsselhart zegt Magda over ruimtevaart:

"Mannen laten zich met raketten de eindeloze ruimte inschieten ze vinden het avontuurlijk om in hun ruimtepakken door die zwartheid te tolleren terwijl een vrouw zou sterven van onbehagen. Een vrouw wil het een beetje knus en warm hebben maar als je weet dat zwangerschapsverlof onder de ziekte wet valt dan kun je nagaan hoe levensvijandig het toegaat op mijn werk. De medische wetenschap heeft geen eerbied voor het leven wat die wil is godgeleijk zijn en in zijn laboratoria mensen scheppen waar de wind dwars doorheen waait die nooit rust zullen vinden omdat ze niet uit een vrouw geboren zijn." (p.53)

In New York woont Broer samen met zijn vriend, de rijpere jongen. De liefdesverhouding wordt beschreven met alle ingrediënten van een traditioneel liefdesverhaal. Het is de enige liefde die in de roman voorkomt. De verteller beschrijft op poëtische wijze wat er door Broer heen gaat als hij de rijpere jongen voor het eerst ziet:

"Het was alsof er een wolk voor de zon schoof en speciaal voor hem een reepje onbedekt liet." p.85

Alhoewel de rijpere jongen Broer bedriegt en afzet, worden ze onweerstaanbaar tot elkaar aangetrokken:

"Ze kregen het er benauwd van, zoals ze voor elkaar geschapen bleken. Ze waren machteloos bij die ontmoetingen. Ze werden vanuit de hemel naar elkaar toegedreven, door een kwajongensachtig opperwezen." (p.109)

De beschrijvingen lijken erop te wijzen dat de verteller ons wil overtuigen dat de homoseksuele liefde op authentieke gevoelens is gebaseerd en wat betreft emotionele aantrekkingskracht overeenkomt met de heteroseksuele liefde.

De rijpere jongen dwingt Broer zijn liefde voor hem te bewijzen. Hij moet hiertoe het lymfevocht uit de wond van zijn inmiddels zieke vriend opdrinken, als teken dat

hij niet in zijn dood gelooft. De rijpere jongen lijdt aan AIDS en de liefde tussen deze twee mannen wordt door de dood bezegeld. Zo staat de homoseksuele liefde lijnrecht tegenover de heteroseksuele liefde, die voor het leven staat.

Het verbond drijft Broer van zijn vriend af:

"Het filtrum, dat vetzig, een zweempje bitter, grotendeels naar niets smaakte, onttoverde hem. Hij werd van de jongen weggejaagd, door dezelfde kracht die hem in Brussel en zo dikwijls nadien naar hem had toegedreven. Hij stond tegenover een vreemde." (p.112)

Broer blijft bij zijn vriend tot de dood hen scheidt, maar vanaf het kritische moment van de bloedproef begint Broer theoretisch over de verhouding te reflecteren. Broer vergelijkt de homoseksuele liefde met de heteroseksuele liefde en hij merkt op:

"In een klassiek huwelijk gaan man en vrouw op elkaar lijken, maar twee mannen die zo averechts zijn om samen door het leven te willen worden elkaars tegenvoeters, en vaak elkaars vijanden. Ik Kaïn, jij Abel. Jij Don Quichote, ik Sancho Pancha." (p.115)

Gelijk en gelijk is averechts, en dit slaat om in vijandschap. Er moet een verschil zijn om met een ander te kunnen samenleven, en verschillen kunnen kunstmatig worden aangebracht.

Broer beseft dat zich in zijn liefdesverhouding dezelfde patronen herhalen als in een heteroseksuele verhouding:

"Ze hadden een ruilhandeltje bedreven, ze hadden zichzelf voor elkaar leeggeschud en onderling opnieuw verdeeld, in de hoop ook in het hiernamaals even passend en complementair voor elkaar geschapen te kunnen worden als man en vrouw in beginsel zijn. Wie is het mannetje en wie het vrouwtje? Voor ieder aspect van hun leven samen hadden ze die hatelijke vraag moeten beantwoorden. Zo was er een broos en ingewikkeld stelsel van yinnetjes en yannetjes ontstaan. Was de jongen mager, dan was Broer dik; de een zacht, dan de ander hard; de een spontaan, dan de ander berekenend enzovoorts. Het hele skala van conventionele tegenstellingen moest worden verdeeld. Het was een minnehandel waar geen eind aan kwam." (p.114-115)

Broer toont hier aan dat eigenschappen die als 'mannelijk' of 'vrouwelijk' worden gewaardeerd binnen een geslacht kunnen worden verdeeld. Hij realiseert in zijn seksuele verhouding dat de geslachtsidentiteit cultureel en niet biologisch 'natuurlijk' is bepaald.

Broer komt niettemin tot de conclusie dat de homoseksuele liefde moet leiden tot perversiteit, omdat hij deze liefde relateert aan de voortplanting. Daarom valt, volgens Broer, de biologische legitimatie voor het bedrijven van de liefde en de noodzaak van het aangaan van een relatie weg:

"De liefde daar is trouw aan de vorm van de rechtgeaarde liefde en verraderlijk naar de inhoud. Die liefde is parodie." (p.121)

Broer verbaast zich dat vrouwen mannen om deze perversiteit benijden:

"Om het hardst betogen vrouwen dat de voor hen zo voordelige natuurlijke orde een vrouwvijandige kerker is. Ze eisen dat de greep van de mannelijke cultuur op hun levens verstevigd wordt. Ze kwellen zich af met nieuwe rolpatronen, ontmoetingsroosters, ochtend- en avondpillen, pessaria, spiraaltjes, sterilisaties, vruchtafdrijvingen, een hele technologie wordt er ontwikkeld, alleen opdat ze het paradijs van de homo deelachtig mogen worden." (p.122)

Met deze vrouwen bedoelt Broer uiteraard niet Magda, die zich in de 'natuurlijke' orde thuis voelt, maar vrouwen die biologisch onafhankelijk ofwel vrijwillig kinderloos willen zijn.

De tekst toont dat de 'natuurlijke' orde voor vrouwen helemaal niet voordelig is:

nadat Prul een zoon heeft gebaard, moet ze mismoedig inzien dat ze van geen enkel belang meer is.

Daarmee wordt de kern van de paradoxen die Kellendonk opvoert duidelijk. Enerzijds houdt hij hardnekkig vast aan de scheiding tussen de 'natuurlijke' orde en de 'culturele' orde. Hij verdeelt deze tegenstelling stereotiep over de geslachten door een vrouw op te voeren die alleen maar een kind wenst, en in tegenstelling hiertoe een man die zich juist afwendt van vrouwen. Anderzijds laat hij de tekst dit gegeven voortdurend ondermijnen doordat hij toont dat de geslachtsidentiteit, de seksuele voorkeur, cultureel is bepaald. Dit betekent dat er überhaupt geen 'natuurlijke' orde bestaat, maar dat deze orde een constructie is uit de culturele orde. Iedere orde is per definitie cultureel. Het geslacht is weliswaar biologisch bepaald, de geslachtsidentiteit en de seksualiteit cultureel.

Hiermee kom ik terug op een ander belangrijk aspect uit het leven van Broer. In New York heeft hij een invloedrijke en aanzienlijke functie als kunstbeschuwer en kunsttheoreticus. Motivatie voor dit beroep was zijn liefde voor schoonheid en smaak. Voor datgene wat niet in geld of woorden kan worden uitgedrukt. In New York wordt Broer geconfronteerd met het gegeven dat kunst eveneens handel is. Met een handelsgeest, die sterk lijkt op die van zijn vader, weet Broer hiervan gebruik te maken. Broer wordt de ideoloog achter een nieuwe beweging van homoseksuele kunstenaars. Hij baseert zich in zijn theorieën op de woorden van Magda, die hij zich herinnerde toen hij kennismakte met Adam Adams:

"Adam schilderde in die dagen ruimtevaartdoeken, geënt op de barokke en doodse stijl van Géricault, en in zijn vrije tijd was hij homoseksueel. Broer legde hem uit dat hij die twee afdelingen van zijn leven slechts hoefde samen te voegen om van zijn werk iets opzienbarends te maken. 'Mannenliefde is ruimtevaart, seksuele ruimtevaart. Schilder de utopie van de biologische onafhankelijkheid!' Hij had lang op de schilder moeten inpraten voordat die begreep wat hij bedoelde. Samen hadden ze toen aartsvijandin Sooperwooman en haar ontzagwekkende tillen verzonnen."
(p.72)

Broer lanceert een nieuwe theorie, waarvan hij met zijn handelsgeest weet dat deze in de culturele wereld hoog zal worden gewaardeerd: aan de waarde van het kunstwerk wordt de waarde van de seksuele geaardheid van de kunstenaar toegevoegd. Hiermee geeft Broer aan dat mannelijke homoseksualiteit cultureel wordt gewaardeerd. Dat de theorie onnatuurlijk is, wordt benadrukt doordat iemand die zichzelf 'Adam Adams' noemt, het in eerste instantie niet begrijpt en het dus niet zo bedoeld heeft. Bovendien wordt de mannenliefde in deze theorie vergeleken met seksuele ruimtevaart. Broer beziet de ruimte idealistisch als een utopisch paradijs omdat het los staat van de aardse realiteit. De vrouwen kunnen, zoals blijkt uit de woorden van Magda, in de ruimte niet aarden.

De kunst is commercieel geworden en datgene wat aanzien heeft, is aan economische fluctuaties en wisselende trends onderhevig. In de kunstwereld bereiken de homoseksuele kunstenaars de top, doordat ze zich van vrouwen afkeren en de vrouwen aan de 'natuurlijke' kant als machtige vijandinnen beschouwen.

Broer verdient meer geld aan het werk dan de kunstenaars zelf. Hij begint met de doeken te speculeren en verkoopt opties aan galeries van werk dat nog geschilderd moet gaan worden. Hij speculeert erop dat het werk zal dalen in prijs. Als Broer een kunstkrach ziet aankomen, verkoopt hij zijn schilderijen en vertrekt hij naar Nederland. Broer had veel aan de handel verdiend, maar ook weer veel verloren door de hoge ziektekosten van zijn vriend. Hierdoor wordt zijn winst door Kellendonk moreel gerechtvaardigd, ook al wordt Broer in een eerder stadium moreel en financieel mislukt genoemd.

Als Broer terugkeert op de Doornenhof is hij een overbodig personage. Hij heeft niet langer maatschappelijke status, geen macht en geen geld en is derhalve niet

langer van belang.

Tegen de dynastie van het leven, van de matriarch Magda, scheidt Broer een dynastie van de dood door de liefde te bedrijven met een jongen uit het dorp.

Broer ziet in de afkeer van zijn vader het vrouwelijke:

" Vrouwen! Door en door verpolitiekte wezens waren het volgens hem. Hun waarheid lag altijd in een door eindeloos gemanipuleer en gekonkelefoes te bepalen midden. (...) Zo gezien was ook zijn vader een soort vrouw en hij kende wel meer mannen die met dat pek besmet waren. Allemaal heteromannen uiteraard. Ofwel je raakte verwijfd, of je verviel tot een zielige vrouwenhaat, wanneer je tot Sooperwooman veroordeeld was. Hij prees zich gelukkig dat hij haar bij de eerste gelegenheid de rug had toegekeerd." (p. 83)

Hieruit blijkt hoe sterk Broer zich tegen vrouwen afzet en welke clichés hij aan hen toekent. Het lot van de man is in deze visie van Broer altijd aan de vrouw gekoppeld. De dood is de enige manier om aan vrouwen te ontkomen en dit is waar Broer voor kiest.

De verteller merkt op dat het kunstleven van Broer niet tegen de biologische terreurdaad van zijn zuster bestand is. Hiermee kan de verteller niet een kunstenaarsleven hebben bedoeld. Broer is geen creatief kunstenaar, maar een kunstbeschouwer en derhalve op secundair niveau met kunst verbonden. Later wordt Broer zelfs handelaar. Het kunstmatige leven van Broer is niet tegen het 'natuurlijke' leven bestand.

Broer ondergaat zijn lot gelaten. Hij beseft dat hij geen geschiedenis zal maken noch onsterfelijk zal worden, omdat hij reeds in de baarmoeder is gepredestineerd:

"De dood (...) aan jou ben ik al in de moederschoot uitgehuwelijkt."

(p.194)

I. VORMEN VAN VERSTARRING

I.3. Federico Zucarelli

Zucarelli is directeur van het Museo Nazionale d'Arte Moderne in Rome, en leermeester van Simonetti die ook in het museum werkzaam is. Zucarelli is aanwezig bij Simonetti wanneer Hanna hem voor het eerst opzoekt en hij vertrekt onmiddellijk. Zijn jaloezie is voor Hanna duidelijk voelbaar en wordt door Simonetti bevestigd. De houding van Zucarelli ten aanzien van Hanna suggereert impliciet dat hij een homoseksuele liefde koestert voor Simonetti.

Evenals Broer is Zucarelli niet rechtstreeks bij het kunstproces betrokken, maar in tweede lijn als kunstbeschouwer en criticus. Hij heeft veel aanzien verworven door zijn studies over Morandi, een schilder die hij in de bekendheid heeft gebracht. Hij gaat gebukt onder de last van Morandi's roem: hij ontleent zijn culturele identiteit niet aan zichzelf.

Zucarelli heeft een pathologisch lichaam. Hij is rusteloos en lijdt aan slapeloosheid. Hij cultiveert zijn negatieve aandoeningen en strooit praatjes rond over ingebeelde ziektes.

Toch verafschuwt Zucarelli de ouderdom en heeft hij angst voor het lichamelijke verval, dat voor hem tot een obsessie wordt. Hij lijdt onder het verdwijnen van de meest dierbare gevoelens, die alleen in zijn herinnering nog bestaan. De ouderdom gaat bij Zucarelli gepaard met het toenemen van kinderlijke, dwangmatige trekken en tevens met het toenemen van steriliteit en verstarring.

Bij het snuffelen in de papieren van Simonetti vindt Zucarelli een proefdruk van zijn gedicht. Hij zegt hierover:

"De poëzie. Ach, is niet alle poëzie die wij nodig hebben al geschreven? De poëzie. Ik heb van je werkstuk genoten, want het is toch iets van jou, iets van de Andrea die ik al tien jaar met stijgende verwondering gadesla. Als je niet oppast breek je nog eens je nek. Het regime der ideeën! Ik heb ervan genoten maar opnieuw moest ik constateren dat mijn belangstelling voor het verdrichtsels verdwenen is. (p.228) (...) Ach, Andrea, we duiken en duiken en steeds slaat ons denken op dezelfde rotsen te pletter. Op de bodem van onze hartstocht vinden we steeds weer dezelfde paradoxen. Hoe lang wordt er al gevoeld, gedacht en geschreven? En de grenzen van de ziel worden niet bereikt, want onuitputtelijk is wat zij te verklaren heeft. (...) De komende honderd jaar mag er niets geschreven worden. Wat een jammerlijk tafereel: steeds dezelfde optocht van steeds dezelfde karakters en temperamenten." (p.230)

Net als het verdwijnen van zijn emoties, verdwijnt met het toenemen van de ouderdom zijn verlangen naar kunst.

Zijn visie op kunst is pessimistisch: Zucarelli gaat er vanuit dat er geen vooruitgang en vernieuwing meer mogelijk is, omdat alle kunst de herhaling vormt van een oerthema.

Later in Ravello komt Zucarelli terug op het gedicht en verwijt hij Simonetti dat hij model heeft gestaan voor de verlichte despoot en dat hij door hem kritisch is ontleed. Hij realiseert zich dat Simonetti hem wil genezen van zijn steriliteit en dit getuigt volgens hem van hoogmoed.

Aan de dood van Zucarelli kan een symbolische betekenis worden toegekend. Met een door alle korsten heenbrekende passie, veranderen plotseling zijn ideeën over de kracht van zijn lichaam en duikt hij te diep naar een arm, die vanaf de elleboog uit het zand steekt:

"Hij zag de arm, zeer duidelijk, begroeid met schelpen, en herkende in een flits een menselijk gebaar." (p.385)

Zucarelli duikt te diep naar een arm die zich naar hem uitsteekt, met een gestiek

alsof hij naar het leven grijpt. Maar dit moment van herkenning komt te laat voor Zucarelli. Hij sterft op een ironische manier voor de verbeelding van de schoonheid als teken van steriliteit bij uitstek.

2.2 EEN VORM VAN ANDROGYNIE

Bij Andrea Simonetti uit Cirkel in het gras komt de verbinding tussen cultuur en natuur tot stand op het niveau van de individuele persoonlijkheid.

Simonetti komt overeen met Gijselhart, Broer en Zucarelli wat betreft de positie die hij inneemt en door de eigenschappen die aan hem zijn toegekend. Hij onderscheidt zich van hen doordat hij zichzelf met het leven verbindt en hierdoor steriliteit en verstarring voorkomt. De 'natuurlijke' elementen in zijn leven komen voort uit zijn eigen geest en zijn eigen lichaam. Simonetti hoeft niet naar buiten te treden en vindt in zichzelf de perfecte bestemming.

2.1 Andrea Simonetti

Cirkel in het gras is vanuit het perspectief van meerdere personen geschreven. De roman begint met de aankomst van Hanna in Rome en eindigt bij haar terugkeer in Nederland. Niettemin neemt Simonetti, de man waarop ze in Rome verliefd wordt, de centrale positie in. Deze positie blijkt uit het gegeven dat de andere personages worden beschreven voor zover ze direct of indirect deel uitmaken van zijn leven.

Met verschillende personen is Simonetti zeer nauw verbonden. Deze personen lijken hem door vroegere bekenden uit zijn leven te zijn voorbereid:

"Zijn de personen met wie hij bevriend raakte en van wie hij ging houden steeds alleen maar de opvolgers van anderen of, nog vreemder, alleen maar de afspiegelingen van denkbeeldige figuren die hij kennelijk om zich heen wilde voelen, belichamingen van krachten waar hij zich aan bloot wenste te stellen. (...) Misschien diende hij zijn leven te beschouwen als de ontwikkeling van een gegeven, als de geleidelijke en onontkoombare vormgeving en onthulling van een gegeven in een karakter. Dat zou een omschrijving van het lot kunnen zijn. Een der negen Griekse wijzen had het zo gezegd: het lot van een mens-dat is zijn karakter." (p.343)

Uit dit citaat blijkt dat de geestelijke ontwikkeling van Simonetti centraal staat. De andere personages vervullen een functie in de tekst. Hun belang ligt in de bijdrage die zij leveren aan zijn bewustwording.

De circulaire elementen in de tekst laten zich door de geest van Simonetti verklaren. Simonetti ziet zichzelf als gepredestineerd, omdat zijn lot is gekoppeld aan zijn karakter. Deze gedachte van Simonetti staat in de tekst centraal. Hij wordt vaak herhaald en laat zich op de omstandigheden toepassen. Het is echter opvallend, dat ook de andere personages Simonetti zien als gepredestineerd. Het zijn de vrouwen die voorspellingen over hem uitspreken, zoals zijn eerste vrouw Marina: "Je zult nooit meer een kind krijgen." en Hanna: "Je zult nooit meer een ander toebehoren." (o.a. p.414)

Hier voltrekt zich een merkwaardig proces: Simonetti ziet zichzelf als gepredestineerd en door deze personages wordt hij gepredestineerd. Dit betekent dat deze vrouwen dezelfde koppeling maken tussen karakter en lot en dat ze bovendien over voldoende inzicht in zijn karakter beschikken.

In zijn jeugd wordt Simonetti reeds geconfronteerd met zijn moeilijke karakter:

"De kleine Andrea was boos op de wereld, op de hele wereld, want die wereld was niet naar zijn verlangen ingericht. (...) want de wereld was zijn vijand.(...) Elke dag struikelde hij over de hindernissen die hij zelf had opgeworpen, want hij was immers zijn eigen vijand." (p.350)

De problemen van Simonetti worden door zijn geest opgeworpen. Het zijn derhalve intellectuele problemen. Dit wordt onderstreept door het gegeven dat Simonetti geen andere problemen kan hebben: hij neemt een uitermate riante maatschappelijke positie in als kunstbeschouwer en kunstenaar. Verder kan hij zich een bemind en

seksueel begeerd man voelen; hij wordt bewonderd en aanbeden door zijn dochter Leda, zijn leermeester Zucarelli, zijn vriend Kurhajec en zijn minnares Hanna, terwijl de lezer weet dat andere vrouwen door het schenken van vazen kenbaar maken met hem te willen samenleven.

Simonetti is een personage dat zichzelf ziet als het middelpunt van de wereld. Merkwaardigerwijs wordt hij door anderen ook zo gezien. Hanna schrijft hem in haar afscheidsbrief:

"Duidelijker dan ooit besef ik dat ik me via jou altijd verbonden heb gevoeld met iets anders, een onbenoembare grootheid. Jij bent daar een beeld van." (p.409)

Simonetti is voor Hanna een beeld van het goddelijke. Hieruit blijkt dat de vertelstructuur circulair is. Simonetti probeert zich in zijn geest met de werkelijkheid te verzoenen. De werkelijkheid wordt zodanig beschreven dat hij zich in de geest van Simonetti verzoenen laat.

De personen met wie Simonetti belangrijke relaties onderhoudt, geven inzicht in de aard van zijn intellectueel probleem.

Simonetti heeft een belangrijke verhouding met zijn leermeester Zucarelli. De verhouding is gebaseerd op bewondering en wederzijdse gelijkwaardigheid. Simonetti voelt zich tot Zucarelli aangetrokken, maar kan hem niet lang om zich heen verdragen door een te hoge mate van herkenning:

"Hij streed met Zucarelli, met zijn angst voor een geleidelijke en onontkoombare verkillung en verwoesting van zijn innerlijk, van zijn hart, of wat het ook was dat Zucarelli in de loop van vele jaren moedwillig en tegen zijn wil had verwoest." (p.344)

De verwoesting van het innerlijk gebeurt tegelijkertijd moedwillig en tegen de wil. Door het gedicht wordt de relatie tussen Simonetti en Zucarelli verduidelijkt. Beide personages voelen zich door hun kennis vervreemd van het leven.

Simonetti ervaart zichzelf, als gescheiden van zichzelf en als gescheiden van de wereld. Deze scheiding wordt volgens hem veroorzaakt door de taal en het zich onderscheidende, splitsende en benoemende intellect. In zijn gedicht probeert Simonetti deze scheiding te onderzoeken en te bekritisieren. In zijn leven probeert hij de scheiding op te heffen.

In zijn analyse van de huidige cultuur constateert Simonetti verlamingsverschijnselen en een gebrek aan vitaliteit:

"De vitale doodsdrijf van de terrorist en het levensmoede cynisme van de machthebber hebben een gemeenschappelijke bron: het onvermogen om het pantser van het intellect te breken en het gevoel van gescheiden-zijn op te heffen." (p.361)

In zijn gedicht analyseert Simonetti het cynisme en hij verbindt het aan macht. De macht wordt verbonden aan heerszucht, die dient om de macht veilig te stellen. Dit leidt tot wantrouwen, tot een verkillung van het gemoed en tot liefdeloosheid. Simonetti toont dit in zijn epos aan de hand van keizer Friedrich II, die zichzelf een zware beproeving oplegt en iets onmenselijks moet doen om zich nog een mens te kunnen voelen.

De mate waarin iemand mens is, hangt volgens Simonetti samen met het vermogen om deel te hebben aan de gevoelens van anderen, het vermogen om het eigen levensritme af te stemmen op dat van anderen, het vermogen om deel van de wereld te zijn. Hij stelt:

"Alle heerszucht is gebaseerd op angst en beweegt zich onvermijdelijk in de richting van het levenloze: systemen, wetten, theorieën, bureaucratie. De heerszuchtige is erop uit zekerheden te scheppen, dat is noodzakelijk om te kunnen overleven, maar naarmate het aantal zekerheden toeneemt verzwakt het gevoel in leven te zijn, verzwakt de vitaliteit, verzwakt het contact met de realiteit en verzwakt het gevoel van vrijheid.(...) Ieder wil

van tijd tot tijd zo scherp mogelijk voelen dat hij in leven is.(...)
 Wanneer is de contact met de realiteit het sterkst? Zodra je in je zekerheden wordt aangetast of gedwongen bent om ze lost te laten. Verliefd worden is een manier om dat te ervaren." (p.226)

Simonetti komt intellectueel tot de conclusie dat verliefd-zijn een manier is om met het leven in verbinding te komen. Om het leven te kunnen leven moet hij het rationeel begrijpen. Kennis over zijn leven verkrijgt hij onder meer uit zijn dromen, die hij terug in zich oproept en noteert. Hij is een droomuitlegger en hij probeert dromen in een rationeel kader te plaatsen en te verklaren. Dit blijkt niet mogelijk te zijn. Deze behoefte van Simonetti om zowel het bewustzijn als het onderwustzijn te beheersen, zou een kenmerk kunnen zijn van een verwrongen geest. En ook dit is Simonetti zich bewust:

"Hij had zijn lange gedicht geschreven terwijl hij wist dat hij daarin sporen van zijn verwrongen geest zou achterlaten." (p.350)

De intellectuele manier waarop Simonetti de liefde benadert, laat zich verklaren in de termen van Lacan. Verliefdheid is een imaginair proces; je kunt de verliefdheid van een ander niet vastleggen en zelf niet vastgelegd worden. Een imaginaire relatie is in principe omkeerbaar; je verleidt en door te verleiden word je verleid, je kwelt en tegelijkertijd word je gekweld. Het is een rusteloos en zichzelf voortdurend herhalend proces, dat alleen kan worden gekeerd door de taal, de symbolische orde, die een einde maakt aan de verliefdheid, doordat ze deze uitspreekt. De taal legt hierdoor vast wat zich niet kan laten vastleggen. Het onzekere en daarom uitputtende stadium van verliefdheid kan door de taal "ik houd van je" begeleid door de maatschappelijke codes die aan de taal gekoppeld zijn, worden beëindigd.

Simonetti wil enerzijds het stadium van verliefdheid laten voortduren doordat hij zich hierdoor met het leven verbonden voelt, anderzijds ziet hij het deel uit maken van het leven van anderen als een manier om tot menswaardigheid te komen.

Deze beide aspecten, die elkaar uitsluiten, probeert Simonetti te verenigen in zijn relatie met Hanna. Simonetti brengt in zijn verhouding voortdurend scheidingen aan. Wanneer eenheid dreigt, trekt hij zich terug om zijn verlangen te sublimeren en het imaginaire stadium van verliefdheid te laten voortduren.

Hanna verlangt naar de volledige overgave van Simonetti en naar zekerheid. Ze wil de verhouding met Simonetti vastleggen en definiëren. Ze vraagt Simonetti waarom hij de woorden 'Ik houd van je' niet wil uitspreken (p.194). Simonetti antwoordt dat hij andere dingen zegt die hetzelfde betekenen, maar hij wil de verbintenis met Hanna niet in 'de symbolische orde' tot stand laten komen en dus niet door de Wet laten vastleggen.

Hanna is een vrouw met een karakter dat onverenigbaar lijkt met dat van hem. Simonetti legt zich op van haar te blijven houden. Hij wil zich met het onverzoenlijke verzoenen. De liefde voor Hanna wordt hierom tot een gevecht. Simonetti moet zichzelf steeds weer overwinnen om van haar te houden en haar aanwezigheid te accepteren. Dit blijkt wanneer hij Hanna ziet lachen. Simonetti vindt Hanna buitengewoon, zelfs godsgruwelijk lelijk wanneer ze lacht, maar beseft hij:

"het was louter hoogmoed om niet tot het levende te willen behoren, om niet tot de lelijke lach van zijn geliefde te willen behoren. Bovendien was de lelijkheid van Hanna's lach niet de hare. Ze lachte. De lelijkheid van haar lach - dat was hijzelf. Haar lach en al wat het opriep - dat was hijzelf, dat was zijn geest." (p.351)

Niettemin moet Simonetti deze strijd leveren omdat Hanna het tegendeel is van hem: 'vrouwelijk', zinnelijk, lelijk, noordelijk, oppervlakkig, schaamteloos en impulsief. Simonetti zou zich met zijn complement, welke bestaat uit zijn antipool, moeten verzoenen. Omdat deze antipool in negatieve termen is geformuleerd, vormt deze

geen werkelijke bedreiging voor Simonetti. Wat perfect is, hoeft niet te worden aangevuld. De geest van Simonetti behoeft geen complement, omdat deze circulair is: hij begint en eindigt bij zichzelf en is in zichzelf volmaakt.

Simonetti verbindt zichzelf met het culturele: uit een eenheid in de geest komt geen leven voort, maar kunst. Simonetti wil enerzijds met het leven verbonden worden, anderzijds cultiveert hij zijn gescheiden-zijn van het leven ten gunste van zijn poëzie.

Toch ervaart Simonetti een gebrek, wat tot uiting komt in zijn dromen. Simonetti droomt dat hij zwanger is. Tijdens zijn zwangerschap dringt hij in een vrouw, die eens haar hart bij hem heeft uitgestort en die hem sindsdien probeerde te vermijden.

Simonetti betreedt in zijn droom het specifiek vrouwelijke domein en baart een dochter. Hij verbindt zich op deze wijze lichamelijk met de natuur. Tegelijkertijd behoudt hij echter het mannelijke domein, de cultuur:

"De wereld was zonder grens. Hij stelde de grens. De wereld bestond zonder onderscheid. Hij maakte het onderscheid. De wereld was zonder naam. Hij was de naam. De wereld was ongeboren. Hij baarde haar, elke seconde, benoemend, onderscheidend, begrenzend, en toonde zichzelf een wereld." (p.352)

Deze heerschappij van cultuur over natuur symboliseert Simonetti in zijn droom, doordat hij binnendringt in een vrouw die zich door hem vernederd voelt.

Uit het gegeven dat hij in zijn droom een dochter baart, blijkt dat ook Leda een functie heeft in het verhaal. Simonetti kreeg haar van zijn ex-vrouw cadeau, omdat hij nooit meer een kind zou krijgen. Leda verbindt haar vader met het leven en ze zorgt ervoor dat Simonetti geen andere vrouw nodig heeft. Ze is hierdoor voor Hanna een werkelijke bedreiging en concurrente. De tekst stelt dit expliciet:

"Een minuut later was Simonetti er heilig van overtuigd dat hij er eenvoudigweg niet geschikt voor was om te leven met iemand die niet, als Leda, vlees van zijn vlees en bloed van zijn bloed was. Hij voelde zich ook tezeer doordrenkt van het vrouwelijke, wat dat ook mocht zijn, om zich ooit wezenlijk met een vrouw te kunnen verbinden." (p.276)

Simonetti voelt zich doordrenkt van iets dat hij niet kan definiëren en daarom wordt het 'vrouwelijk' genoemd.

Hanna schrijft in haar afscheidsbrief:

"Van tijd tot tijd heb je een afkeer van mijn vereerde lichaam, van mijn slijmerige kut, je wordt onzeker en verlangt naar een man. Ten slotte zul je je toch aan een man willen geven, ook al vind je mannenliefde gekunsteld, onvruchtbaar, tweederangs en in strijd met je gevoel voor harmonie. (...) uiteindelijk veracht je het lichaam zoals het is, veracht je het leven zoals het is. Daarom zul je nooit een ander toebehoren." (p.441)

De cultuur en de homoseksualiteit worden in negatieve termen beoordeeld, als gekunsteld en onvruchtbaar. In een gesprek tussen Zucarelli en Simonetti wordt het als volgt geformuleerd:

"Ik heb mijn ziel nu eenmaal aan de duivel verkocht, Andrea. Dat was mijn experiment,' riep Zucarelli lachend.

'Aan welke duivel?'

'Aan vele duivels. Laat signora Pozzo het niet horen. Aan de duivel van de heerszucht, de duivel van de kennis, de duivel van de kunstmatigheid, de duivel die de natuur wil overwinnen door hem te ontkennen.'" (p.344)

Zucarelli bekritiseert de cultuur maar uit de manier waarop hij zijn kritiek uit, hij lacht om de duivel, geeft hij aan dat hij het negatieve in zichzelf waardeert en dat hij zelfs trots is op zijn steriele positie.

Deze kritiek van de steriele cultuur op zichzelf noemt Simonetti herhaaldelijk, zoals ook in zijn theoretische essay:

"de kritiek van het splitsende, benoemende en begrenzende subject op zichzelf." (p.360)

Zucarelli verwijt Simonetti dat hij door hem in zijn gedicht kritisch is geanalyseerd en daarmee ontleed. Hij gelooft dat Simonetti hem wil genezen. Simonetti realiseert zich na de kritiek van Zucarelli, dat hij niet het recht heeft om zich een oordeel over hem aan te meten:

"Waarom ontleende hij het recht om zich een oordeel aan te meten over Zucarelli? Wat wist hij van hem? Hij diende hem te ervaren zoals hij was." (p. 228)

En: "Maar waarom ontleende hij het recht een ander te willen genezen?" (p.381)

Simonetti dient de cultuur te accepteren zoals hij is, en hij dient Zucarelli te accepteren zoals hij is.

Het is een interessant gegeven aangezien Hanna een enorme agressie in Simonetti oproept, als zij hem wil accepteren zoals hij is. Hanna vindt dat Simonetti het recht heeft om haar zijn gedicht te onthouden, zelfs al krenkt dit haar:

"Je hoeft je niet te verontschuldigen. Het is je goed recht om erover te zwijgen." (p.278)

Simonetti smijt Hanna een woordenwisseling die hierop volgt van de trap af. Ze verweert zich niet:

"Dat wil je toch?' hoorde ze Simonetti brullen. 'Dat wil je toch!'" (p.279)

De tekst suggereert dat Simonetti agressief wordt, omdat Hanna zich door hem laat vernederen, en geslagen wil worden; Hanna wordt als een masochistische vrouw beschreven.

Uit een verhaal over een oude verliefdheid dat Simonetti eerder aan Hanna had verteld en waaraan zij een verhelderende betekenis moest toekennen, krijgt de lezer informatie over de oorzaak van de agressiviteit van Simonetti:

"Het meisje omhulde me: ik liep, zat en lag in haar (...) We verlamden elkaar. Misschien leken we teveel op elkaar: we waren allebei nogal eenkennig. Misschien wilden we teveel. Ik begon haar te sarren. (...) Ten slotte ben ik haar aangevlogen: ik heb haar geslagen en geschopt en ze bleef roerloos in het gras liggen toen ik wegrende. Een nacht lang was ik ervan overtuigd dat ik haar had gedood.'" (p.273-274)

De verklaring voor het agressieve gedrag van Simonetti moet hier gezocht worden in de overeenkomst tussen het meisje en hem. Simonetti verliest zijn identiteit als hij zich niet kan onderscheiden. Daarom moeten de verschillen benadrukt worden. De agressie blijkt een noodzakelijk middel om een scheiding aan te brengen, die voorkomt dat de identiteit in een ander zoekraakt. Dat Simonetti agressief wordt op een moment dat Hanna een mening verkondigt over de vrijheid van het individu, die Simonetti later bij Zucarelli moet inzien, geeft aan dat Simonetti het niet kan verdragen dat Hanna gelijk kan hebben, of gelijkwaardig kan zijn. Hij heeft immers gelijk. Deze kwestie van gelijk hebben komt ook aan de orde tijdens het bezoek aan het Stedelijk Museum in Amsterdam. Simonetti ontmoet Léon Brest, een oude vriend van Hanna, en de verteller merkt op na een discussie over een waarneming:

"Simonetti begreep dat deze man altijd bereid was geweest de nukkige Hanna gelijk te geven en ondertussen rustig zijn eigen gang was gegaan". (p.127)

Alhoewel de anekdote hierover geen zekerheid biedt, gaat Simonetti ervan uit dat Hanna geen gelijk heeft.

Uit de beëindiging van de verhouding blijkt dat rivaliteit een belangrijke rol speelt:

"Hanna, wat valt er nog te zeggen? Zolang je aan je besluit vasthoudt valt er niets meer te zeggen. Je moet consequent zijn. Je wilt leven als een man. Leef dan als een man." (p.416)

Simonetti heeft een conservatieve opvatting over mannelijkheid en vrouwelijkheid.

Indien een vrouw een aan mannen gelijkwaardig leven leidt, kan ze niet met hen samenleven omdat het verschil is opgeheven. Simonetti benadrukt steeds de verschillen tussen mannen en vrouwen, wat onder meer blijkt uit een briefje dat hij aan Hanna stuurt:

"Hanna, in dit artikel wordt de wereldgeschiedenis op een hoogst originele wijze belicht en vanuit een enkel gegeven verklaard, te weten: de uitwendigheid van de mannelijke en de inwendigheid van de vrouwelijke geslachtsdelen." (p.103)

Op basis van dergelijke anatomische verschillen tussen man en vrouw verklaart men traditioneel waarom aan de man in de geschiedenis een actieve rol is toegekend en aan de vrouw een passieve rol. 7)

Ook kan Simonetti uit de hoedanigheid van Hanna's geslacht afleiden, dat ze niet bij hem past:

"Hij legde zichzelf uit dat hij destijds beter op de signalen van zijn vingertoppen had moeten letten: al in den beginne immers had hij uit de hoedanigheid van haar vagina af kunnen leiden dat ze niet bij elkaar pasten. De vagina van Marina en die van Hanna werden met elkaar vergeleken en wat hij ook constateerde, hij had altijd gelijk, want hij was de enige die deze twee sieraden met elkaar kon vergelijken." (p.189)

Als men de verschillen tussen personen verklaart op basis van geslachtsdelen, is er ook een biologische verklaring waarom de man schrijft en de vrouw niet:

"En zij was het, de vrouw, die al zijn streven overbodig maakte. De opperste, de definitieve en ware wijsheid werd toegedicht aan een vrouw: zij toonde hem immers, met haar gevoeligheid, waar het in het leven om ging. Kom eens gezellig bij me zitten. Wat beul je jezelf toch af. Word je daar nu gelukkig van? Ik vind jou toch veel beter dan je werk. Stop dat ding van je maar in mij. Was eerst de inkt eraf en stop hem dan maar lekker in mij." (p.190)

Verskillende clichés culminereren hier in de gedachten van Simonetti: De man schrijft met zijn penis. Deze metaforiek impliceert dat de vrouw geen enkele toegang heeft tot de kunst, en ze kan deze dan ook niet waarderen. De socialiserende vrouw vormt een bedreiging voor de kunstenaar, omdat zij de kunst en de gedrevenheid relativiseert. Ten slotte wordt het vrouwelijk taalgebruik getoond als uiterst simpel. 8)

In zijn laatste brief aan Hanna schrijft Simonetti:

"Uit de manier waarop ik mezelf toespreek en uit de genegenheid van anderen maak ik op dat ik wat zachter ben geworden, vriendelijker, minder genadeloos, waarachtiger. Van een zekere wreedheid en hardheid zal ik altijd blijven houden." (p.428)

Deze laatste eigenschappen zijn voor Simonetti een voorwaarde voor zijn kunstenaarschap. De hardheid, de wreedheid en de agressiviteit vormen zijn culturele dispositie. Deze eigenschappen zorgen ervoor dat hij niet in de realiteit in een ander 'een vrouw' opgaat. Dit hoeft hij niet want tenslotte is Simonetti naast mannelijk, zelf ook al 'vrouwelijk'. Deze vrouwelijkheid toont zich vooral in uiterlijke kenmerken:

"hij sloeg zijn zwartblauwe ogen naar haar op met een verleidelijke schuwheid die ze tot dan toe uitsluitend bij vrouwen had waargenomen." (p.42)

De naam Andrea heeft een vrouwelijke assonantie. Verder is Simonetti vader en moeder tegelijk van een veertienjarige dochter. De vrouwelijkheid, waarvan Simonetti zich doordrenkt voelt maar waarvan hij niet weet wat het is, toont zich in zijn emoties die hij omzet in poëzie. De poëzie zorgt er samen met Leda voor dat Simonetti in verbinding blijft met de natuur. Door deze verbinding onderscheidt hij zich van Broer, Gijselhart en Zucarelli.

Simonetti verliest Hanna en Zucarelli: de twee polen van zijn eigen wezen, de uiterste vrouwelijke- en mannelijke kant. Hierdoor hoeft hij zich niet langer bedreigd te voelen.

Simonetti blijft achter in een opmerkelijke positie. Zijn levensomstandigheden zijn benijdenswaardig. Hij heeft een hoge positie in het culturele veld. Hij werkt als kunstbeschouwer, maar is tevens kunstenaar. Hij heeft zijn gedicht voltooid en leeft in de zekerheid "dat hij in het tweede helft van zijn leven zal bloeien." (p.428)

Zijn dochter is bijzonder mooi, een schoonheidskoningin met lange blonde haren. Ze is artistiek begaafd en geniet een perfecte opvoeding. Simonetti heeft zelf een aantrekkelijk en zachtmoedig uiterlijk. Ook innerlijk is Simonetti 'aantrekkelijk' door zijn hoog ontwikkeld bewustzijnsniveau. Simonetti wordt beschreven als het ideale liefdesobject voor anderen en op deze wijze beschouwt hij zichzelf. De vrouwelijke idealen, die Simonetti niet kan verwezenlijken, worden in Leda geprojecteerd.

Het wordt duidelijk dat Simonetti er goed aan heeft gedaan om Hanna te verstoten; hij is zonder haar een 'ideale man' die leeft in de ban van zijn eigen volmaaktheid.

Hij kan deze 'ideale man' alleen zijn, omdat hij samenleeft met de dochter van zijn eigen vlees en bloed, en verder niemand nodig heeft. De roman eindigt, net als bij de romantische liefde, op het moment dat Simonetti perfect met zichzelf samenvalt.

2.3 VORMEN VAN OVERGAVE

In deze positie komt de verbinding tussen cultuur en natuur tot stand op basis van de complementariteit van de geslachten.

De vrouwelijke hoofdpersonen uit de romans: Magda Gijselhart uit Mystiek Lichaam en Hanna Piccard uit Cirkel in het gras, nemen een 'natuurlijke' en daarom heteroseksuele positie in.

Uit de analyse zal blijken dat de vrouwelijke personages een wezenlijke functie vervullen ten aanzien van de mannelijke personages. Over hen is derhalve minder op te merken.

Tot deze positie behoort ook de kunstenaar Joe Kurhajec uit Cirkel in het gras die zich in een geslaagde, maar uiterst traditionele complementaire verhouding aan Rosa Ponti overgeeft.

2.3.1. Hanna Piccard en Léon Brest

"Een Nederlandse vrouw gaat naar Rome om er te werken voor een krant en wordt verliefd op een Italiaan. Dat kan gebeuren. Voor het eerst ontmoet ze een man aan wie ze zich met hart en ziel kan overgeven. Zijn overgave laat op zich wachten"

Deze zin uit het voorwoord geeft de rol aan die Hanna Piccard in Cirkel in het gras is toebedeeld: deze vrouw verlangt naar de liefde van een onbereikbare man.

Hanna Piccard heeft een aanzienlijke maatschappelijke positie als Italiaanse correspondentente voor een Nederlandse avondkrant. Uit het devies "Lux et Libertas" blijkt dat de krant het NRC Handelsblad betreft. Hanna heeft een kantoor in het gebouw van Il Tempo. In tegenstelling tot Simonetti en Zucarelli heeft deze interessante baan geen enkele functie in het verhaal. De motivatie van Hanna om te werken wordt in negatieve termen geformuleerd:

"ze werkte om te vergeten." (p.21)

Aangezien Hanna zelf geen waarde hecht aan haar baan, is het misschien niet verwonderlijk dat ze aan haar werk geen enkele autoriteit ontleent. Wanneer ze met Simonetti over politieke onderwerpen discussieert, blijkt dat haar visies rechtlijnig en beperkt zijn. Ze houdt vast aan de sociale orde en het recht:

"Hanna hechtte zeer aan het bestaan van onwrikbare codes, al kon ze de meeste los laten om het leven zijn gang te laten gaan." (p.166)

Hanna wil weinig begrip opbrengen voor mensen die van deze regels afwijken, zoals terroristen. Ze onderkent afwijkend gedrag niet als een maatschappelijk symptoom in tegenstelling tot Simonetti.

In de ontvoeringszaak van Aldo Moro komen de verschillende posities duidelijk tot uiting. Hanna verbaast zich over het hypocrite gedrag van de Italiaanse politici in deze kwestie en het bezorgt haar een afkeer van de politiek. Nog voordat ze haar houding in deze zaak heeft bepaald, stuurt Andrea haar een memo, waarin hij zich afvraagt welk standpunt zij gaat kiezen en hij haar vervolgens zijn opvatting over de zaak uiteenzet. Deze memo blijkt een theoretisch essay te zijn, waarin Simonetti zijn opvattingen over de mens en zijn individualiteit in de moderne, overbevolkte samenleving weergeeft.

Dit theoretische essay binnen de fictieve tekst benadrukt dat Cirkel in het gras een ideeënroman is. De memo communiceert niet met Hanna. Hanna wordt hier gebruikt als kapstok om de geest van Simonetti aan op te hangen.

De beschrijving van de wijze waarop Hanna haar vak benadert, sluit misschien aan bij het stereotiepe beeld van de journalist die oppervlakkig in het nieuws van de dag geïnteresseerd is en geen belang hecht aan lange termijn beschouwingen. Maar het is duidelijk dat er op deze wijze voor Simonetti een ruimte is gecreëerd om zijn

politieke gedachten te uiten.

Er zijn andere facetten in de tekst die het ondergeschikte belang van Hanna tonen. Haar bewustzijn wordt nauwelijks wezenlijk door haar periode in Rome beïnvloed. Hanna constateert bij haar aankomst in Rome, dat het leven modern en armoedig is. Terug in Nederland zegt ze hetzelfde:

"Hoe wil ik de rest van mijn leven gebruiken? Gebruiken, wat een ellendig woord. Om kinderen te krijgen? Ja, nee, ja, nee, uitstel negenendertig, op de valreep nog een kind. Wat een armoede. Dan maar liever geen nageslacht en werken op volle kracht om iets tot stand te brengen. De directeur zijn van een bedrijf." (p.409)

De motivatie om te werken bij haar terugkomst in Nederland wordt eveneens in negatieve termen 'dan maar' geformuleerd, terwijl ze weer een hoge maatschappelijke positie betreft.

Hanna vindt haar werk niet belangrijk omdat ze graag kinderen wil van Simonetti, die echter al een dochter heeft. Bij terugkomst in Nederland wordt het persoonlijke leven van Hanna op precies dezelfde wijze voortgezet, als voor haar vertrek naar Rome.

Hanna had in Nederland haar verhouding met Léon Brest verbroken. Léon Brest wordt beschreven als:

"de man met wie ze negen jaar lang had willen trouwen, de man die haar op weg naar die laatste kamer aan het Spaarne in Haarlem had moeten begeleiden." (p.27)

De verteller geeft nog voordat de verhouding met Simonetti begint aan, dat Hanna bij Brest zal terugkeren en dat ze tot de dood hen scheidt met hem zal samenleven. Al in het begin van de tekst wordt op de dood van Hanna geanticipeerd. De periode in Rome zal dus geen invloed hebben op haar leven. Terug in Nederland meldt Hanna inderdaad in een brief aan Simonetti:

"Ik deel het brood met meneer Brest. Hij heeft drie jaar op me gewacht en is gelukkig. De vanzelfsprekendheid waarmee deze hereniging tot stand is gekomen lijkt me een goed teken. (...) De wereld verandert, mijn leven verandert en ik blijf dezelfde." (p.429)

De Jong beschrijft Hanna Piccard als een vrouw met een dode geest in een levend lichaam. Niets kan Hanna wezenlijk raken, kwetsen, beïnvloeden, of veranderen. Daarom kan Hanna in Rome zo vaak en op dezelfde wijze worden vernederd. Alleen Brest vernedert Hanna niet. Hij neemt Hanna tegen zichzelf in bescherming: ze 'moet' tot haar dood door hem worden 'begeleid'. Het beeld dat de lezer van Brest krijgt, weergegeven vanuit het perspectief van Simonetti, is dan ook positief:

"Zo op het eerste gezicht toonden zijn lichaam en manier van doen vooral zachtaardigheid, bescheidenheid en beleefdheid." (p.126)

Hanna Piccard wordt tijdens haar periode in Rome als een zinnelijke vrouw beschreven, in verschillende seksuele situaties. De vertelling begint, nadat Hanna voor de eerste keer haar bed heeft gedeeld met een mannelijke Italiaanse collega. Deze ervaring was teleurstellend. Hanna had een seksueel initiatief genomen en werd onmiddellijk afgestraft; de man wendde zich van haar af. Onmiddellijk na de beschrijving van deze ervaring ontwaart Hanna Simonetti voor het eerst in een fallisch decor van kolossale roze en grijs granieten zuilen. 9)

Met Kurhajec, een vriend van Simonetti, heeft Hanna een ontmoeting die uitloopt op een seksuele toenadering. Evenals Leda en Zucarelli voelt Kurhajec zich in zijn verhouding tot Simonetti door Hanna bedreigd. Hanna verleidt Kurhajec, die besluit toe te geven aan een langgekoesterd verlangen:

"eenmaal naar bed te gaan met de vrouw van zijn beste vriend." (p.250)

Kurhajec begeert Hanna alleen, omdat zij het liefdesobject is van zijn vriend. Het komt echter niet tot een seksuele toenadering: Kurhajec vindt dat Hanna zeurt en hij smijlt haar tussen de wasmachines. Ook bij Simonetti had Hanna het seksuele

initiatief genomen en door hem wordt ze na een woordenwisseling van de trap gesmeten.

Het zelfbeeld van hanna is negatief. Ze vergelijkt haar uiterlijk met dat van een varken:

"het blozende vlees van haar lichaam herinnerde haar dikwijls aan het gladde, dikke vlees van een jong varken en haar gezicht liet zich, dank zij de kleine ogen en een wipneus, vergelijken met een kop van een varken. Zodra ze zich langer dan enkele seconden aankeek voelde ze verveling in zich opkomen en kreeg ze een hekel aan haar gezicht."
(p.25)

Byzonder opmerkelijk is dat Hanna door Simonetti óók met een varken vergeleken wordt. Het blijkt dat De Jong Hanna zichzelf vanuit het perspectief van Simonetti laat zien:

"Terwijl hij een nieuwe sigaret opstak, bekeek Simonetti Hanna's gezicht. Haar ogen vond hij mooi, zolang ze ze tenminste niet tot spleetjes kneep. Hij hield van haar zachte wangen en het rechtopstaande haar op haar voorhoofd. Maar lelijk was haar neus, zonder kracht of gratie, een vlezige stompe wipneus waaruit haar varkensnatuur sprak, het verlangen zich te wentelen in een moddervet genot, haar varkensnatuur die hij herkende in de tot spleetjes geknepen ogen en voelde in het stevige en spekkige vlees van haar lichaam. Simonetti was nog steeds bang voor haar dunne en achterdochtige lippen. Haastig vertelde hij verder." (p.136)

Hanna heeft verder nog verschillende lichaamsdelen die als lelijk beschreven worden, zoals 'kleine, lelijke vingers' en 'haren die te slap zijn om te groeien'.

Het belang van Hanna in Cirkel in het gras is onduidelijk: zij wenst de overgave van een man die zich niet wil overgeven. Zij moet deze man delen met verschillende anderen, met zijn dochter Leda, zijn leermeester Zucarelli en zijn vriend Kurhajec. Deze laten merken dat zij niet gewenst is en dat zij zich indringt. Meerdere keren wordt gezegd dat Hanna zichzelf een plaats moet veroveren in het huis van Simonetti, alhoewel ze dit vervelend vindt. Ze moet haar plaats veroveren en verdedigen. Hierdoor wordt Hanna getoond als een masochistische vrouw. Als Hanna naar Nederland vertrekt, vraagt ze zich af:

"Waarom ga ik weg? Wordt het me teveel? Ben ik laf? Ik kan zomaar in een auto stappen en wegrijden. Geen stad, geen familie, geen wet het me onmogelijk maakt. Niets dat me dwingt tot een offer." (p.408)

Hanna Piccard betreurt het, dat er geen regels zijn die haar verplichten om haar leven aan Simonetti (een God) te offeren. Ze is echter geheel vanuit zijn geest beschreven: ze ziet hem, zoals hij gezien wenst te worden, en ze ziet zichzelf, zoals ze door hem wordt gezien. Hanna is expliciet een projectie van Simonetti's mannelijke fantasieën.

In Cirkel in het gras wordt aan een hoogopgeleide, actieve en zinnelijke vrouw, een dode geest en een varkensnatuur toegekend.

2.3. VORMEN VAN OVERGAVE

2.3.2. Magda 'Prul' Gijselhart en Bruno Pechman

In de verhouding tussen Magda Gijselhart en Bruno Pechman speelt liefde geen rol. De verhouding is gebaseerd op wederzijdse belangen. Magda verlangt naar een kind en dit krijgt ze van de veel oudere Bruno Pechman en in ruil hiervoor verdient ze de kost.

Alhoewel Magda zich steeds ongelukkig voelt en ze zich sentimenteel en klagerig gedraagt, is ze heel belangrijk in het leven van haar vader, haar broer en haar man.

Ze hecht veel belang aan huwelijk en kinderen en vanuit dit perspectief uit ze een cultuurkritiek, zoals is aangegeven in de analyse van Leendert Gijselhart.

Haar vader, A.W. Gijselhart, wil Magda voor altijd bij zich houden en hoopt dat ze van hem en zijn zorgen afhankelijk blijft. Hij noemt haar liefkozend 'Prul' en hij richt voor haar het 'Prulmuseum' in, waarmee hij aangeeft dat iets wat men eigenlijk weg zou moeten gooien, voor hem heel belangrijk is. Maar tegelijkertijd blijkt dat hoe onbeduidender en lelijker Magda is, des te minder angst Gijselhart hoeft te hebben om haar te verliezen.

Magda is niet los te beschrijven van de functie die ze voor Gijselhart en Leendert inneemt. Het leven van Gijselhart is afhankelijk van zijn dochter.

Bruno Pechman noemt Magda eveneens 'Prul' en dit geeft aan dat Pechman zich met de visie van Gijselhart kan identificeren. Ook is hij door zijn hoge leeftijd en zijn houding ten aanzien van geld met Gijselhart vergelijkbaar. Aan Pechman is in plaats van de incestueuze verlangens die Gijselhart heeft, een pedofiele seksuele voorkeur toegeschreven.

Magda wordt getoond als een 'natuurlijke' vrouw, wat blijkt uit haar verlangens, uit de eigenschappen die aan haar zijn toegekend, maar ook uit haar taalgebruik. Ze spreekt impulsief, ondoordacht en associatief wat wordt benadrukt door de gebrekkige interpunctie waarmee haar woorden zijn weergegeven. Uit de brief waarin ze Broer meedeelt zwanger te zijn, blijkt sentimentaliteit en een gebrek aan originele gedachten: ze citeert uit een heiligenleven.

Toch is Magda een intelligente, academisch gevormde vrouw werkzaam als arts, en is ze zich bewust van haar situatie. Deze tegenstrijdigheid kan bestaan doordat aan de maatschappelijke functie van Magda geen aandacht wordt geschonken. Ze heeft alleen een functie met betrekking tot de 'stervende' cultuur.

De ongelukkige gemoedstoestanden van Magda, haar jeugd, haar studietijd en andere belangrijke gebeurtenissen uit haar leven zijn, behoudens de brief, vanuit het perspectief van de verteller, Gijselhart en Leendert weergegeven en toegelicht. Aan Magda heeft Kellendonk alhoewel ze belangrijke functie vervult in het verhaal, minder rechten toegekend.

Voor de mannen in de tekst, voor de verteller en voor Kellendonk heeft de maatschappelijke functie van Magda geen betekenis. Dit onderstreept dat Magda alleen betekenis heeft in haar verhouding tot deze mannen, en dat ze alleen bemiddeld door hen bestaat.

Het belang van Magda ligt in de tekst bij het moederschap en hierin blinkt ze uit:

"De bevalling verliep probleemloos en was binnen anderhalf uur voorbij. Magda was een natuurtalent, verkondigde de vroedvrouw, het zou zonde zijn het bij één kind te laten." (p.129)

Magda baart een zoon, Viktor, maar Broer merkt op dat ze ongelukkig blijft:

"Het moest aan Magda liggen. De sloomheid van Viktor paste precies op haar verstrooidheid. Er ging de laatste tijd een dreigend gezoem van haar uit. Als je goed luisterde hoorde je haar hysterie stationair draaien. Somnambuul waarde ze door het huis, bezig met tien klussen tegelijk die

ze halverwege vergat. Het kind werd op vaste uren gevoederd, verschoond en in bed gelegd, verder vergat ze het. (...) Had ze eindelijk haar kind, en nu was het nog niet goed." (p.145)

Magda heeft nu een kind, maar ze mist Pechman die pas achttien maanden na de geboorte van Viktor komt opdagen. Bruno Pechman is een jood en dus voelt hij zich zowel een uitverkoren, als een verjaagd persoon:

"Het was een dolle wereld waarin B. Pechman leven moest. Een wereld die zijn eigen middelpunt, B. Pechman, niet wilde kennen. Zijn zuster ontzegde hem de toegang tot zijn eigen huis. Zijn zogenaamde collegae beletten hem de uitoefening van zijn beroep in eigen land. Als hij niet uitkeek werd zijn eigen zoon tegen hem opgezet. (...) Broer en A.W., zelfs Magda, liepen met een grote boog om hem heen." (p.185-186)

Alhoewel Prul Pechman miste, loopt ze wanneer hij is gearriveerd met een boog om hem heen. Pechman ziet zichzelf als het middelpunt van de wereld, maar deze paranoïde gedachte wordt door zijn omgeving gerelativeerd. Behalve door zijn zoon Viktor, die graag bij hem is en voor wie Pechman belang heeft:

"'Je moeder, mijn prinsje,' hoorde Broer hem eens hardop mijmeren, 'die heb je nodig in je luiertijd, wanneer je hand je mond nog niet weet te vinden, om je buikje te vullen en je stront op te ruimen. Maar straks, wanneer je genoeg hebt van die dierlijke moederliefde, wanneer je de jaren des ondersheids bereikt, dan kom je vanzelf naar je vader, die steeds op je heeft gewacht. Hij zal je wegwijs maken in het donker, hij ziet bij het licht van zijn eigen ogen. Hij is een schriftgeleerde, een droomduider, hij zal nooit verdwalen in de pyramide!'

Wat niemand gelukt was lukte Pechman: Viktor werd eindelijk wakker uit zijn sloomheid." (p.186)

Het is de Vader die het kind uit de slaap opwekt en die het kind zal socialiseren. Op deze wijze zal de geschiedenis zich herhalen: Viktor zal worden opgevoed als Gijselhart, Broer en Pechman. Omdat de vader zich over het kind ontfermt, is Magda van geen belang meer. Ze vertrekt met Pechman naar Zwitserland, waar ze voor hem de kost gaat verdienen:

"De Prul die wegreed was een veranderde Prul. 'Ik ben van geen enkel belang meer,' was sinds de komst van de Jood haar houding geweest. Als een spin had ze een cocon voor haar larf geweven. Als spin was ze gelaten weggekijnd. Haar bestemming was tevens haar verdwijnpunt. Adieu, Prul labyrinthica! Je hebt jezelf uit de weggeruimd met je gekonkel, je bent een echte dochter van je vader. De poort zat weer dicht, Gijselhart had de ketting er weer aangehangen." (p.192)

Magda is tijdens alle fasen van haar leven ongelukkig. De mannen in haar omgeving leggen de nadruk op dit ongeluk, omdat zij hieraan hun bestaanszekerheid ontfenen, en zelfs hun leven danken. Het lot van Magda moet uiteindelijk even betreurenswaardig zijn als dat van Gijselhart en Broer.

2.3. VORMEN VAN OVERGAVE

2.3.3. Joe Kurhajec en Rosa Ponti

Joe Kurhajec is een man met een traumatisch oorlogsverleden:

"Joe Kurhajec was een Amerikaan, een roodblonde forsgebouwde en vlezige Amerikaan met Roemeense voorouders. Hij was oorlogscorrespondent in Vietnam geweest, had voor de inlichtingendienst van het leger enkele opdrachten uitgevoerd in Cambodja en zich na deze verrichtingen op zijn vijfendertigste, een oude en afgeleefde man gevoeld. Teruggekeerd in Washington had hij zijn huwelijk in een ommezien kapot gemaakt." (p.28)

Hij is met zijn dochter Joey naar Rome gekomen om een nieuw leven te beginnen. In Rome verslindt Kurhajec vrouwen totdat hij Rosa Ponti ontmoet, een vrouw die hem zegt vooral van zijn handicap te houden;

"Kurhajecs linkerarm was ten gevolge van een kinderziekte niet geheel volgroeid; het was een jongensarm gebleven met een naar binnengedraaid en hulpeloos ogend handje." (p.28)

Rosa Ponti bewijst Kurhajec aan te kunnen doordat ze haar gewicht behoudt. Ze trouwen en krijgen twee kinderen: Laura en Pepe.

De verhouding tussen Kurhajec en Ponti wordt door enkele beschrijvingen aangeduid. Rosa Ponti wint het altijd bij argumentaties:

"Ze toonde hem haar borsten, haar bloedeigen borsten, waarmee ze Laura en Pepe had gezoogd. Waar het ook om ging en hoezeer hij ook overtuigd was van zijn gelijk - Kurhajec bezweek: zoveel natuur maakt hem nederig." (p.29)

Ponti bemerkt de liefde van Kurhajec voor stenen:

"Ze kwam tot een eenvoudige conclusie, deed haar voorstel op het juiste moment en wist het zo te verpakken dat het leek alsof hij zelf op het idee was gekomen." (p.30)

De verhouding tussen Ponti en Kurhajec wordt in enkele pagina's uiterst stereotiep beschreven. Later wordt deze verhouding nog eens getypeerd door Simonetti:

"Het binden waar Joe het over heeft, het binden dat hij als de weg; de waarheid en het leven beschouwt, dat beschouw ik als een hoogst ingewikkelde en interessante vorm van ruilhandel. Joe is pas een echte man. Zolang hij er maar zeker van is dat Rosa hem bewondert, zolang hij maar haar held en grootste kind mag zijn zal het hem wel lukken zich met haar verbonden te voelen." (p.308)

Kurhajec komt, door de verholde adviezen van Ponti, op het idee om beeldhouwer te worden. Door zijn kunstenaarschap geneest hij van zijn beladen verleden:

"Enkele urenlange huilbuien, ware wolkenbreuken, markeerden zijn ontkenning en het leek alsof met zijn tranen ook het gif van de doelloosheid zijn lichaam had verlaten." (p.30)

Op het moment dat Kurhajec wordt geïntroduceerd, als hij Hanna Piccard ontmoet, is hij reeds kunstenaar en werkt hij aan twee beelden; een man en een vrouw uit een blok. Hij geeft aan Leda lessen in de kunst.

Kurhajec wordt getoond als een man, die geneest van de traumatische ervaring die hij in de oorlog heeft opgedaan, door toe te geven aan zwakheden. Hij durft te huilen en zich afhankelijk van vrouwen op te stellen. Zijn sterke lichaam wordt gerelativeerd door zijn handicap. In zijn kunstenaarschap werkt Kurhajec met 'natuurlijke' aardse elementen: stenen en marmer.

Rosa Ponti wordt getoond als een sterke vrouw, die intuïtief weet hoe ze zich tegenover haar man moet opstellen.

De beschrijving van de eigenschappen van deze personages en de rollen die zij

vervullen, is uiterst traditioneel. De inhoud van de relatie wordt noch door Kurhajec, noch door Ponti ter discussie gesteld en daarom houdt de verhouding stand.

Aan het huwelijk van de Kurhajecs spiegelt Hanna haar verhouding met Simonetti in de laatste regels van de roman:

"We hadden elkaar moeten roepen, Andrea, destijds, in de arena van het Etruskische theater van Sutri. Zoals de Kurhajecs het deden. We waren door de poort gegaan, we stonden midden in de arena en we zwegen. Ik groet je. Kap het hout." (slot p.431)

Alhoewel Hanna zich reeds aan Brest heeft overgegeven, betreurt ze nog altijd dat het met Simonetti niet gelukt is.

Het feit dat Joe Kurhajec en Rosa Ponti zich aan elkaar overgeven, wordt positief gewaardeerd. De roman eindigt voor beiden succesvol: Kurhajec kan zijn beelden exposeren en Rosa Ponti is zwanger van haar derde kind.

Het is een voorbeeld van een geslaagde, complementaire moeder-kind verhouding.

3. EXKURS: IDENTITEIT, SEKSUALITEIT EN TAAL

Mystiek lichaam en Cirkel in het gras zijn moderne ideeënromans, waarin het probleem van de menselijke (mannelijke) identiteit centraal staat. Als referentiekader bij de analyse en als theoretische onderbouwing van de interpretatie geef ik een kort overzicht van antropologische en psycho-analytische theorieën over de structuur van de menselijke identiteit.

3.1 Freud

Mystiek Lichaam is een verhaal over de economie van de liefde, zoals het voorwoord vermeld.

De metafoer geeft aan bij welke antropologische theorieën de auteur aansluit. De mens heeft een verhouding tot een ander en tot de wereld volgens principes van economische berekening. De verhouding kan worden gereduceerd tot een efficiënte middel-doel of kosten-baten relatie, ofwel deze verhouding wordt bepaald door een instrumentele rationaliteit.

De ideologie die aan deze opvatting ten grondslag ligt is, dat de mens zou weten wat hij wil en waarom hij iets doet. De mens zou weten wat het beste voor hem is, op basis van natuurlijke vermogens en mogelijkheden. Het doel dat men hierbij voor ogen zou hebben is gelukkig zijn, of gelukkig worden. Men gaat er vanuit dat dit doel bereikbaar is, omdat men handelt in functie van dit doel.

Indien een liefdesrelatie gebaseerd zou zijn op economisch en utilistisch gedrag, zou het volledig gestructureerd zijn volgens de efficiënte ik-driften, die de mens in de primaire behoeften laten voorzien, en die rekening houden met wat goed en slecht is.

Alhoewel Mystiek Lichaam over de economie van de liefde handelt, zoals het voorwoord aangeeft, blijkt in de tekst dat de verhouding tussen de personages niet op utilitische principes is gebaseerd.

Naast de ik-driften, die de mens in zijn behoeften laten voorzien, voert Freud een tweede theoretische constructie in die hij de drift noemt. Tot de drift behoort de hartstocht, de passie en de gedrevenheid. De drift wordt niet gestructureerd door de opposities goed/slecht, liefde/haat, maar doorkruist deze.

Enkele wetmatigheden van de drift zijn:

De mens heeft een drang naar eenheid en vereniging, die zich niet beperkt tot wat goed is voor het organisme, maar die verder gaat. De drift wordt gekenmerkt door een drang naar zereductie: het opheffen van elke spanning. Wanneer alle spanning is opgeheven is er geen leven meer. Daarom wordt deze drift ook doodsdrift genoemd: hij bekommert zich in niet om wat goed is voor de mens.

Naast doodsdrift is deze drift tegelijkertijd een levensdrift, omdat hij de mens ondanks zichzelf laat verder leven. Om de drift niet te onmiddellijk naar de dood te leiden, kan de mens omwegen zoeken die hij, altijd slechts tijdelijk, kan vinden in de eros. De drift, weergegeven in de woorden van Carry van Bruggen, is het motto voor het laatste deel van Mystiek Lichaam 'de geschiedenis':

Distinctiedrift is levensdrift.

Eenhedsdrift is doodsdrift.

Hiermee geeft Kellendonk aan dat de drift de menselijke identiteit en daarmee de menselijke geschiedenis determineert.

Freud voert in zijn theoretische constructie nog het 'ik' in, die de ik-driften in staat moet stellen om de drift aan banden te leggen. Het 'ik' wordt gevormd door de identificatie met de ander en door de taal.

De mens komt zijn 'ik' tegen buiten zichzelf. De ander is noodzakelijk om iets of iemand te worden. Door de ander kan de mens zich als begerenswaardig ervaren

en krijgt de mens de illusie iets te betekenen.

De ander is constitutief voor datgene waarnaar de mens verlangt, en dus ook voor zijn liefdesrelaties. Objecten houden op indifferent te zijn, wanneer ze door de ander worden begeerd: de ander die model staat voor mij, die mijn gelijke is, die ik herken, en die mij weerspiegelt.

De behoeften van de mens worden derhalve door de ander bepaald en niet alleen vanuit een behoeftebevrediging. De existentiële fenomenen, zoals jaloezie, haat, agressie, afgunst, rivaliteit zijn hiervan het gevolg.

In Cirkel in het gras wordt dit door het personage Simonetti duidelijk geïllustreerd.

Afgunst en jaloezie zijn de psychische 'erfzonden' van de mens. Deze 'erfzonden' vormen tegelijkertijd de hinderpaal voor een liefdesrelatie, als de noodzakelijke voorwaarde.

Het ik moet zich met de ander identificeren, en goed zijn voor de ander, om zichzelf te kunnen worden. Het ik moet zich tegelijkertijd weer van zijn gelijke onderscheiden, om zichzelf te kunnen zijn.

3.2 Lacan

Lacan heeft de scheiding tussen het subject en de identiteit verduidelijkt in relatie tot de taal. De patriarchale seksuele en sociale orde is gestructureerd rondom de 'transcendentale betekenaar' van de fallus.

Indien mannelijkheid en vrouwelijkheid over de biologie van de geslachten wordt verdeeld, zoals in de romans van De Jong en Kellendonk, vormt de seksualiteit het belangrijkste verschil.

De mannelijke seksualiteit wordt gerepresenteerd door de fallus, waaraan een symbolische waarde is toegevoegd. De fallus is echter niet identiek aan het mannelijke orgaan. Het anatomische verschil maakt niet het seksuele verschil uit, maar het anatomische verschil duidt het seksuele verschil aan, omdat het de enige representant is van wat het verschil kan zijn. Het is niet de perceptie van de fallus, die het verschil uitmaakt, maar de betekenis die er aan is toegevoegd:

"Meaning is only ever erected, it is set up and fixed. The phallus symbolises the effects of the signifier in that having no value in itself, it can represent that to which value accrues." 10)

De fallus ontleent waarde aan datgene wat hij representeert, een waarde die door de taal wordt bemiddeld en een waarde die is vastgelegd in de symbolische orde, die Lacan de 'Wet van de Vader' noemt. Noch mannen, noch vrouwen bezitten de fallus. De fallus is niet meer dan een onderscheidingsteken dat men zoekt, en dat vanuit de symbolische ordening een significante waarde krijgt.

De identiteit wordt bemiddeld in deze symbolische orde: het 'ik' krijgt een naam en een identiteit toegewezen dat in een mannelijk waardesysteem is gedefinieerd. Iedereen dient in de symbolische orde toe te treden en de regels te accepteren. In de symbolische orde wordt een verschil tussen man en vrouw aangebracht, dat de natuur niet representeert.

3.3 Kristeva

Kristeva sluit bij de theorie van Freud en Lacan aan, maar zij plaatst het 'semiotische' proces tegenover het 'symbolische' formele tekensysteem. Het semiotische biedt ruimte aan creativiteit en vrije associatie en staat op deze wijze lijnrecht tegenover de gefixeerde, transcendentale betekenis van taal.

Het semiotische proces ondermijnt het distinctieve systeem, mannelijk-vrouwelijk, goed-slecht, norm-afwijking, gezond-gek, dat onze maatschappelijke orde

structureert.

Het semiotische representeert niet het vrouwelijke in geslachtelijke zin, maar het meerduidige, vloeiende, sensuele en poëtische, dat met het vrouwelijke wordt geassocieerd. De term is te herleiden naar de symbiotische verhouding van het kind met de moeder, in de pre-oedipale fase. In deze fase heeft het kind nog geen geslachtelijk besef.

Het semiotische proces kan geen alternatief vormen voor de symbolische taal en is ook niet zo bedoeld. Iedereen moet in de symbolische orde treden en de Wet van de Vader accepteren. Degene die dit niet kunnen, of niet willen, plaatsen zich als een afwijkende categorie, als psychoten, buiten de samenleving. Het semiotische is daarom veeleer een betekenis ondermijnend proces binnen het conventionele tekensysteem. Het is een kritische macht in een 'mannelijke' orde, omdat het 'vrouwelijke' zich per definitie op de grens van het toelaatbare beweegt, welke niet mag worden overschreden. Bij overschrijding wordt een rigide identiteit bedreigd.

De theorie van Kristeva kan eenvoudig worden gekarikaturiseerd, zoals blijkt uit de beschrijving van Magda Gijselhart. In het formele, symbolische tekensysteem dat de 'mannelijke' auteur hanteert, krijgt een vrouwelijk personage een associatieve en vloeiende taal toebedeeld. Het 'mannelijke' wordt extreem tegenover het 'vrouwelijke' gesteld en aan geslachten verbonden, in plaats van dat het 'mannelijke' en 'vrouwelijke' in elkaar vervloeit.

Het onderscheid tussen mannelijk en vrouwelijk is de pijler van de binaire ordeningstructuur waarop de symbolische orde is gebaseerd. Het zijn met name vrouwen die deze binaire orde bekritisieren, omdat zij in deze orde altijd de negatieve en machteloze kant vertegenwoordigen.

Cixous geeft een opsomming van binaire opposities:

Activity/Passivity

Sun/Moon

Culture/Nature

Day/Night

Father/Mother

Head /Emotions

Intelligible/Sensitive

Logos/Pathos

Deze tegenstellingen zijn te herleiden tot:

History/Nature

Art/Nature

Mind/Nature

Action/Nature

Onder al deze posities ligt het fundamentele patroon: de tegenstelling mannelijk/vrouwelijk. 11)

Dit binair ordeningsprincipe ligt aan de romans Mystiek Lichaam en Cirkel in het gras ten grondslag. De romans suggereren dat de symbolische ordening onveranderbaar is. Het hiërarchische onderscheid is volgens de auteurs onaantastbaar, alleen de waardering van de tegengestelde delen kan veranderen. Wat eerst - was kan + worden en omgekeerd.

De mannelijke kant van de macht, de rationaliteit en de cultuur wordt in deze moderne romans negatief gewaardeerd. Dit impliceert dat vrouwelijke kant positief gewaardeerd moet worden. Maar de vrouwelijke kant blijft machteloos en daarom vormt deze positieve waardering geen enkele bedreiging.

4. INTERPRETATIE

4.1 VROUWEN EN SEKSUALITEIT

Hanna Piccard en Magda Gijselhart vervullen een functie in de romans, doordat ze een aan de mannelijke cultuur tegengestelde positie innemen.

De vrouwelijke personages zijn geen thema in de romans van Kellendonk en De Jong, maar dienen als tekens om de positie van de 'natuur' te significeren.

Door de binaire structurering zijn de vrouwen net zo conservatief als de mannen. Ze verdedigen een culturele orde waarbij ze geen belang hebben, omdat ze door deze orde op een zijspoor worden geplaatst: Magda Gijselhart concludeert expliciet dat ze van geen belang meer is. Hanna Piccard verdedigt een orde, waarin ze haar hoge maatschappelijke positie niet met het moederschap kan verbinden.

Wanneer de vrouwelijke personages kritiek uiten op de 'mannelijke' cultuur is het omdat ze door hun verbinding met de natuur 'lichamelijk' reageren, en niet omdat ze de intentie hebben om de cultuur te bekritisieren, of te veranderen. 12)

De vrouwelijke personages hebben van de auteurs minder toegang gekregen tot de taal. Ze hebben een (gebrekig) narratief discours tot hun beschikking, terwijl de mannelijke personages beschikken over meerdere discourses, narratief, lyrisch, cultuurfilosofisch en psycho-analytisch.

Het vloeiende taalgebruik van Magda Gijselhart kan worden opgevat als een ironische verwijzing naar de *écriture féminine*. Hieruit blijkt hoe deze theorie kan worden gekarikaturiseerd, wanneer hij wordt misbruikt in een binair model. 13)

De vrouwen nemen hoge maatschappelijke posities in, maar blijken hun deelname aan de cultuur ondergeschikt te vinden aan hun emotioneel welzijn. Ze worden vooral beschreven in seksuele termen en in seksueel geladen situaties. Kellendonk en De Jong tonen vrouwen die kiezen voor het leven van de overgave en in tegenstelling hiertoe mannen die zich juist van vrouwen afwenden.

De vrouwen worden derhalve beschreven als masochistisch: het niet realiseren van hun verlangens is te wijten aan henzelf, omdat zij het geluk aan een ander willen ontnemen die zich van hen afwendt. Kellendonk laat Magda voor Pechman betalen, waaruit blijkt dat hij deze complementaire man/vrouw verhouding ironiseert. Deze verhouding tussen Pechman en Magda lijkt wel op utilistische principes te zijn gebaseerd, toch levert de verhouding voor Magda uiteindelijk ook niets op.

4.1.1. Seksuele jaloezie

De focus van het biologische verschil tussen man en vrouw is in de romans verschoven van de fallus, waar de vrouw de man om benijdt omwille van de macht die de fallus representeert, naar de baarmoeder waar de man de vrouw om benijdt. Het is een uitermate dubbelzinnige jaloezie.

De verdeling van de geslachten omwille van de voortplanting is altijd de meest fundamentele 'natuurlijke' dualiteit geweest waarin de verdere verdeling van economische en culturele klassen geworteld was. 14) Daarom wordt seksuele onafhankelijkheid en vooral de vrijwillige kinderloosheid beschouwd als een belangrijke voorwaarde voor emancipatie.

Het probleem dat de geslachten niet langer kunnen worden verdeeld op basis van de voortplanting, wordt door de auteurs omzeild.

Ze stellen twee groepen vrouwen voor die hoge maatschappelijke posities innemen en economisch onafhankelijk zijn:

1. De vrouwen die gelijkheid tussen de seksen wensen en vrijwillig kinderloos blijven. Deze groep is uitgesloten van de voortplanting en neemt hierdoor een homoseksuele positie in. Deze vrouwen worden negatief gewaardeerd, omdat zij blijkens de teksten een mannelijk idee van wat wenselijk is na streven. Ze treden

toe tot de 'mannelijke' cultuur die te steriel is, en die leidt tot verstarring en dood. In Mystiek Lichaam wordt deze groep vrouwen wel genoemd, als die vrouwen (feministen) die de homoseksuelen om hun perversiteit benijden, maar deze groep wordt niet getoond.

Hanna Piccard wordt tweeslachtig beschreven. Ze behoort zowel tot deze groep, als tot de volgende. Hanna wordt niet gewaardeerd om haar deelname in de cultuur. Ze waardeert ook zelf haar positie niet, omdat ze naar kinderen van Simonetti verlangt. Hierin is ze volstrekt van hem afhankelijk.

2. De tweede groep bestaat uit vrouwen die gelijkheid tussen de seksen, liefde en kinderen wensen. Dit blijkt een onmogelijk verlangen, omdat er geen gelijkheid tussen de seksen kan bestaan: de vrouwen kunnen baren en de mannen niet. De eerste vrouw van Simonetti, Marina, verenigde de twee gebieden: ze was tegelijkertijd kunstenares en moeder. Hierdoor kon Marina geen thema zijn in het Simonetti-verhaal. Haar functie is dat ze Leda aan Simonetti afstaat. Ze dient verder als het geïdealiseerde referentiepunt waartegen Hanna wordt uitgespeeld.

De vrouw heeft een 'natuurlijke' superioriteit op basis van haar fysieke vermogen te kunnen baren. De man die deze natuurlijke creatieve functie mist, is gedwongen zijn creativiteit te uiten in een gemedieerde vorm, door techniek of symbolen. Baren wordt van oudsher, zoals reeds door Plato, gezien als een laag te waarderen vorm van creativiteit omdat het zich beperkt tot reproductie.

Deze waardering van het baren is in de romans niet veranderd.

De mannen benijden dan ook niet de functie van de baarmoeder: er wordt juist over baarmoedernijd gesproken, nu vrouwen niet meer noodzakelijkerwijs hoeven baren en het idee van de mannelijke autonomie verstoren.

Baarmoedernijd moet worden verstaan als teken dat de rigide 'mannelijke' identiteit bedreigd wordt, doordat vrouwen niet langer hoeven baren en eveneens toegang hebben tot de cultuur. De baarmoeder neemt de plaats in van de fallus, als nieuw onderscheidingssteken tussen man en vrouw. De uiterste consequentie van deze binaire denkwijze is dat alleen vrouwen de tegengestelde gebieden in zich kunnen verenigen.

De mannen die vasthouden aan binaire structuren bezweren de angst voor deze superioriteit van de vrouw, door aan de sterilitet, de ascese en de eenzaamheid de hoogste culturele waardering toe te kennen.

4.1.2. De seksuele afhankelijkheid

Het gevaar dat achter de superioriteit van de vrouw schuilgaat, lijkt in de teksten een mannelijk seksueel probleem te zijn. Mannelijke biologische onafhankelijkheid, zoals Broer zichzelf voorstelt, speelt zich af in de ruimte en wordt getoond als een mythe. Het lot van de man is, getuige de woorden van Broer, door de vrouw gedetermineerd: de man is uit een vrouw geboren. Het is opvallend dat dit in beide romans expliciet wordt gezegd: in Cirkel in het gras is 'geboren uit een vrouw' zelfs de titel van een hoofdstuk. Ook dit wordt genoemd in een tijd waarin door de stand van de techniek de loskoppeling van geboorte en de moeder mogelijk is.

Mannen zijn voor de inlossing van hun seksuele behoeften afhankelijk van vrouwen. Dit blijkt uit Gijsselhart, maar ook Simonetti zegt voor de paring te leven. Mannen en vrouwen komen echter niet tot elkaar.

De tekst van Kellendonk toont dat mannen door vrouwen die zichzelf als de genieën van de natuur bestempelen hun seksuele verlangens verliezen, of deze op het eigen geslacht richten. Maar niet eens superioriteit van de vrouw, zelfs gelijkwaardigheid wordt getoond als een onmogelijke voorwaarde voor een liefdesrelatie: Simonetti kan niet van Hanna houden als zij een aan hem

gelijkwaardig leven leidt, ofwel in zijn termen: 'wanneer zij leeft als een man'. Ook in de homoseksuele liefde is gelijkwaardigheid uitgesloten. Broer moet in zijn verhouding met zijn vriend verschillen aanbrengen, omdat gelijkheid leidt tot vijandschap. De vriend, een konkelaar en hoer, moet een 'vrouwelijke' contrapositie innemen.

Hoewel er in de teksten verschillende aanwijzingen zijn dat mannen seksuele en emotionele behoeften aan vrouwen hebben en van hen afhankelijk zijn, wenden de mannen zich terzelfdertijd van vrouwen af. Dit komt het duidelijkst tot uiting in het gegeven dat de mannen in Mystiek Lichaam en Cirkel in het gras een 'tweede' seksuele geaardheid hebben: ofwel pedofiel, ofwel homoseksueel, ofwel incestueus. Al deze mannelijke seksuele verlangens zijn anti-sociaal. Ze kunnen in deze kontekst worden geïnterpreteerd als teken dat mannen zich tegen actieve, geëmancipeerde en daardoor aan hen gelijkwaardige vrouwen verzetten.

4.2 MANNEN EN CULTUUR

Kellendonk en De Jong handhaven de binaire tegenstelling tussen cultuur en natuur en verdelen deze scheiding over de geslachten. Dit heeft vergaande implicaties, vooral omdat de cultuur in deze stuctuur een mannelijke aangelegenheid blijft.

Dat de vrouw met de natuur wordt verbonden, hangt in deze romans niet samen met haar sociale rol, maar met haar fysieke functies en psychische gesteldheid en is dus biologische gedetermineerd. Sherry B. Ortner heeft in haar essay Is Female to Male as Nature is to Culture aangetoond dat het binaire schema eerder een culturele constructie betreft dan een natuurlijk feit.

De implicaties die Ortner aangeeft voor sociale veranderingen werken volgens een spiraalmechanisme: 'a different cultural view can only grow out of a different social actuality; a different social actuality can only grow out of a different cultural view'. 15)

De maatschappelijke instituties proberen de sociale ongelijkheid tussen mannen en vrouwen op te heffen in sollicitatieprocedures, door gelijke betaling voor gelijke arbeid etc. Deze sociale gelijkheid tussen man en vrouw lijkt algemeen te zijn geaccepteerd, maar blijkens deze romans houden juist culturele verbeeldingsmechanismen vast aan het beeld van de vrouw als minderwaardig.

Dat de auteurs een eenduidig wereldbeeld uitwerken blijkt eveneens uit de composities van de romans: zowel Mystiek Lichaam als Cirkel in het Gras vertellen een verhaal waarvan de afloop voorspelbaar is, en niet anders kan zijn dan door de auteurs aangeven. Bij Kellendonk wordt dit zelfs expliciet gezegd: "Nu nog een slotakkoord, klerk, een beetje toekomstmuziek. De regenboog houdt in de verte ineens op, en al kan de snuggere lezer zelf wel uitrekenen waar het potje met goud begraven is, het zou aardiger zijn als jij dat voor hem deed." (p.133)

Ook bij De Jong wijzen veel elementen in de tekst vooruit en terug, de handelingen zijn volledig ingebed in het binaire betekenispatroon van de tekst.

De personages vertegenwoordigen naast schijnbaar gedetermineerde karaktereigenschappen, bepaalde maatschappelijke posities. Omdat de personages een functionele betekenis hebben, zijn er weinig nuances in de beschrijvingen aangebracht. Alle personages, zowel de mannen als de vrouwen, zijn grotendeels cliché-matig beschreven. Kellendonk onderscheidt zich van De Jong doordat hij clichés bewust hanteert: hij benadrukt, overdrijft en ironiseert ze.

De vormaspecten, vooral de metaforen en symbolen, weerspiegelen en reproduceren het betekenis kader van de romans. De bijbelse symbolen en de metaalmetaforen bij Kellendonk en de watermetaforen en rituele herhalingen bij De Jong geven een waardering aan. Een traditionele samenleving wordt tegenover een moderne geïndividualiseerde samenleving gesteld. Het metaal symboliseert het koude en

bloedeloze van het economische denken. De watermetaforen bij De Jong representeren een traditionele opvatting over seksualiteit. 16)

Het is de culturele positie van de mannelijke kunstenaar, kunstbeschouwer en filosoof die in de romans centraal staat. Ook Kellendonk en De Jong zijn mannelijke kunstenaars. Het perspectief van waaruit zij de hoofdpersonen, respectievelijk Broer en Simonetti, de cultuur laten bekritisseren zou men kunnen opvatten als een projectie van hun eigen situatie. In Mystiek Lichaam staat Broer centraal en de andere personages worden voornamelijk vanuit zijn perspectief belicht. Ook de verteller die op zichzelf een persoonlijkheid vormt, sluit bij aan het perspectief van Broer. Dit blijkt uit het 'mannelijke' commentaar van de verteller tijdens de huwelijksnacht.

Het perspectief van de verteller loopt in Cirkel in het gras over in dat van Simonetti, zoals blijkt uit de beschrijving van Hanna. De verhalen kunnen worden gelezen als persoonlijke mythes.

De binaire structurering bepaalt hoe mannelijke personages deel uitmaken van de cultuur. Hierin sluiten de romans aan bij een traditie, die deel uitmaakt van het conservatieve verleden van de moderne tijdgeest.

4.2.1 Homoseksualiteit

Broer, Zucarelli en Simonetti zijn kunstbeschouwers en hebben van de schoonheid een studieobject gemaakt. Ze richten hun aandacht vanuit een intellectueel standpunt op de kunst, de emoties, de liefde en het leven.

Een theorie die kunst van het leven afgescheidt, moet de kunst situeren aan de mannelijke levenloze kant. De kunst wordt daarom met mannelijke 'tegennatuurlijke' seksualiteit geassocieerd.

Het stereotiep van de mannelijke homoseksuele kunstenaar is bekend in de geschiedenis. Het sluit onder meer aan bij het beeld van de kunstenaar tijdens het fin de siècle van de vorige eeuw. De homoseksualiteit, doodsdrift en steriliteit van de kunstenaar werd destijds positief gewaardeerd. Deze waardering van de steriele en kunstmatige cultuur ging noodzakelijkerwijs met een diepe verachting voor het leven en de natuur gepaard. Goedegebuure moet in decadentie en literatuur constateren dat de verhouding tussen mannen en vrouwen in de negentiende eeuw fundamenteel was verstoord:

"De doorsnee opvatting die men ten aanzien van de vrouw huldigt - de opmerkingen van Baudelaire en Villiers geven het duidelijk aan - is dat ze dom en platvloers is. Bovendien associeert men haar met gezondheid en vitaliteit, eigenschappen die samenhangen met haar rol als degene die kinderen ter wereld brengt en daarmee zorgt draagt voor het voortzettende leven." 17)

In de romans uit de twintigste eeuw vinden wij identiek dezelfde opvattingen over vrouwen terug. Goedegebuure merkt op dat de vrouw in negentiende eeuwse romans wordt vereenzelvigd met de natuur, en dat zowel de vrouw als de natuur tweeslachtig worden beoordeeld: "Allebei creëren ze leven, maar veroorzaken ook de dood." 18)

Deze tweeslachtigheid is terug te vinden bij De Jong en Kellendonk. De 'natuur' en de 'vrouw' moeten door hun 'authenticiteit' een positieve kritische functie ten aanzien van de kunstmatige cultuur vervullen. De 'vrouwelijke' kritiek wordt enerzijds gewaardeerd omdat de mannelijke cultuur als te steriel beschreven wordt. Terzelfdertijd wordt hij niet gewaardeerd, omdat deze kritiek geen inspanning of intelligentie vereist. Vrouwen kunnen zich niet inspannen: Viktor wordt uit Magda's handen weggerukt, omdat hij bij haar inslaapt. Ook Hanna wordt vaak rustend,

sudderend beschreven, liggend op de bank, in een tuinstoel of in bad, terwijl Simonetti zelfs wanneer hij ontspant steeds denkend wordt getoond.

Gezien het moderne cultuurpessimisme, wordt de culturele homoseksuele positie in tegenstelling tot de negentiende eeuw niet positief gewaardeerd, zoals blijkt uit de analyse van Gijssels, Broer en Zucarelli. Er moet een verbinding tussen cultuur en natuur tot stand komen. De auteurs bekritisieren de verstarde, mannelijke cultuur zonder dat ze de 'oprechte', 'authentieke' natuur als alternatief kunnen zien. Dit is ook niet mogelijk, omdat deze positie buiten het ideologische tekensysteem van de auteurs helemaal niet bestaat. De positie van de overgave stellen de auteurs voor als een oplossing voor de vrouw, maar dit is geen interessant en acceptabel alternatief voor de kunstenaar zelf. Alhoewel de mannen in de romans hun eigen positie bekritisieren, kunnen ze geen mogelijkheden aangeven tot reële veranderingen. Hierin sluiten de auteurs aan bij het 'cynische' bewustzijn, dat behoort tot het moderne cultuurpessimisme dat Peter Sloterdijk omschrijft in de Kritiek van de cynische rede.

4.2.2 Cynisme

Kellendonk toont zowel de 'culturele' positie, als de 'natuurlijke' positie in alle hoedanigheden als negatief. Mystiek Lichaam geeft geen uitzicht op verandering of verbetering.

De definitie die Peter Sloterdijk van het cynisme geeft is 'een verlicht verkeerd bewustzijn'. Sloterdijk signaleert dat deze definitie een paradox inhoudt: een logische paradox, 'hoe kan een verlicht bewustzijn verkeerd zijn?' en een feitelijke paradox: 'handelen tegen beter weten in is globaal de situatie van de bovenbouw in deze tijd; het weet dat het geen illusies heeft en wordt desondanks naar beneden getrokken door de macht der dingen'. 19)

Het cynisme kan worden opgevat als een vals bewustzijn, dat van zichzelf weet dat het fout zit.

Sloterdijk ziet het sarcasme als een noodzakelijkheid om een gezonde relatie te laten bestaan tussen het moderne rationalisme en zijn eigen geschiedenis:

"Wij hebben slechts de keus tussen een pessimisme dat 'loyale' verplichtingen heeft aan de oorsprong - een pessimisme dat aan decadentie doet denken -, en een vrolijk gebrek aan respect tijdens de voortzetting van de oorspronkelijke taken' (...) De specifiek hautgout van het moderne cynisme is van wezenlijke aard - een gemoedstoestand van een bewustzijn dat ziek is van rationalisme, dat weigert, door historische ervaring wijs geworden, genoeg te nemen met goedkoop optimisme. Nieuwe waarden? Nee bedankt. (...) In het nieuwe cynisme vindt men tevens een bezonken negativisme, dat nauwelijks hoop voor zichzelf kan opbrengen hoogstens wat ironie en medelijden." 20)

De teneur van mystiek lichaam sluit bij deze omschrijving van het moderne cynische bewustzijn aan. De personages worden beschreven als anti-helden die niet gebonden zijn aan traditionele familie- of huwelijksverbanden, maar ze moeten er niettemin gelaten op terugvallen. De nieuwe feitelijke mogelijkheden, met name de verworven seksuele vrijheden, zoals de grotendeels gelegitimeerde homoseksualiteit van beide geslachten, de vrijwillige kinderloosheid, het ongehuwd moeder- of vaderschap worden door Kellendonk, of als negatief ontmaskerd zoals de mannelijke homoseksualiteit, of ze worden niet getoond. Enerzijds omdat ze niet in de binaire structuur passen, anderzijds omdat positieve waardering ook niet zou aansluiten bij het cynische bewustzijn van de personages.

Het vertelperspectief dat Kellendonk hanteert zou men 'kynisch' kunnen noemen 'een vrolijk gestemde ondergraving van het cynisme in zijn talloze gedaanten': het

cynisme van de vader en econoom, het cynisme van de homofiele zoon en kunstkenner, het cynisme van de machteloze en vruchtbare dochter, het cynisme van de paranoïde, geldminnende jood en het cynisme van de alwetende verteller.

Kynisme met een "K" kan als term gebruikt worden om het onderscheid tussen het pessimisme van de personages en het afstandelijke, satirische pessimisme van Kellendonk aan te duiden. De kynische daad van Kellendonk is dat hij laat zien dat clichés waarvan men zich veelal onbewust is, of waarvan men denkt dat ze niet langer gangbaar zijn, toch nog grote invloed hebben. Hij maakt de clichés die onbewust het denken structureren expliciet.

Kynisme is een theoretische term die echter moeilijk hanteerbaar is, omdat inherent aan deze term de betekenis steeds verandert. Volgens Sloterdijk bezit het kynisme 'de wijsheid van een originele filosofie, het realisme van de materialistische basishouding en de vrolijkheid van een ironische religiositeit'. 21) Kynisme kan men beschouwen als het steeds weer naar boven halen van het oorspronkelijke en het authentieke. Het bestaat in het ontmaskeren of ludiek ondermijnen van afgeleide, kunstmatige, of foute ideeën.

Maar kenmerkend voor het kynisme is dat het zich niet kan herhalen: "wie dat toch probeert of ze tracht te institutionaliseren wordt een cynicus." 22) Grenzen tussen cynisme en kynisme kunnen aldus vervagen. Sloterdijk zegt in een interview:

"Als ik een poos voor het etiket 'kynisme' heb gekozen dan moet u dat zien als een taalspel, dat kan functioneren zolang daarin een verschil wordt uitgedrukt en daarmee kan ontsnappen aan het eendimensionale. Als het verschil verdwijnt en het andere opnieuw hetzelfde is geworden, is het tijd om terug naar de bron te keren (...) het meest 'kynische' vandaag is je liefdevol gedragen in een wereld waar gehakt en geslagen wordt". 23)

De ironie, de satire en het groteske kunnen in Mystiek Lichaam als kynische stijlmiddelen worden opgevat: de tekst moet tegen de draad in worden gelezen. Maar doordat Kellendonk vasthoudt aan een conservatief patroon slaat de 'k' om in een 'c'.

De toelichting van Kellendonk op Mystiek Lichaam in interviews is gebaseerd op dezelfde conservatieve gedachte, die aan de roman ten grondslag ligt:

"Ik maak bezwaar tegen de vermannelijking van onze cultuur waarvan het feminisme ook een symptoom is. De vrouw ontkent haar baarmoeder en wil zich gaan waarmaken in een mannelijke wereld van handel, wetenschap en kunst. Zij gaat een mannelijk idee nastreven van wat wenselijk is. En ik zet juist vraagtekens bij de begerenswaardigheid van de mannelijke wereld". 24)

De mannelijke wereld is niet benijdenswaardig en het is daarom onterecht als vrouwen deze wereld begeren en er deel van willen uitmaken. Als de cultuur te mannelijk is, moet deze worden gefeminiseerd, maar dat zal niet gebeuren volgens de cirkelredenering van Kellendonk, omdat vrouwen een 'mannelijk' idee van wat wenselijk is nastreven. Kellendonk vervolgt in hetzelfde interview:

"De idealiserende mannenwereld en de aardse vrouwenwereld, die twee zijn tot elkaar veroordeeld in een eeuwige strijd. En in die strijd heeft de homoseksueel een rebelse plaats, hij is een extremist, omdat hij van de vrouwelijke successie is uitgesloten". 25)

Alhoewel Kellendonk voorstander moet zijn van het feminiseren van de mannelijke cultuur, houdt hij vast aan de hardnekkige binaire tegenstelling 'de aardse vrouwenwereld tegenover de idealiserende mannenwereld' die juist kenmerkend is voor deze mannelijke cultuur. Hij herhaalt expliciet het patroon van Mystiek Lichaam. In de mannelijke homoseksuele positie wordt juist het vrouwelijke element

uitgesloten. Vrouwelijke homoseksualiteit heeft in het geheel geen plaats in deze gedachtenconstructie. Ook in de roman wordt vrouwelijke homoseksualiteit niet getoond. Kellendonk ziet feminisme als een symptoom van de vermannelijking van de cultuur. Hij maakt de feministen een verwijt, maar voor mannen - homo- en/of heteroseksueel - ziet hij geen taak weggelegd om de mannelijke cultuur te feminiseren. De mannelijke, culturele orde wordt op deze wijze gemonopoliseerd. Voor de mannelijke homoseksuele kunstenaar blijft het perspectief van buitenstaander en rebel gewaarborgd.

Maar het wordt duidelijk dat Kellendonk niet zo rebels is, als hij zou willen zijn. Zijn moralistische toon valt niet te miskennen, maar hij brengt een voorbehoud aan. Wij hoeven hem niet serieus te nemen, wat blijkt uit een uitspraak als "Ik ben ook wel zo wijs om niet alles te geloven wat ik zelf zeg." 26)

Ook dit is een stijlelement dat op kynisme wijst, niettemin hebben de uitspraken van Kellendonk allemaal maar op een binaire denkconstructie betrekking. Deze dubbelzinnigheid zit ook in Mystiek Lichaam verborgen. De uitspraken van de personages en van de verteller worden steeds door de tekst zelf ondermijnt. Doordat de structuratie van de tekst is gebaseerd op een conservatief patroon, ontstaan er een bepaald aantal paradoxen, die in Kellendonks manier van redeneren niet oplosbaar zijn:

1. Kellendonk noemt zijn roman een verhaal over de economie van de liefde, terwijl hij in zijn roman aantoont dat de liefde zich aan economische en utilistische principes onttrekt. De lezer wordt op een verkeerd spoor gezet. Geen enkele liefde in de roman, noch de liefde van Broer voor de rijpere jongen, noch de vaderliefde van Gijselhart voor Magda voegt zich naar economische principes.
2. Kellendonk brengt een stricte scheiding aan tussen de culturele orde 'de moderne samenleving' en de natuurlijke orde 'de traditionele samenleving', terwijl uit de tekst blijkt dat de 'natuurlijke' orde een kunstmatige constructie is uit de 'culturele' (symbolische) orde. Deze ordes kunnen niet tegenover elkaar worden afgezet. Iedereen maakt deel uit van dezelfde orde.
3. Eigenschappen die als 'mannelijk' en 'vrouwelijk' kunnen worden gewaardeerd, verdeelt Kellendonk stereotiep over de geslachten en hij suggereert dat dit biologisch is gedetermineerd. De tekst toont dat eigenschappen niet aan geslachten kunnen worden gebonden.

Deze paradoxen laten zich uit de tekst afleiden en het blijkt dat het moralisme van Kellendonk bedrieglijk is: hij heerst net als Gijselhart in de chaos die hijzelf teweeg brengt. Ook zijn eigen positie heeft in de binaire structuur geen plaats. In de terminologie van Sloterdijk heet het moralisme van Kellendonk morele schijn:

"De vraag naar de moraal beslist immers de kernvraag van alle rationalisme: die naar het 'goede leven'. (...) Reeds de kritiek in het Nieuwe Testament houdt (...) er al fundamenteel rekening mee dat de 'uiterlijke' morele schijn bedriegt. Iets meer aandacht zou uitwijzen dat de moralist in werkelijkheid niet de Wet dient, maar zijn eigen wetteloosheid verhuult door anderen te bekritisieren. Mt 7:4 bevat de psycho-analyse in een notedop. Wat mij bij anderen hindert, dat ben ik zelf. 27)

Op dit punt onderscheidt De Jong zich van Kellendonk: hij stelt het cynisme centraal binnen de roman. De Jong toont de personages Zucarelli en Simonetti die lijden aan het cynische 'verlicht verkeerde' bewustzijn. Simonetti ontwikkelt zich binnen de roman: hij herkent de morele schijn in zichzelf. Hij bekritiseert de cultuur en het cynisme gepersonificeerd in Zucarelli vanuit een rationeel bewustzijn, en hij realiseert zich vervolgens, dat hij in deze kritiek zichzelf bekritiseert: datgene wat hem bij anderen hindert, dat is hij zelf. Simonetti

concludeert, dat hij niet het recht heeft om te moraliseren en niet het recht om een ander te bekritisseren.

Het cynisme wordt ook in het epos van Simonetti uitgewerkt en gekoppeld aan het probleem van de menselijke kennis, de rationele geest. De Jong en Simonetti lokeren het cynisme als behorend bij de heerszuchtige, levenloze cultuur die uit is op zekerheid, en die hierdoor is gescheiden van zichzelf. Aan deze cynische positie is te ontkomen door een evenwicht aan te brengen tussen elementen, die als 'dood' en 'levend', 'mannelijk' en 'vrouwelijk' worden gewaardeerd: wanneer de scheiding tussen het 'ik' (mannelijk) en 'zichzelf' (vrouwelijk), en het 'ik' (mannelijk) en de 'wereld' (vrouwelijk) wordt opgeheven.

Simonetti herkent het verlicht verkeerde bewustzijn in zichzelf en hij probeert zijn bewustzijn te wijzigen (p.354). Door dit inzicht voelt Simonetti zich bevrijd en verlicht, maar niettemin lukt het hem niet om zichzelf wezenlijk te veranderen, noch kan hij zich met zijn vernieuwde bewustzijn met Hanna verbinden alhoewel dat in eerste instantie wel zo lijkt: "Er was niets meer in me dat zich van je afwendde. Over een week wend ik me weer van je af. Goed. Ik keer terug. In ben als de zon.." (p.417)

Er verandert uiteindelijk niets en dit betekent dat het geen verschil maakt of zijn bewustzijn verlicht is of niet.

Simonetti brengt in zichzelf een evenwicht aan tussen 'mannelijke' en 'vrouwelijke' elementen: het 'mannelijke' toont zich in zijn eigenschappen en karakter. Het 'vrouwelijke' toont zich in zijn poëzie, welke zorgt voor de verbinding met het leven. Opvallend is dat de geest en de kunst in dit geval als 'vrouwelijk' worden gewaardeerd. De positie van de kunstenaar moet dan een extreem 'mannelijke' zijn. De geest is mannelijk wanneer 'hij' refereert naar rationaliteit, en de geest is vrouwelijk wanneer 'zij' naar poëzie verwijst.

Er is in de tekst van De Jong een andere manier om aan het cynisme te ontkomen: in de traditionele complementaire verhouding tussen man en vrouw. De Jong toont de kunstenaar Kurhajec die zich door de overgave aan zijn vrouw in een ouderwetse verhouding, met het leven heeft kunnen verzoenen. Het traditionele huwelijk wordt door Kurhajec en Ponti niet ter discussie gesteld. Zij reflecteren niet over de wijze waarop ze met elkaar omgaan en daardoor houdt de verhouding stand.

Alhoewel De Jong mogelijkheden aangeeft om aan het cynisme te ontkomen, in een utopische zelfverwerkelijking, of in een traditionele verhouding, verandert er ook bij hem niets in de cultuur.

Hier sluiten Mystiek Lichaam en Cirkel in het gras aan bij de cultuurpessimistische gedachte die ook ten grondslag ligt aan het postmodernisme. Het fatalistische idee dat er geen vooruitgang mogelijk is, omdat alles in het verleden al is gezegd en gedaan: de menselijke posities zijn gedetermineerd. 28)

5. DE LITERAIRE KRITIEK

De romans van De Jong en Kellendonk worden positief gewaardeerd in de literaire kritiek omdat het ideeënromans zijn, die de hedendaagse tijdgeest duiden. Maar niet alleen de romans, ook de reacties in de literaire kritiek geven een beeld van algemeen gangbare opvattingen in deze 'moderne' tijd.

De literaire kritiek heeft zowel in Cirkel in het Gras als in Mystiek Lichaam de binaire tegenstellingen onderkend. Dat binaire opposities altijd leiden tot stereotypering, omdat karakters en posities vaststaan, is niet opgemerkt.

Kellendonk is op het gebruik van stereotiepen aangevallen. Bij De Jong zijn de stereotiepen weliswaar in enkele kritieken opgemerkt, maar dit heeft het oordeel over de roman niet beïnvloed. Een duidelijk voorbeeld hiervan is de bespreking van Nuis:

"Deze samenvatting van enkele van de belangrijkste thema's in Cirkel in het gras is, hoewel naar beste weten gemaakt, in tenminste een opzicht misleidend. Ze geeft de indruk dat de verschillende personages, zowel hoofdfiguren als bijfiguren, in de eerste plaats staan voor begrippen, mentaliteiten: abstracties kortom. Het aardige van deze roman is juist dat ze stuk voor stuk zo'n levenechte 'ronde' indruk maken." 29)

De personages zijn volgens deze criticus tegelijkertijd 'abstract' en 'rond'. Wat men De Jong in het geheel niet kwalijk neemt, staat centraal in de kritiek op Mystiek Lichaam: de personages worden gebruikt ter illustratie van een realiteit waarin alleen de schrijver leeft. 30)

Mystiek Lichaam heeft een kleine polemiek teweeggebracht die zich concentreerde op het mogelijk antisemitische karakter van de tekst. Meer in het algemeen werd Kellendonk verweten dat hij conservatief was en dat zijn ideeën zich tegen de verlichtingsgedachten keerden. 31)

De enige inhoudelijke kritiek geuit ten aanzien van Cirkel in het gras is dat de roman 'zweverig' zou zijn. Alhoewel het een ideeënroman betreft en de roman voornamelijk op inhoud besproken is, heeft de kwaliteit van de ideeën geen invloed op het oordeel. 32)

In al deze kritieken is het onderliggende misogynistische karakter van Cirkel in het gras en Mystiek Lichaam niet opgemerkt. Wel komt het in besprekingen onbewust tot uiting in enkele stellingen, zoals 'het feminisme speelt geen rol' en 'de vrouwelijke personages zijn minder geloofwaardig uitgebeeld dan de mannelijke personages'.

Er zijn een aantal redenen te geven waarom de implicaties van het binaire wereldbeeld geen invloed hebben op de waardering van de teksten in de literaire kritiek.

Allereerst valt het misogynisme omdat het zo gangbaar is in de literatuur, ook veel vrouwelijke lezers nauwelijks op. Burnier geeft in haar essay Het beeld van de vrouw in de literatuur een verklaring waarom vrouwen, volgens haar tot voor kort (!), nauwelijks kwaad worden als zij uitermate negatieve dingen over zichzelf lezen: "zij hebben van jongs af aan geleerd zich niet met de vrouwen, maar met de mannelijke helden in boeken te vereenzelvigen." 33)

Dat de vrouw zo eenvoudig het perspectief van de man overneemt hangt samen met het accepteren van haar eigen devaluatie: "woman's consciousness- her membership, as it were, in culture- is evidenced in part by the very fact that she accepts her own devaluation and takes culture's point of view." 34)

Er zijn uitzonderingen: Setz en Verhaak hebben in het essay De gesloten cirkel van Oek de Jong aangetoond dat de vrouwelijke lezer zich in Cirkel in het gras met de positieve figuur Simonetti moet identificeren: "weigert zij dit (door de auteur

uitgezet) spoor te volgen dan roept het boek slechts irritatie op." 35)

Maar er bestaat in Nederland een te verontachtzamen feministische literatuurkritiek: de romans van Kellendonk en De Jong zijn door geen enkele vrouwelijke, of feministische literatuurcriticus besproken in de dagbladkritiek.

De mannelijke critici gaan in hun spreken en denken uit van dezelfde binaire opposities als de auteurs. 36) Daarom brengen de mannelijke critici de kwaliteit van de ideeën niet in verband met de literaire kwaliteit van de tekst, zelfs niet wanneer de ideeën zich spiegelen in vormaspecten.

De binaire opposities, die Kellendonk extreem heeft getoond, liggen impliciet ten grondslag aan meerdere romans. Ze maken deel uit van een cultureel hoog gewaardeerde traditie. Waarschijnlijk gaat men in de literaire kritiek niet in op de implicaties van het binaire model, omdat het model de internationale literatuur überhaupt domineert.

De twee romans sluiten aan bij de traditie van de kunstenaarsroman, die als opvolger fungeert voor de klassieke mannelijke 'quest' romans. 37)

De kunstenaarsroman behoort in Amerika tot de norm die de literaire critici en theoretici hanteren bij het beoordelen en canoniseren van literatuur. De Amerikaanse literatuurkritica Nina Baym spreekt in Melodramas of Beset Manhood. How Theories of American Fiction Exclude Women Authors over de Amerikaanse mythe:

"The myth narrates a confrontation of the American individual, the pure American self divorced from specific social circumstances, with the promise offered by the idea of America. This promise is a deeply romantic one that in this new land, untrammelled by history and social accident, a person will be able to achieve complete self-definition." 38)

De 'Amerikaanse mythe' staat voor de mythe van de eenzame, narcistische held die los van sociale omstandigheden en geschiedenis in een 'maagdelijk' land, tot zijn essentie, zelfontplooiing en zelfdefinitie kan komen. In principe kunnen ook vrouwen zich in deze mythe herkennen:

"The subject of this mythe is supposed to stand for human nature, and if men and women share a common human nature, then all can respond to its values, its promises, and its frustrations." 39)

Toch leveren de romans voor de vrouwelijke lezer problemen op, omdat de betekenis van de vrouw wordt geseksualiseerd en geëxtrapoleerd: al datgene wat de held bedreigt is 'vrouwelijk':

"the problem is with the other participants in his story- the entrapping society and the promising landscape. For both of these are depicted in unmistakably feminine terms, and this gives a sexual character to the protagonist's story which does, indeed, limit its applicability to women. And this sexual definition has melodramatic, misogynist implications." 40)

Baym geeft aan dat er ook vrouwelijke versies van de mythe bestaan, maar dat deze worden gezien als:

"the frustration of the human nature. Stories of female frustration are not perceived as commenting on, or containing, the essence of our culture, and so we do not find them in the canon." 41)

Het is derhalve de die man over de vereiste dispositie beschikt. De Amerikaanse mythe van de eenzame, narcistische, mannelijke held 'Adam' op zoek naar zijn essentie binnen de roman, verbreedt zich in literaire theorieën als vanzelfsprekend naar de mythe van de kunstenaar 'Adam Adams':

"Fundamentally, the idea is that the artist writing a story of this essential American kind is engaging in a task very much like the one performed by his mythic hero." 42)

De Amerikaanse mythe sluit zowel de vrouw als protagonist, als de vrouw als kunstenaars uit. De schrijver van de roman en de held binnen de roman, onttrekken zich aan de maatschappelijke realiteit. De vrouw neemt een contrapositie in: zij wordt juist beschreven in sociale en seksuele termen. Ze verleidt de man 'Adam' en leidt hem hierdoor af van zijn verheven taak:

"For heterosexual man, these socialising women are the locus of powerful attraction. First, because everybody has social and conventional instincts: second, because his deepest emotional attachments are to women. This attraction gives urgency and depth to the protagonist's rejection of society. To do it, he must project onto the woman the powerful attractions that he feels, and cast her in the melodramatic role of temptress, antagonist, obstacle - a character whose mission in life seems to be to ensnare him and deflect him from life's important purposes of self-discovery and self-assertion'. (One should add that, for homosexual male, the demands of society that he link himself for life to a woman make for a particular misogynist version of this aspect of the American myth, for the hero is propelled not by a rejected attraction but by true revulsion)." 43)

Deze theorie van Baym laat zich op beide romans toepassen: De Jong beschrijft Hanna in seksuele en socialiserende termen en als zodanig vormt zij een bedreiging voor de held en kunstenaar binnen de roman, Andrea Simonetti.

De kunstenaars in Amerika zijn niet onbekend met deze mythe, die wordt uitgewerkt in de literaire theorievorming 44):

"(It is possible that some of these novelists, especially those who write in an era in which literary criticism is a powerful influence, have formed their ideas from their reading in criticism.)" 45)

Broer, kunsttheoreticus in New York, is zeker bekend met deze Amerikaanse theorieën. Hij begeleidt de schilderijen van zijn vriend 'Adam Adams' en een stroming kunstenaars, met een expliciete versie van deze Amerikaanse mythe: de mannelijke, homoseksuele kunstenaars proberen in de ruimte aan Sooperwooman (de vrouw en de aardse realiteit) te ontkomen. Niet alleen in de theorieën van Broer, ook in de wijze waarop hij zich tot zijn familieleden verhoudt, is de mythe aanwijsbaar: Broer slaapt niet in het huis, maar afgezonderd in een loods, slechts door een zachtboard zoldering van de hemel gescheiden.

In deze mythe heeft homoseksualiteit niet alleen betrekking op een seksuele geaardheid (homosexual desire), maar tevens op een culturele dispositie (homosocial desire). Het celibaat en een manifeste of latente homoseksualiteit zijn vereist voor de kunstenaar.

De verschuiving van de mythe van de held, naar de mythe van de kunstenaar wordt door een traditionele seksuele metaforiek begeleid. De metafoer van de held op zoek naar zijn essentie in het maagdelijke land, verschuift naar de schrijver die op de maagdelijk pagina tot zijn zelfdefinitie zal komen, alsof er voorheen niet geschreven is: hij herhaalt steeds weer hetzelfde thema. De pen geldt hierbij als een metaforische penis, een concept dat al centraal stond in de Victoriaanse cultuur. 46)

Schrijven is in deze seksuele metaforiek een mannelijke auto-erotische daad: de schrijver baart vanuit zichzelf dezelfde essentie, dezelfde wereld, dezelfde vorm en dezelfde traditie steeds opnieuw. De auteur van de tekst is de vader van de literaire traditie, de pater familias, de patriarch. In ruimere zin, deze metaforiek wordt daarom ook door Lacan overgenomen, is de auteur van de tekst de Vader van de Wet. De auteur regeert een wereld, die hijzelf heeft gecreëerd en waarin iedereen is geschapen naar zijn beeld.

Kellendonk devalueert zijn verteller door hem aan te spreken met 'klerk'. De

verteller krijgt de status van een lagere ambtenaar, die geen enkele invloed heeft op wat hij moet optekenen. Invloed heeft alleen de kunstenaar, bij wie de klerk in dienst staat.

In Cirkel in het gras is de auteur nog altijd een goddelijke patriarch. De seksuele metaforiek, die de vrouw op alle niveaus uitsluit, wordt in deze roman zonder enige ironie, meermaals letterlijk aangehaald. Geen enkele mannelijke criticus heeft in de kritiek op dit aspect gewezen. 47)

Dat deze roman wordt aangeprezen als 'de liefdesroman van de jaren tachtig' is even absurd als veelzeggend: er is enkel sprake van de liefde van de kunstenaar voor zichzelf.

Kellendonk en De Jong hebben kunstenaarsromans geschreven, waarin ze de homoseksuele positie van de kunstenaar negatief waarderen. Deze negatieve waardering hangt samen met het kunstmatige en ideologische binaire model op basis waarvan zij hun romanwerelden structureren.

Het vasthouden aan dit traditionele binaire model moet wel tot homoseksuele zelfhaat leiden, omdat juist in dit model homoseksualiteit wordt afgezet tegenover de voortplanting.

De structuur en de inhoud worden deterministisch bepaald in een theoretisch model dat niet klopt. Bepaalde elementen in de werkelijkheid, zoals vrouwelijke homoseksualiteit, worden door het binaire model genegeerd of miskend.

Het binaire model heeft een lange geschiedenis, omdat het ideologisch gevestigde machtsposities verdedigt. Vooral voor vrouwen heeft het model nadelige consequenties, allereerst voor de wijze waarop zij in de teksten figureren. De vrouwen hebben nauwelijks beschikking over de taal: ze moeten zwijgzaam en onbedorven zijn als de natuur, zoals Leda: maagdelijk, oprecht en ontluikend vrouwelijk. Of de vrouwen zijn babbelziek, de 'spokespersons of society', zoals Magda de enige persoon is in Mystiek Lichaam die een reële band heeft met de samenleving. Verderstrekkend zijn de implicaties negatief omdat vrouwen door de gehanteerde metaforiek op alle mogelijke manieren, zowel concreet als abstract, van de cultuur worden uitgesloten.

Het binaire model heeft voor de mannen positievere consequenties. De positie van de mannelijke kunstenaar wordt gemonopoliseerd en vervolgens door de mannelijke kritiek cultureel gelegitimeerd. Dit is de reden waarom Zucarelli kan lachen om de duivel aan wie hij zijn ziel heeft verkocht. Maar hij kan alleen lachen, omdat hij weet dat signora Pozzo bang is voor de duivel.

Het blijkt dat alle termen en categorieën, de 'vrouw', maar ook de 'steriele en kunstmatige' homoseksualiteit tweeslachtig worden gewaardeerd.

Het is hoogmoedig om de cultuur te willen bekritisieren en hiermee is alweer de cirkel rond.

Feministische literatuurkritiek naar deze romans geeft vooral informatie over de mannelijke psyche, die aan de binaire structurering ten grondslag ligt. In een maatschappij waar gelijkheid tussen mannen en vrouwen politiek is geaccepteerd, blijkt een culturele weerstand tegen gelijkheid te bestaan. Traditionele man- en vrouwbeelden worden in deze romans benadrukt en historisch, religieus beargumenteerd. De auteurs beginnen, net als Simonetti in zijn gedicht "met Adam en Eva, de boom der kennis in het paradijs, het verhaal van de zondeval." (p.93)

Er is in de realiteit geen sprake van opheffing van verschillen, maar wel van de hiërarchische waardering van de verschillen die wordt aangebracht in de symbolische orde. Juist hierin brengen de auteurs geen enkele verandering aan. De verschillen tussen man en vrouw zijn niet het werkelijke probleem in deze romans. Het probleem is de kunstenaar zelf. Hij wordt in zijn zoektocht naar de individuele, historisch onveranderbare essentie van zichzelf, en de essentie van het

schrijverschap, steeds weer met dezelfde universele structuur van het menselijke psychisme geconfronteerd. Zijn kunst kan uiteindelijk niet meer worden dan 'een jammerlijk tafereel: steeds dezelfde optocht van steeds dezelfde karakters en temperamenten.'

Verschillen en nuances moeten worden aangebracht en benadrukt. Juist in romans waarin het belang van verschillen wordt aangeduid, staan de stereotiepen centraal. En deze staan centraal, omdat de auteurs hiermee in hun eigen schrijverspraktijk worden geconfronteerd: het is een vicieuze cirkel.

1. Zie Helga Geyer-Ryan, Overspel in de negentiende eeuwse literatuur, Tilburg: Tilt-paper 1986.
2. Gesprek met Ihab Hassan, Het postmodernisme heeft al een daarna, (Vrij nederland, 6-7-1985)
3. De verwijzingen in de analyse hebben betrekking op Oek de jong Cirkel in het gras, Amsterdam: Meulenhoff, Zevende druk, oktober 1985 en Frans Kellendonk Mystiek Lichaam, Amsterdam: Meulenhoff, Tweede druk, mei 1986.
4. Peter Sloterdijk, Kritiek van de cynische rede, Amsterdam: de Arbeiderspers (1984) p. 277 en p.348
 "Het feminisme bezit daarom een oorspronkelijk kynische kant, en misschien is het zelfs de actuele kant van het neokynisme. Men moedigt vrouwen bij voorbeeld aan zelf de masturbatie te ontdekken, om afstand te kunnen nemen van de dwangmatigheden van het huwelijk"
5. Ton Anbeek, De kwestie Kellendonk, in Literatuur, 1987/1.
6. Ton Anbeek, Gemeenschap, Amsterdam: De Arbeiderspers, 1987, Tweede druk 1988.
Gemeenschap handelt over de liefde tussen een mannelijke wetenschapper en een vrouw, die alleen een seksuele betekenis heeft. Haar bleekheid wordt al op de tweede pagina vergeleken met "That striking pallor you so often find in nymphomaniacs." (p.6) Ondanks haar conservatieve kledestijl, blijkt deze vrouw inderdaad een soort 'nymphomane' te zijn. Een Penthouse-achtige verrassing. Het vrouwelijk geslacht wordt gedetailleerd beschreven. Wanneer de auteur vergelijkingen hanteert, zijn deze uiterst traditioneel. Evenals in Cirkel in het gras (p.189 en p.195), wordt het vrouwelijke geslacht vergeleken met een grot:
 "Voorzichtig vouwde hij de vlezige lippen open om de wonderbare roze grot te bewonderen. De vochtige opening bewoog, leek te ademen. Kon je maar van top tot teen in die holte onder water kruipen." (p.114)
 De maatschappelijk positie van de vrouw heeft geen functie in de roman. Gemeenschap eindigt als de verhouding is stukgelopen. De hoofdpersoon heeft zijn dissertatie voltooid en een baan gevonden bij de wereldraad van kerken. De vrouw is zwanger van een andere man. Ook in Gemeenschap lijkt de 'mannenwereld' als een pover substituuat te worden gezien, voor de echte creativiteit waarover vrouwen beschikken: de roman eindigt met de baarmoedernijd van de mannelijke hoofdpersoon:
 "Hij wilde iets zeggen, misschien zelfs haar grootmoedig gelukwensen. Opende zijn mond, en wist geen woord uit te brengen.
 Want hij voelde maar een grote, intense jaloezie op het kind in haar buik."
 (p.169)
7. Deze verklaring wordt gebruikt in conservatieve kringen. Zo beriep bijvoorbeeld kardinaal Simonis zich op een soortgelijke theorie, 'de passieve eicel versus de actieve zaadcel', toen hij probeerde te verklaren waarom vrouwen geen functie mogen vervullen in de katholieke kerk. Kellendonk heeft dit denkbeeld van Simonis bekritiseerd in Kardinaal Simonis en de Kinderen van het licht. Zou Kellendonk in de slotzin van het artikel Simonis als metafoor voor zichzelf gebruiken?
 "Een aartsbisschop die zulke totalitaire tendenzen (het aanspannen van processen op

basis van 'beledigende' uitspraken/ vergelijk reacties op Mystiek Lichaam TA) aan het licht weet te brengen, al is het maar uit pure runderigheid, kan niet gemist worden in de Nederlandse samenleving. Simonis moet blijven." (haagse post, 28 februari 1987)

8. Dit citaat is door Carel Peeters in zijn bespreking van Cirkel in het gras zonder enige kritiek overgenomen. In het lange citaat, hij gaat nog enkele regels door, heeft Peeters juist "Stop dat ding van je maar in mij. Was eerst de inkt er af en stop hem dan maar lekker in mij." weggelaten. Panoramische Intimiteit (vrij Nederland 1-6-1985)

9. Ineke Setz en Christianne Verhaak hebben in De gesloten cirkel van Oek de Jong; over verbeeldingsmechanismen in Cirkel in het Gras aangetoond dat de metaforen en symbolen die de Jong hanteert, zoals de watermetaforen en de geslacht/grotvergelijking, slechts een vorm en een opvatting over seksualiteit en vrouwen weergeeft. In: Psychologie en Maatschappij, Jaargang 10, nr 4, 1986, pag. 456-461.

10. Juliet Mitchell/Jacqueline Rose, Feminine Sexuality/Jacques Lacan and The Ecole Freudienne. London: Macmillan. 1982 p.43.

11. Hélène Cixous, Catherine Clément: La jeune Née, Paris: UGE (1975) p.115-116

12. In de literaire kritiek geeft de opmerking van Jaap Goedegebuure in de bespreking van Cirkel in het gras aan, hoe vanzelfsprekend deze 'vrouwelijke' kritiek wordt geacht:

"Om te spreken met Hanna die als primair reagerend iemand soms hele rake dingen zegt." (Haagse Post, Een moedige uiting van ernst 1-6-1985)

13. Rob Schouten verbindt in Een duivels geval van verbeelding aan dit taalgebruik van Magda een interpretatie, die conservatiever is dan de context waarin Magda haar woorden uit:

"Een duidelijke hint, zo geen sneer, aan het adres van iets als écriture féminine, die tegen de geordende, rationele literatuur van de mannenwereld impressionistisch, vloeiend koeterwaals propageert." (Trouw 22-5-1986)

14. Shulamith Firestone, The dialectic of sex. New York, 1974, Hoofdstuk 1 en 9.

15. Sherry B. Ortner, Is Female to Male as Nature is to Culture? in: Women, culture and society, eds. M. Rosaldo & L. Lamphere. Stanford: Stanford University Press. p.87

16. Vergelijk Klaus Theweleit, Männerphantasien, deel 1 frauen, fluten, körper, geschichte 1977, 1980 Hamburg: Rowohlt. o.m. Ströme, Was da fließt...p.259 en Sehr frühe geschichte: die Mensch in aus dem Wasser, p.297

17. Jaap Goedegebuure, Decadentie en Literatuur, Amsterdam: Synthese, 1987. p.121

18. Idem, p.121

19. Peter Sloterdijk, Kritiek van de cynische rede, p.37

20. Idem p. 38

21. Idem p.185

22. Frans Boenders over Peter Sloterdijk 'Kritiek van de cynische rede' Tekst literaire lezing, 20.11.1984 Tilburg: Vrije boekhandel, p.11

23. Idem p. 11

24. H.M. van den Brink God troont op de gezangen van de mensen; Een gesprek met Frans Kellendonk (Nrc Handelsblad 9-5-1986)

25. Idem.

26. Idem

27. Peter Sloterdijk Kritiek van de cynische rede, p.88

28. Vergelijk Carel Peeters Dapper leven, De brandende kwestie, (Vrij Nederland, 26 oktober 1985).

29. Aad Nuis, De overtuigende helderheid van Oek de Jong, (Volkskrant 31-5-1985)

30. Zie K.L. Poll Aanbidding van de paradox; Frans Kellendonk en de mystiek :

"De personages van Mystiek Lichaam worden alleen maar gebruikt, ter illustratie, als instrumenten, als speelballen. Ze blijven te klein. Ze krijgen niet voldoende realiteitsgehalte, en dan bedoel ik buiten de realiteit niet iets buiten de romans, maar iets dat zich binnen een woordenwereld laat oproepen. Ze zijn, in die zin, te veel gebonden aan de Kellendonkse realiteit". (NRC Handelsblad 13-6-1986)

31. Zie Carel Peeters in Kellendonk, de verlichting en het mysterie (Vrij Nederland Boekenbijlage 2 mei 1987)

en: Carel Peeters Kan het licht aanblijven; Kellendonk en de kritiek:

"Kellendonks ideeën keren zich in hun algemeenheid tegen de ideeën van de Verlichting, en tegen degene die dat doen koester ik een gezond wantrouwen omdat dat de nieuwe mode dreigt te worden." (Vrij Nederland 18-10-1986)

En: Aad Nuis Nuis antwoordt Kellendonk:

" Geen haar op mijn hoofd heeft er ooit aan gedacht een aanklacht tegen Kellendonk in te dienen. In het algemeen: schrijvers die verfoeilijke en beledigende onzin schrijven hoeven van mij niet te worden vervolgd. Ze moeten wel worden tegengesproken." (Volkskrant 24-10-1986)

En: K.L. Poll in Aanbidding van de paradox:

"In een roman kunnen tegenstrijdige of verkeerde opinies deel uitmaken van een verantwoord bouwwerk. (...) Het gaat (daarbij) niet alleen om de vraag of zij aansprakelijk is voor de ideeën van de romanfiguren. Dat zijn romanschrijvers natuurlijk nooit zonder meer, maar aan de andere kant: literatuur die op die manier wordt verontschuldigd krijgt gauw iets vrijblijvends, iets van: schrijvers mogen zeggen wat ze willen, want het

blijven toch maar verzinsels." (NRC Handelsblad, 13-6-1986)

32. Vergelijk Rob Schouten Oek de Jongs antwoord op de dodelijke relativering:
 "Cirkel in het gras is een belangrijk boek, niet omdat we er op hebben zitten wachten maar omdat het een hoog niveau van denken weerspiegelt. Op de geconcentreerde ernst, het literaire gehalte en het filosofische niveau valt niets af te dingen. In alle opzichten is het propaganda voor de diepzinnigheid. De mogelijke bezwaren ertegen hebben betrekking op de versluierde maar voelbare stellingname.
 Veel in het boek tendert naar zweverigheid.(...) Een duidelijke structuur heeft Cirkel in het gras (...) niet; zoals eerder gezegd overtroeven de literaire principes de geestelijke dimensie niet. In zekere zin lijkt het intuïtief geschreven. Maar die intuïtie deugt wel. (Trouw 13-6-1985)
 En: Carel Peeters in Panoramische intimiteit:
 "Het eigenaardige aan Cirkel in het gras is dat het een buitengewone roman is, terwijl er nogal veel metafysica in voorkomt die ernstig naar zweverigheid neigt." (Vrij Nederland 1-6-1985)
 En: Goedegebuure in Een moedige uiting van ernst:
 "Zijn (Simonetti's) utopische gedachte dat we bij een steeds explosievere groei van de wereldbevolking baat zullen hebben bij het creëren van een innerlijke ruimte hoort met recht thuis in Utopia, oftewel nergensland." (Haagse Post 1-6-1985)
33. Andreas Burnier, Het Beeld van de Vrouw in de Literatuur, Essays 1968-1985, Amsterdam: Querido, 1985. p.194
34. Sherry B. Ortner, p.74
- 35 Ineke Setz en Cristianne Verhaak, p. 460
36. Zie noot 8, 12 en vooral noot 13:"de geordende, rationele literatuur van de mannenwereld." (!?)
37. Zoals de Odysseus, zie Nina Baym, Melodramas of Beset Manhood: How Theories of American Fiction Exclude Women Authors. Uit: The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and theory, edited by Elaine Showalter, Virago Press, 1986, "Certainly by the twentieth century the myth has been transmuted into an avowedly hopeless quest for unencumbered space (On the Road), or the evocation of flight for its own sake (Rabbit, Run and Henderson the Rain King), or as a pathetic acknowledgement of loss- for example, the close of The Great Gatsby where the narrator Nick Carraway summons up "the old island here that flowered once for Dutch sailors' eyes- a fresh, green breast of the new world...the last and greatest of all human dreams" where man is "face to face for the last time in history with something commensurate to his capacity for wonder."
38. Idem. p.71
39. Idem. p.72
40. Idem. p.72
41. Idem p.74-75

42. Idem p.76

43. Idem p.73

44. o.a. Virgin Land door Henry Nash Smith (1950), The American Adam door R.W.B. Lewis (1955), The American Novel and its Tradition door Richard Chase (1957). Zie voor verdere opsomming Baym p.66 en p.71

45. Idem p.76

46. Sandra M. Gilbert and Susan Gubar The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination In: Feminist Literary Theory, ed. Mary Eagleton, Oxford: Blackwell, 1986.

47. Zie noot 8.